



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**SAYURI GRIGÓRIO MATSUOKA**

**ENTRE A FIGURATIVIZAÇÃO E O PSICOLOGISMO: O PROBLEMA DO MAL**  
**EM *O MANDARIM* E EM *DOM CASMURRO***

**FORTALEZA**

**2012**

SAYURI GRIGÓRIO MATSUOKA

ENTRE A FIGURATIVIZAÇÃO E O PSICOLOGISMO: O PROBLEMA DO MAL  
EM *O MANDARIM* E EM *DOM CASMURRO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada. Orientadora: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.

FORTALEZA

2012

SAYURI GRIGÓRIO MATSUOKA

ENTRE A FIGURATIVIZAÇÃO E O PSICOLOGISMO: O PROBLEMA DO MAL  
EM *O MANDARIM* E EM *DOM CASMURRO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Marcia Alves Siqueira (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

---

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (Suplente)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Celina Fontenele Garcia (Suplente)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- M384e Matsuoka, Sayuri Grigório.  
Entre a figurativização e o psicologismo: o problema do mal em O mandarim e em Dom Casmurro / Sayuri Grigório Matsuoka. – 2012.  
131 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.
1. Assis, Machado de, 1839-1908. Dom Casmurro – Crítica e interpretação. 2. Queiroz, Eça de, 1845-1900. O mandarim – Crítica e interpretação. 3. Mal na literatura. 4. Psicologismo. 5. Literatura fantástica – Séc. XIX. I. Título.

Para Claudio Régis sempre.

## AGRADECIMENTOS

Ao Claudio Régis...

À professora Ana Marcia Alves Siqueira, pela paciência, dedicação, seriedade com que me orientou e pela amizade.

À professora Celina Fontenele Garcia, por ter me iniciado no amor à literatura e pela amizade.

Aos professores Marcelo Almeida Peloggio e Luiz Orlando de Araújo, pelo olhar atento sobre este trabalho em sua fase de qualificação.

Aos professores Antônio Augusto Nery e Marcelo Almeida Peloggio pela gentileza de aceitarem o convite para participar da Banca Examinadora e pelas ricas observações.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, em especial, ao professor Stélio Torquato Lima e à professora Edilene Ribeiro Batista, pela amizade e pelos ensinamentos.

Aos amigos Marília Angélica, Luidi Abreu, Renata Guerta, Felipe Hélio, Rodrigo Ávila, Ailton Monteiro, Douglas de Paula e Elder Vidal por tornarem a estadia na UFC mais alegre.

Aos amigos do Grupo de Estudos Vertentes do Mal na Literatura, Larisse, Nayara, Kamila, Euclides.

Aos colegas de Pós-graduação.

Aos meus ex-alunos da graduação em Letras (semestres 2008.2 a 2010.1) da UFC, que contribuíram para o meu crescimento profissional.

Aos funcionários do Departamento de Literatura e do PPGLetras, especialmente Luidi, Renata, Haroldo e Aline, pela solicitude de sempre.

À CAPES e à FUNCAP, pelo apoio financeiro dado a esta pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho teve por objetivo analisar as particularidades e questionamentos presentes nos textos *O mandarim* e *Dom Casmurro* no que concerne à representação do tema do mal a partir dos modelos fornecidos pela estética realista, destacando as similaridades e dissonâncias entre as abordagens de Eça de Queiroz e de Machado de Assis. Para tanto, elaborou-se um percurso descritivo e analítico das idealizações do mal a partir do *Velho Testamento*, passando pela Idade Média, até o século XIX, com o intuito de analisar, em uma perspectiva histórico-filosófica, tais representações. Tais embasamentos teóricos, aliados aos conhecimentos de crítica literária que se foram agregando ao trabalho ao longo de seu desenvolvimento, permitiu-nos observar que a narrativa de *O mandarim* retoma os elementos da estética romântica, sobretudo os que concernem às noções de mal, e os transforma em símbolos do gênero fantástico, impingindo-lhes novos significados através da figurativização e discutir quais direcionamentos psicologizantes próprios da narrativa machadiana mostram a ideia do mal em *Dom Casmurro*. A partir dos estudos de Santo Agostinho, Leibniz, Nietzsche, Paul Ricoeur e Georges Bataille sobre o mal e de tantos outros críticos literários como Antonio José Saraiva e Barreto Filho sobre as obras de Eça de Queiroz e de Machado de Assis, avaliou-se comparativamente os aspectos que influenciaram os procedimentos literários adotados por esses dois escritores em *O mandarim* e em *Dom Casmurro*, tendo em vista as semelhanças e as diferenças entre as duas obras no que concerne à caracterização do mal no século XIX.

**Palavras-chave:** *O mandarim*. Literatura fantástica. *Dom Casmurro*. Psicologismo. Século XIX.

## RÉSUMÉ

Cette étude vise à analyser les caractéristiques et questions présentes dans les textes du *Mandarin* et *Dom Casmurro* concernant la représentation du thème du mal dans les modèles fournis par l'esthétique réaliste, mettant en évidence les similitudes et les divergences entre les approches de Eça de Queiroz et Joaquim Maria Machado de Assis. Dans les deux cas, un cours de descriptif et analytique des idéalizations du mal de l'ancien testament, du moyen âge jusqu'au XIXe siècle dans le but d'analyser, dans une perspective historique et philosophique, ces représentations. Ces connaissances théoriques de l'attaque des alliés qui ont ajouté de la critique littéraire pour le travail, tout au long de son développement, du nous a permis d'observer que le récit du *Mandarin* reprend les éléments esthétiques romantiques, notamment celles qui concernent les conceptions du mal, et les transforme en symboles du genre fantastique, vers le bas de la gorge de ces nouvelles significations à travers la figurativisation et discuter les orientations psychologisantes de le récit de Machado de Assis montre l'idée du mal dans le *Dom Casmurro*. Les études de Santo Agostinho, Leibniz, Nietzsche, Paul Ricoeur et Georges Bataille mal et tant d'autres critiques littéraires comme Antonio José Saraiva et Barreto Filho sur les œuvres de Eça de Queiroz et Machado de Assis, relativement les aspects évalués qui ont influencé les procédures littéraires adoptées par ces deux auteurs, *Le Mandarin* et *Dom Casmurro* compte tenu des similitudes et des différences entre les deux œuvres en ce qui concerne la caractérisation du mal au XIXe siècle.

Mots-clés: *Le mandarin*. littérature fantastique. *Dom Casmurro*. Psychologisme, XIXe siècle.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Imagem do Diabo .....	24
Figura 2 – O livro dos sete pecados mortais .....	25
Figura 3 – O inferno .....	26
Figura 4 – Mapa do <i>Inferno</i> de Dante .....	27
Figura 5 – Lúcifer .....	29
Figura 6 – São Miguel e Lúcifer .....	32
Figura 7 – Matrimônio por conveniência oficiado por Satan .....	34
Figura 8 – Os quatro cavaleiros do apocalipse .....	37
Figura 9 – Juízo Final .....	38

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>CONSIDERAÇÕES ACERCA DO MAL</b> .....	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>Definições do mal segundo a filosofia e a história</b> .....	<b>16</b>
<b>2.2</b>	<b>A literatura e o mal</b> .....	<b>54</b>
<b>3</b>	<b>EÇA DE QUEIROZ E O MAL ROMÂNTICO</b> .....	<b>58</b>
<b>3.1</b>	<b>A representação do mal e a figura do diabo em <i>O mandarim</i>: aspectos do fantástico e da figurativização</b> .....	<b>68</b>
<b>4</b>	<b>MAL INDIVIDUAL E ANÁLISE PSICOLÓGICA EM MACHADO DE ASSIS</b> .....	<b>89</b>
<b>4.1</b>	<b>O mal em <i>Dom Casmurro</i></b> .....	<b>90</b>
<b>4.2</b>	<b>Além do Ciúme: O mal de Bento Santiago e seus aspectos filosóficos e psicológicos</b> .....	<b>103</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>117</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>124</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Que Eça de Queiroz e Machado de Assis são dois expoentes das literaturas portuguesa e brasileira não constitui nenhum segredo. Assim, também é notória a existência de vasta obra crítica em torno desses dois nomes. Tais constatações conduzem, por vezes, ao pensamento de que não há mais nada a se dizer sobre os romances e contos deixados por esses autores, sobretudo no que concerne às obras consideradas de maior relevância literária. Ao aceitar essa suposição, no entanto, incorremos no erro grave de lançar textos como *O mandarim* e *Dom Casmurro* ao esquecimento acadêmico ou condená-los a uma rotina de interpretações repetitivas.

Um aspecto a partir do qual podemos ressaltar a capacidade de atualização dessas obras é a forma como os autores exploram nas narrativas os sentimentos dos personagens. Esse tratamento parte, a nosso ver, de uma perspectiva estética que busca, dentre outros fatores, representar os conflitos da alma humana a partir da sua relação com as ideias sobre o mal. Desse arranjo resultam formas suscitantes das mais imprevisíveis interpretações. A que exploramos nesta pesquisa preconiza a existência, nos romances, de construções peculiares desse conceito e tenta demonstrar certo distanciamento da visão maniqueísta tradicional que divide os seres humanos em bons e maus. Isso talvez explique a enorme simpatia do público com as histórias de Teodoro e de Bento Santiago, protagonistas dos dois textos aqui estudados.

Considerando tais aspectos, esta pesquisa se desenvolveu a partir da observação da maneira como o tema do mal se reelabora nessas obras conforme os modos representativos de cada época, de cada sistema literário e de cada contexto cultural ao qual pertence a percepção de cada escritor. Nessa perspectiva, os estudos e as discussões realizados no Grupo de Pesquisa Vertentes do Mal na Literatura, que tem seu funcionamento pautado em leituras de textos literários e teóricos sobre o tema, elucidaram e orientaram muitas questões aqui tratadas. Questões estas resultantes em vários trabalhos apresentados em eventos como as Semanas de Letras da UFC e o I Encontro Interdisciplinar de Estudos Clássicos e Medievais, o EIEM (Encontro Internacional de Estudos Multidisciplinares: Antiguidade e Medievalidade nos Textos) e na ABRAPLIP, cujos temas versam sempre sobre a questão: “O reino encantado de *o Morro dos Ventos Uivantes*”, “A (Des)moralização da Fé em *A relíquia*”, “A força do destino no *Frei Luís de Sousa*”.

Desbravar os mundos criados na literatura é uma tarefa que exige o confronto contínuo entre teorias e disciplinas como história, arte, filosofia, religião. Invariavelmente, a interpretação literária coloca-nos também diante do antigo e do novo, forçando-nos sempre a

reavaliar os eternos dilemas humanos representados nos mitos, como o passado, a morte e o mal. Em alguns casos, tal embate se faz mais premente. Em Eça de Queiroz e em Machado de Assis, ele nos revelará, sobretudo pelas referências ao demônio e às próprias atitudes humanas, toda pujança dessas relações e da reflexão dos autores sobre o tema. No intuito de elaborar um trabalho em que a compreensão dessas relações se viabilizasse, buscamos, justamente, na filosofia e na história, o apoio teórico necessário à compreensão de questões relacionadas ao mal. Isso porque acreditamos no poder elucidativo do diálogo entre essas disciplinas e a teoria literária.

É consenso nos estudos sobre o mal, mesmo quando esses provêm de áreas distintas do conhecimento, como a história, a filosofia, a psicologia, a sociologia e a literatura, a impossibilidade de uma definição unívoca. Tal dificuldade talvez se deva ao fato de atribuímos ao termo um significado genérico, desencadeador de muitos outros. Assim, simplificará o entendimento do mal, que pretendemos empreender neste trabalho, se imaginarmos um espectro semântico no qual surgem várias denominações que vão de atos do cotidiano, como inveja e ambição, até atos de crueldade e de violência, física ou psicológica, como assassinios, torturas físicas e humilhações morais.

Tradicionalmente, tomamos o mal como essa propriedade genérica que encobre muitos outros princípios e, inevitavelmente, o termo espraia-se em outras designações como perversidade, crime, pecado, dentre outros. Assim, toda atitude danosa a outrem abriga em si uma disposição para esse comportamento. A impossibilidade de separação entre mal e moral, nessa perspectiva de avaliação, submete o exame da questão ao âmbito da filosofia moral, extremamente ligada à religião, uma vez que estão nos estudos religiosos os principais direcionamentos para o entendimento das propriedades inerentes à caracterização do mal. Sobretudo, porque é, a partir da filosofia cristã, consolidada a partir da Idade Média, que surgem as preocupações em entender o comportamento humano e as implicações deste na convivência em sociedade segundo as prerrogativas éticas. Nesse sentido, os direcionamentos metodológicos da filosofia foram fundamentalmente importantes para o entendimento dessa questão. Buscando entender essa elaboração do significado de mal pela filosofia, além dos teóricos citados, recorreremos também a Leibniz e a Nietzsche, autores que se detiveram, em épocas distintas, sobre a questão.

A percepção da estreita relação entre o problema do mal e as questões morais suscitadas pela convivência em sociedade nos fez empreender a incursão pela filosofia, o que nos forneceu o aparato teórico para a apreciação desse ponto da pesquisa e para a sua devida

apreciação em *O mandarim* e em *Dom Casmurro*, uma vez que essa nos pareceu ser uma temática intrínseca ao problema do mal.

A exploração da abordagem histórica permitiu-nos observar, pelo estudo das relações entre cultura e imaginário, as formas de representação simbólica do mal através de alguns séculos, bem como a presença dessas representações nos textos analisados. Assim, não pudemos traçar um percurso historiográfico sobre a origem do mal, nem sobre suas diversas acepções, sem a devida alusão ao diabo. Essa figura lendária e mítica, presente nos evangelhos de modo contumaz, carregou, durante o processo de surgimento e consolidação do Cristianismo, todos os simbolismos referentes às ações malignas. Não há, portanto, maneira de estudar o tema sem referência aos aspectos demonológicos enraizados no imaginário ocidental e aos elementos que denunciam a retomada de sua trajetória enquanto ponto catalisador dos sentimentos e das ideias referentes ao mal.

Divindade, mito popular, religioso ou literário, muitas são as formas de referência ao diabo. Apesar de todas as controvérsias suscitadas por essa figura, a abordagem histórica, adotada neste estudo como guia de entendimento para a figura, desconsidera sua existência empírica, atribuindo às apreensões individuais e coletivas de sua imagem as ideias elaboradas sobre ele. Antes, a análise pretendida aqui buscou uma percepção das formas simbólicas estabelecidas entre mal e demônio, bem como de suas representações na literatura, apreciando as formas de imaginário enquanto “fenômeno coletivo bastante real, produzido pelos múltiplos canais culturais que irrigam uma sociedade” (MUCHEMBLED, 2001, p. 9).

Submetido ao contexto literário, o tema sofre algumas distinções de abordagem. Georges Bataille, em *A literatura e o mal*, observa justamente essa propriedade, inerente a cada obra, de oferecer uma possibilidade única de manifestação do mal, subordinando-a, muitas vezes, à percepção de um ou mais personagens. Uma dessas interpretações considera justamente a relação entre mal, moral e sociedade que guia esta pesquisa.

Em entrevista a Pierre Dumayet, em 1958, Georges Bataille remete à íntima relação entre a literatura e o mal, principalmente porque é por meio das narrativas literárias que nos confrontamos com os aspectos existenciais mais violentos. Nesse sentido, tragédias gregas como *Antígona* e *Medeia*, poemas épicos como *A divina comédia humana*, peças teatrais como *Macbeth* e romances como *Frankenstein*, *Morro dos ventos uivantes* ou *Em busca do tempo perdido* testemunham essa proximidade, demonstrando o potencial representativo da literatura mediante as inclinações humanas ao mal. É claro que esses são apenas demonstrativos dos textos a evidenciar a relação. O mal, na realidade, parece subsidiar o caráter de entretenimento da literatura, tornando-a mais atrativa aos olhos do leitor, sem ele, afirma Bataille, na mesma

entrevista, ela (a literatura) se tornaria entediante. É a conclusão a que chegamos se pensarmos em textos como os de Charles Dickens, por exemplo, sem os seus vilões.

No âmbito literário, propriamente dito, partimos de algumas noções sobre a intertextualidade, prerrogativa inerente aos estudos comparados, para observarmos melhor a construção da narrativa dos dois autores aqui estudados no concernente à questão do mal. Com efeito, sem as noções de dialogismo, polifonia e intertextualidade dos textos, tal como as definem Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, seria difícil perceber, na literatura, uma forma de representação além daquela apreendida de uma realidade imediata. O reconhecimento de outras vozes na obra é um procedimento de leitura que possibilita interpretações distanciadas do relato biográfico. Trata-se de operacionalizarmos uma memória literária, apresentada pelo escritor na obra e ativada pelo leitor competente para tal na leitura.

Partindo desse pressuposto, o estudo comparado, empreendido neste trabalho, pretendeu a análise da questão do mal a partir da observação dos diálogos estabelecidos por Eça de Queiroz e por Machado de Assis em suas obras com outros autores. Aparecerão, dessa forma, neste estudo, menções a versos do *Fausto*, de Goethe, do “Inferno”, de Dante, às narrativas populares e a outros textos de Eça de Queiroz e de Machado de Assis, também relativos à temática.

É a pressuposição da existência daquela memória literária que nos permite ver o teor fantasista de *Prosas Bárbaras*, por exemplo, retornar em *A relíquia* e em *O mandarim*. E perceber no diabo, tema recorrente no espólio de Eça de Queiroz, um dos elementos fantásticos, usados pelo autor, que a exemplo do Mefistófeles, de Goethe, remetem aos dilemas mais intensos da humanidade, como a ambição e o pessimismo.

Assim como o *Fausto*, do escritor alemão, o Teodoro, de Eça possui as contradições humanas, que buscam na figura do diabo, formas de evidenciá-las e expô-las ao leitor. O diabo, nessa perspectiva, seria o espelhamento do confronto entre a necessidade de ser bom e a inclinação ao mal. Eça, em *O mandarim*, figurativiza tal problemática, apresentando o diabo como uma força maléfica exterior a Teodoro, que, no entanto, despertará o mal subjacente ao seu comportamento; Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, põe em Bentinho/Bento Santiago/Casmurro a regência de seus atos, voltando-se, através de uma complexa análise psicológica, para as atitudes desse personagem. Tal compreensão conduziu-nos a estabelecer para cada autor uma via de apreciação distinta: Eça de Queiroz aborda em, *O mandarim*, o problema do mal a partir do modo fantasista, ao passo que, em Machado de Assis, o psicologismo delineia a abordagem do caráter maléfico do ser humano.

No caso desses dois autores, pelo menos no que respeita aos textos analisados, entendemos, *a priori*, a existência do mal como algo subordinado às perspectivas sociais e humanas, respectivamente. Nesse sentido, a existência do mal no personagem Teodoro pode ser compreendida como uma semente que germinará ao seu contato com a sociedade, constituindo esta a mola desencadeante de todos os comportamentos execráveis aos quais se possa atribuir uma ação maléfica. Tais atitudes, porém, podem ser remediadas, pois o homem deve ter valimento sobre o controle de suas paixões.

Machado de Assis, em contrapartida, parece propugnar a ideia de que o mal faz parte da própria natureza humana de uma forma mais contundente, não podendo, pois, ser excluído em nenhum momento de sua vivência. Decorreriam dessa visão os mergulhos do autor na subjetividade de seus personagens para desvelar seus aspectos mais nocivos.

Diante desse esboço de comparação, segundo o qual realizamos este estudo, entendemos com Tânia Carvalhal, em *Literatura Comparada*, que a análise comparativa, “não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (CARVALHAL, 2007, p.7). Assim, a atitude comparatista diante do texto literário incorre em processo analítico e interpretativo, não podendo ser consubstanciada em uma metodologia rigorosa ou preestabelecida. Nesses termos, ressaltamos que o método aplicado nesta pesquisa espelhou-se em pressuposições de análises bem sucedidas, mas empreendeu um percurso adequado e viável à proposta do trabalho. Lembramos, mais uma vez, com Carvalhal, que “a comparação é um meio e não um fim” (CARVALHAL, 2007, p. 8).

A fim de percebermos algumas das estruturas ideológicas e históricas, impressas nos textos, empreendemos a análise, como já foi dito, a partir de pressupostos filosóficos, históricos e crítico-literários que permitiram verificar informações substanciais sobre o mal. Para isto, recorreremos a textos clássicos, que tratam o tema, como *O livre-arbítrio*, de Santo Agostinho, e *Sobre o mal*, de Santo Tomás de Aquino, a textos sobre a Antiguidade, como o de Elaine Pagel, *As origens de Satanás*, e também a textos contemporâneos como *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*, de Paul Ricoeur, e de *Uma história do Diabo*, de Robert Muchembled; além de muitos trabalhos no campo da crítica literária que se voltam para a questão, como os de Georges Bataille, *A literatura e o mal*, Óscar Lopes, *Jesus e o diabo*, dentre outros.

*O mandarim* e *Dom Casmurro* são, pois, as obras que serviram de base para a elaboração desta dissertação, tendo em vista a análise das formas como Eça de Queiroz e Machado de Assis tratam aí a questão do mal. Conhecendo a dificuldade em se trabalhar duas

narrativas tão exploradas teoricamente, assumimos o risco da escolha por ter certeza de que as mesmas constituem fontes inesgotáveis de produção de sentidos e, conseqüentemente, de interpretação.

E uma das razões para considerarmos isso é defendermos que tanto Eça quanto Machado admitem ostensivamente em suas prosas a problemática do mal, podendo esta ser vista nas diferentes fases estéticas dos dois autores. Esta proposta de pesquisa surgiu, portanto, da percepção de que Eça de Queiroz trabalha a questão do mal profundamente relacionada à figurativização, tematizando, por vezes, os aspectos sociais a ela relacionados numa perspectiva fantástica; ao passo que Machado de Assis, em sua incursão pelo mal, volta-se para o indivíduo, demonstrando, pela exploração de seus aspectos psicológicos, questionamentos de ordem existencial e social. Não defendemos que uma e outra perspectiva seja a única possibilidade estética adotada por cada escritor: tais caracterizações foram observadas no âmbito desta pesquisa, que não pretende limitar ou restringir as possibilidades interpretativas das obras desses autores.

Nesse sentido, buscamos analisar tais elementos a partir da representação literária do mal no século XIX. No que respeita a esta parte do trabalho, surgiram, portanto, as seguintes indagações as quais buscamos elucidar ao longo desta dissertação: que conceituações filosóficas e literárias do mal são relevantes para a análise do tema em *O mandarim* e em *Dom Casmurro*? Como se dá na prosa de Eça de Queiroz, sobretudo em *O mandarim*, a representação do conceito de mal e como este se relaciona à construção da figura do diabo na narrativa fantástica praticada pelo autor? Quais aspectos da narrativa psicologizante de Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, permitem uma análise dos comportamentos do personagem Bento Santiago relacionados ao mal? De que forma a observação de *O mandarim* e de *Dom Casmurro* permite uma avaliação sócio-histórica da questão do mal frente ao século XIX?

Identificada a presença da temática do mal em *O mandarim* e em *Dom Casmurro*, elaboramos os capítulos a partir da investigação do modo como a literatura do século XIX, sobretudo as manifestações verificadas nessas duas obras, concebe essa relação. Nesse sentido, avaliamos fatores sócio-culturais e literários desse período relacionados à problemática do mal, a partir de duas perspectivas que poderiam definir, para os propósitos deste trabalho, os estilos de Eça de Queiroz e de Machado de Assis, a saber, a figurativização e o psicologismo. Os aspectos sobre o mal, presentes nas duas narrativas, remeteriam, pois, à forma como o contexto histórico-social, português e brasileiro, do século XIX, reflete-se nesses textos, e ao modo como essa representação expõe suas implicações morais.



Desse modo, este trabalho organizou-se nos seguintes termos: em primeiro lugar, revisamos e analisamos alguns conceitos sobre o mal, abordando-os sob uma perspectiva multidisciplinar, considerando para isso, aspectos, principalmente, filosóficos, religiosos, históricos e literários; em segundo lugar, analisamos o problema do mal a partir da constituição do personagem Teodoro, de *O mandarim*, sua relação com o diabo, segundo a exposição figurativa dos sentimentos relacionados ao mal; em terceiro lugar, investigamos o problema do mal em *Dom Casmurro*, a partir da análise do caráter de Bento Santiago, segundo a perspectiva psicologizante adotada na narrativa por Machado de Assis.

Através desse procedimento, compreendemos que a representação do mal na literatura se dá a partir do aproveitamento de conceitos, crenças e fatos que se deram ao longo do tempo, reproduzindo e fomentando surgimentos de simbolismos somente compreensíveis por um estudo das dimensões históricas do fenômeno. Considerando esse pressuposto, o primeiro capítulo desta dissertação realiza um percurso descritivo e analítico das idealizações do mal desde a Idade Média, seguindo até o século XIX. Em consequência disso, analisamos os textos a partir de dados filosóficos, históricos e literários que nos permitiram um viés de observação para o modo como se constroem nas narrativas os conceitos sobre o mal.

Seguindo essa prerrogativa, no segundo capítulo desta dissertação, observamos como o relato de *O mandarim* retoma os elementos da estética romântica, sobretudo os que concernem às noções de mal, e os transforma em símbolos através do modo fantástico de composição, impingindo-lhes novos significados através da figurativização. Ainda nesse capítulo, observamos as nuances da narrativa em que entrevemos considerações moralizantes, acerca do comportamento humano, identificados ao mal a partir do recurso fantástico e da figura do diabo, utilizados pelo autor.

O terceiro capítulo investiga as manifestações do mal através de uma perspectiva humana. Nessa abordagem, as questões sobrenaturais relacionadas ao tema não serão mais consideradas. Isso porque entrevemos, na narrativa de *Dom Casmurro*, a corroboração da ideia de que, no século XIX, grande parte dos intelectuais rechaçou a presença do demônio como justificativa para as más condutas e concebeu uma análise psicológica para chegar a explicações sobre comportamentos como ódio, perversão e atos criminosos.

Esse percurso foi traçado com o objetivo de estabelecer o entrelaçamento necessário entre os elementos essenciais deste trabalho: mal, diabo, literatura, Eça de Queiroz, Machado de Assis, e Século XIX. A disposição desses temas neste texto se deu com o objetivo de proporcionar o estudo comparativo em que confrontamos as formas como um e outro autor tratam a questão do mal.

## **2 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO MAL**

Neste capítulo, apresentam-se considerações acerca do mal realizadas nos âmbitos da filosofia e da história e sobre os desdobramentos dessas abordagens. As incursões feitas, por exemplo, pela filosofia antiga perfazem as primeiras tentativas de conceituação do mal, relacionando-o a questões de ordem ética. Na Idade Média, o problema do mal reflete as preocupações de cunho religioso e são nomes como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino a defender os critérios divinos na explicação sobre a natureza do mal.

As preocupações filosóficas acerca do tema continuam pelos séculos subsequentes ao período medieval e ocupam também largo espaço nos estudos situados no período moderno. Aí destacamos o pensamento de Leibniz e de Pope que, desvincilhados do pensamento religioso aplicam critérios pautados na razão e na psicologia para explicar os fenômenos relacionados ao mal.

Mais recentemente, têm-se considerado a discursivização do mal para a sua definição e entendimento. Paul Ricoeur, em um dos seus estudos sobre o tema, aponta a subordinação do conceito aos processos discursivos, revelando assim um ponto crucial para os estudos sobre o mal: a impossibilidade de apreensão do fenômeno.

Do ponto de vista historiográfico, esta parte do trabalho investiga a representação simbólica do mal a partir da figura do diabo e observa as transformações ocorridas nas formas de percebê-la. Da Idade Média ao século XIX, observamos algumas formas representativas do diabo em esferas que vão da religião oficial a manifestações religiosas populares. Todas essas formas aparecem no imaginário de cada época, e a literatura permitiu-nos flagrar alguns desses momentos.

### **2.1 Definições do mal segundo a filosofia e a história**

Conhecer a origem e a natureza do mal sempre foi uma grande preocupação da humanidade. É o que atestam diversos estudos filosóficos e teológicos, como os de Aristóteles (1984), Santo Agostinho (1995), Schopenhauer (1988), Nietzsche (1988), Paul Ricoeur (1988), Georges Bataille (1989), autores consultados neste trabalho.

Observando as considerações desses autores, apreendemos que as tentativas em reconhecer as ações relacionadas ao mal e compreender seus desígnios orientadores estão na base de todas as culturas, o que muitas vezes conduz o estudioso do assunto a tecer uma verdadeira genealogia do mal. Esse foi o caso de Paul Ricoeur, que pesquisou os fundamentos

religiosos de várias culturas relacionados ao tema. Não obstante, os esforços nesse sentido se, por um lado, revelam a impossibilidade de uma conceituação definitiva, por outro, deixam uma certeza: a sua relação com as manifestações morais.

Nesse sentido, Aristóteles (1984) já assinalava, na *Ética a Nicômaco*, uma dupla perspectiva da ideia de bem que seria explorada por todas as conceituações filosóficas a se voltarem para o tema: o bem em si mesmo assinala uma perspectiva metafísica, ao passo que o bem relativo à outra coisa exige uma conceituação moral. Essa percepção conduz à ideia de que existem duas noções essenciais de bem, uma relacionada à ideia de Deus, e outra relacionada aos critérios da razão. A ausência delas se converteria automaticamente nos casos de manifestação do mal.

O pensamento aristotélico, aliás, é conhecido por estabelecer o meio termo<sup>1</sup> como categoria reguladora do bom funcionamento das coisas. No entanto, Aristóteles não aplica esse juízo, pautado na evitação dos extremos viciosos, para designar o grau de maleficência de ações como despeito, inveja, adultério, roubo, assassinato, dentre outros:

Mas nem toda ação e paixão admitem um meio-termo, pois algumas têm nomes que já de si mesmos implicam maldade, como o despeito, o despudor, a inveja, e, no campo das ações, o adultério, o furto, o assassinio. Todas essas coisas e outras semelhantes implicam, nos próprios nomes, que são más em si mesmas, e não o seu excesso ou deficiência. Nelas jamais pode haver retidão, mas unicamente o erro. E, no que se refere a essas coisas, tampouco a bondade ou maldade dependem de cometer adultério com a mulher apropriada, na ocasião e da maneira convenientes, mas fazer simplesmente qualquer delas é um mal (ARISTÓTELES, 1987, p.7).

Esse procedimento é adotado por Aristóteles frente à evidência do caráter maléfico de tais ações. Assim, o filósofo entende o mal como qualquer conduta contrária à virtude e, esta, por sua vez, toda e qualquer ato que, enquanto realização moral, esteja de acordo com a disposição ou capacidade do indivíduo para fazer o bem. Estabelece-se assim o que em filosofia conhece-se por relativismo ético, categoria a partir da qual um juízo de valor é reconhecido em relação a outro.

---

<sup>1</sup> O conceito de meio-termo em Aristóteles aparece no capítulo VI da *Ética a Nicômaco*: “Em tudo que é contínuo e divisível pode-se tirar uma parte maior, menor ou igual, e isso tanto em termos da própria coisa, quanto em relação a nós; e o igual é um meio-termo entre o excesso e a falta. Por “meio-termo no objeto” quero significar aquilo que é equidistante em relação aos extremos, e que é o único e o mesmo para todos os homens e por “meio-termo em relação a nós” quero dizer aquilo que não é nem demasiado nem muito pouco, e isto não é “o, único do mesmo para todos”. (ARISTÓTELES, 1984, p. 72, 73).

Nesse sentido, o conceito de mal em Aristóteles só é compreendido se confrontado com o de bem. Esse procedimento, segundo Vasquez (2002, p. 60), tem como princípio demonstrar a equiparação valorativa dos dois atos. Isso, porém, não significa dizer que tais normas sejam igualmente válidas. Os comportamentos relacionados ao bem e ao mal, nesse caso, serão, assim, admitidos segundo os interesses gerais de cada comunidade. Há aí uma validade relativa, pois os valores identificados ao mal não podem ameaçar ou violentar os interesse de manutenção dessas comunidades:

[...] o relativismo ético não consiste em pôr em relação uma norma com uma comunidade respectiva, mas em sustentar que dois juízos normativos distintos ou opostos, a respeito do mesmo ato, têm a mesma validade. Mas o fato de que duas normas (uma racista e outra anti-racista, por exemplo) refiram-se a diferentes e opostas necessidades sociais não significa que sejam igualmente válidas. Suas relações respectivas com os interesses e as necessidades de um setor social justificam somente uma validade relativa...; mas a validade de uma destas normas (a racista) não pode estender-se além dos limites estreitos da comunidade cujos interesses e necessidades expressa. Na medida em que transcende estes limites – e não pode deixar de transcendê-los, porque as suas conseqüências afetam os membros de outra comunidade -, o válido ou justo se revela como inválido ou injusto, precisamente pela impossibilidade de transcender a sua particularidade (VÁZQUEZ, 2002, p.260).

Assim, a validade de uma determinada norma não pode afetar o bom funcionamento da comunidade, ultrapassando-lhe os limites que garantem sua harmonia. Se isso ocorre, há uma revisão dos conceitos e o que antes era norma passa a ser infração.

Com o surgimento do Cristianismo e com todas as mudanças por ele trazidas para a formação espiritual das civilizações antigas que o adotaram, o conceito de mal sofreu novas formulações e passou a ser definido, principalmente, em termos religiosos. Nesse sentido, um ponto relevante para o entendimento do mal é a transgressão. Os relatos religiosos tomaram a frente na tentativa de explicitar essa relação e registraram as primeiras considerações acerca do tema. O mal então se delineia a partir de todo comportamento distanciado da vontade divina. Tal prerrogativa consolida-se conforme a afirmação das próprias diretrizes religiosas. Sobre isso, esclarece Nery:

Após a sistematização de uma religiosidade hebraica, tudo o que contrariasse as prerrogativas do Deus onipotente e onisciente era considerado maligno, entretanto, o mal, de antemão, era também concebido como derrotado e detentor de um poder insignificante (NERY, 2010a, p. 8).

Essa ideia é bastante nítida no *Velho Testamento*, sobretudo no emblemático *Livro de Jó*, em que Deus se deixa conduzir pela influência de Satanás e inflige sobre seu servo toda sorte de infortúnios. Nesse livro, Jó, falido, doente e desgraçado, encontra forças para provar sua equidade através de reforçada argumentação. Diante da presença do Criador, no entanto, arrepende-se de tê-lo injuriado e pede-lhe perdão. A transgressão de Jó, nesse caso, foi ter duvidado da retidão do julgamento divino e ter-se voltado contra Deus. Sem praticar, efetivamente, nenhuma ação maléfica, mantém a convicção de que sempre procedera com honestidade e bondade, sendo, portanto, injustas as agruras das quais fora alvo:

Mas Deus me extenuou; estou aniquilado; toda a sua tropa me pegou. Minha magreza tornou-se testemunho contra mim, ela depõe contra mim. Sua cólera me fere e me persegue, ele range os dentes contra mim. Meus inimigos dardejam os olhos sobre mim. Abrem a boca para me devorar; batem-me na face para me ultrajar, rebelam-se todos contra mim. Deus me entrega aos perversos, joga-me nas mãos dos malvados. Eu estava em paz, ele me tirou, segurou-me pela nuca e me pôs em pedaços. Tomou-me como alvo (JÓ 17. 7-12).

Mesmo diante de tais provações, Jó recobra a fé e manifesta sua submissão a Deus, que o perdoa, restituindo-lhe em dobro as riquezas perdidas e concedendo-lhe novas filhas para recompor a família desfalcada pelo desaparecimento de vários integrantes. As suspeitas de Jó sobre a equidade dos julgamentos divinos inspiram profundas reflexões sobre a influência da religião na apreensão das noções de bem e de mal, propiciando, em alguns momentos, sobretudo nos leigos, dúvidas sobre os desígnios divinos e sua relação com o caráter monoteísta do Cristianismo. Nesse sentido, havemos de lembrar a diversidade imanente dos documentos reunidos na bíblia hebraica e a possibilidade de podermos considerá-la como uma antologia cujas referências foram recolhidas das mais diversas fontes:

De fato, quando se considera o desafio radical em Jó não apenas à doutrina da retribuição, mas à própria noção de uma criação centrada no homem, ou a insistência em *Eclesiastes* nos ciclos de futilidade em vez do tempo linear progressivo familiar desde o *Gênesis*, ou o exuberante erotismo do *Cântico dos Cânticos*, começa-se a suspeitar que a seleção foi ao menos algumas vezes sugerida pelo desejo de preservar o melhor da antiga literatura hebraica e não de reunir os enunciados normativos consistentes de uma facção monoteísta. De fato, os textos que chegaram até nós exibem não apenas extraordinária diversidade, como também uma quantidade substancial de polêmicas entre si. (ALTER; KERMODE, 1997, p. 25).

Se considerarmos isso, a rebeldia de Jó pode ser encarada como forma de contestação ao autoritarismo divino: “Pois o temor de Deus me invadiu, e diante de sua majestade não

posso subsistir” (Jó 31. 23), fato atestado por toda sua argumentação desfavorável às práticas atribuídas a Deus: “Porventura Deus fará curvar o que é reto, e o Todo-poderoso subverterá a justiça?” (Jó 8. 3). Com essas declarações, Jó põe em discussão todos os preceitos da fé monoteísta que relacionam a noção de bondade à de obediência a Deus, questionando, ainda que no final da narrativa afirme sua obediência incondicional, toda a fundamentação judaico-cristã para o que venha a ser bem e mal. Desse modo, a formulação da ideia de mal em oposição à ideia do que fosse divino serviu como meio de estabilização dos entendimentos sobre os comportamentos religiosos, o que muito provavelmente, pode ser relacionado ao conceito de bem. Ser religioso e ser bom, nesse sentido, eram designações sinônimas.

Adão e Eva, ao contrário de Jó, não tiveram a oportunidade da reconciliação com Deus e, ao desobedecerem explicitamente suas ordens, foram condenados ao sofrimento terreno. A figura de Lúcifer surge na narrativa dessa trajetória como uma das primeiras representações de transgressão. Com efeito, não será ele próprio a praticar a rebeldia, mas será por seu intermédio que Adão e Eva provarão o fruto proibido, passando, assim, a conhecer o pecado. No *gênesis* (Gn 2. 5,6), é nítida a alusão ao mal, como insubordinação, na passagem em que Eva cede aos apelos da serpente e se entrega ao pecado, abdicando dos caminhos designados por Deus:

Ora, a serpente era mais astuta que todos os animais do campo, que Deus tinha feito: e esta disse à mulher: foi assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore desta horta? E a mulher disse à serpente: Do fruto de toda árvore desta horta comeremos. Mas do fruto da árvore que está no meio da horta, disse Deus: não comereis dele, nem tocareis nele, para que não morrais. Então a serpente disse à mulher: de morte não morrereis. Porque Deus sabe, que no dia em que comerdes dele, abrir-se-ão vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal. (GN 3. 1-5).

Quer nos parecer que, na bíblia, o significado de mal, sobretudo de mal original, está intimamente relacionado a algum tipo de ruptura com Deus. Nesse sentido, o princípio norteador dessa questão passa pelo desejo humano por autonomia e, conseqüentemente, por decidir a natureza dos seus juízos sem a interferência divina. Essa ação seria a causa da desgraça humana e, por isso, chamar-se-ia pecado. A adjetivação ‘original’, que formaria o sintagma “pecado original”, deve-se ao fato de constituir a origem dos males (KONINGS; ZILLES, 1997, p. 194). A descrição simbólica do pecado original encontra-se no Gênesis (Gn4. 1), dela podemos obter, ainda segundo esclarecimento de Konings e Zilles, a seguinte apreensão:

[...]o homem dispensou Deus. As conseqüências vêm anotadas: perda da harmonia interna pela duplicidade que divide o homem; o mundo se lhe apresenta adverso, porque o homem perdeu seu ponto de referência, que é Deus; e a sociedade se torna uma chacina, pela inveja, ódios, homicídios, injustiças... (KONINGS; ZILLES, 1997, p. 194).

A reconciliação com Deus restabeleceria a harmonia necessária à sobrevivência do homem, sua paz e serenidade perdidas seriam recuperadas como consequência disso. A noção de bem estava, dessa forma, inculcada no pensamento cristão. No entanto, o mal continuava a assombrar grandes parcelas das sociedades antigas e, talvez por isso, nomes relacionados ao Cristianismo como Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino se voltaram com vigor para a questão, sobretudo nos anos que marcaram a consolidação do catolicismo.

Com efeito, os estudos filosóficos cristãos se dedicaram amplamente a desvendar os significados do mal. Agostinho (1995), por exemplo, no século IV, reserva grande espaço de sua obra para essa ideia, principalmente no que diz respeito à sua origem. Para ele, o mal não faz parte da natureza humana, já que o homem é a imagem de Deus e neste não há maldade. O mal, nesse caso, é a corrupção, pois todos os seres são em essência bons, e seu afastamento da imagem de Deus, através do pecado, é o que viabiliza o mal.

O problema que se coloca, então, é elaborar um princípio que justifique a existência do mal, uma vez que não se pode negá-lo. O mal resultaria, assim, da má gerência que o homem faz do livre arbítrio, pois sempre existe a possibilidade de escolha entre realizar ou não uma atitude maléfica. Há de se considerar, no entanto, o efeito da intencionalidade para o julgamento do ato. Para Agostinho (1995), o homem só peca, e pecado na teoria agostiniana equivale a mal, quando se desvirtua dos atos moralmente aceitáveis.

Com efeito, para o homem do medievo, não há como pensar em Deus sem pensar na existência do mal. Para Tomás de Aquino (2005), por exemplo, bem e ente se confundem, preservando entre si uma relação de estreiteza que lhes assegura uma identidade compartilhada. O mal, nesse caso, é a negação do ente, tornando-o não-ser. Desse modo, a afirmação do mal se dá pela falta, pela ausência.

Em *Sobre o mal*, Tomás de Aquino (2005) indaga se o bem pode ser a causa do mal, se Deus, enquanto bem supremo, poderia também causá-lo e se há um mal primeiro que teria originado todos os males. A partir desses questionamentos, surge a ideia de que a essência do mal está na privação de um determinado bem. Segundo essa visão, o homem, enquanto criação divina, afasta-se do criador porque é dotado de uma desobediência oriunda do pecado original.

O mal moral e o pecado estão, portanto, na base do conceito de mal para o Cristianismo. Segundo Faitainin, esse mal “se dá no contexto da liberdade e da responsabilidade humanas, como consequência de ações assentadas nos juízos da razão e na ausência de vontade”. (FAITANIN, 2006, p. 109). O mal moral, nesse sentido, é entendido, sobretudo, a partir de formulações conceituais como as de Agostinho que, em *O livre-arbítrio*, coloca o problema em termos existenciais, defendendo, pela argumentação hermenêutica, a natureza benéfica de Deus. Assim, para Agostinho (1995), o mal não poderia ter origem divina, a despeito da designação de Deus como Criador de todas as coisas. O livre-arbítrio interpõe-se nessa questão para corrigir as antinomias decorrentes dos embates entre bem e mal e para atribuir ao homem, principalmente através da observação do seu comportamento social, toda essencialidade daquele último.

No entanto, o aspecto ético pautado, sobretudo, na avaliação moral das ações humanas, não é o único a ser considerado nos estudos sobre o mal. Segundo Jeffrey Burton Russell (1991, p. 250, 251), estamos habituados a perceber o mal como algo maior do que uma mera ignorância moral. Na realidade, segundo essa perspectiva, concebemos o mal como uma força dotada de unidade e de propósito que transcende o indivíduo. Com o passar do tempo, a expressão dessa percepção formou uma tradição que concedeu ao princípio da maldade uma espécie de personalidade. Ainda segundo esse autor, o pensamento hebraico-cristão desenvolveu plenamente essa tradição, reunindo elementos mitológicos e filosóficos que contribuíram para o surgimento da figura do diabo no *Novo Testamento* como principal representante do mal (RUSSELL, 1991, p. 250).

Admitimos, dessa forma, a impossibilidade de abordagem do problema sem uma devida referência ao personagem do diabo. De fato, esse ente, por vezes religioso, por vezes mítico e, por vezes, literário, representa, talvez, a maior via de acesso à compreensão do mal.

Quanto à sua origem, sabemos, com Elaine Pagels, que sua presença, em determinadas narrativas, servia, justamente, para fornecer uma explicação plausível para os acontecimentos relacionados ao sofrimento humano:

A presença de Satanás numa narrativa era usada para explicar obstáculos ou reveses inesperados da fortuna. Os autores hebraicos atribuíam com frequência infortúnios ao pecado humano. Alguns, contudo, invocavam também esse personagem sobrenatural, o Satanás, que, por ordem ou permissão do próprio Deus, bloqueava ou se opunha a planos e desejos humanos. Esse mensageiro, porém, não era necessariamente maligno. Deus o enviava, como enviava o anjo da morte, para cumprir uma missão específica, embora uma missão que os seres humanos talvez não apreciassem (PAGELS, 1996, p.66-67).



A menção às suas origens remete a um longínquo passado pré-cristão. Sobretudo, se considerarmos sua atuação como o ser encarregado de apontar as falhas no comportamento humano. Segundo Nery, tal identificação é muito anterior ao nascimento de Cristo:

A primeira menção de Satã como acusador oficial aparecerá no livro de Zacarias, escrito entre os anos de 520 a 518 a.C. No capítulo 3, versículos de 1 a 5, encontramos satã, um anjo qualquer, a serviço de Deus, que trabalhava na função de acusar os homens junto ao tribunal celeste. [...]Não temos neste episódio nenhuma intenção de maldade na postura deste anjo, ele simplesmente desempenha sua função e parece estar muito próximo de Deus. (NERY, 2010a, p. 9).

Note-se que, no momento histórico referido pelo autor, o diabo aparece como um auxiliar do trabalho divino, sua caracterização ainda não pode ser vista nos termos maléficos atribuídos à sua figura depois da consolidação do Cristianismo. O processo de personificação do mal através de Satã dar-se-ia lentamente. Na realidade, constatamos que sua real ascensão coincide com as crises sociais na Europa, ocorridas na Idade Média, das quais sobressaem a Peste negra, ocorrida em meados do século XIV, além de outras epidemias, e a Guerra dos Cem Anos (1337-1453).

Juntos, as guerras e os surtos epidemiológicos dizimaram milhares e milhares de pessoas, deixando o homem desse período perplexo diante de tanto sofrimento. A busca por entendimento e por justificativas possíveis para tais calamidades tornou o ambiente propício para a crença em um ser capaz de concentrar as forças necessárias para originar tais catástrofes, no caso, o diabo.

A igreja foi a grande interessada na divulgação desse novo ânimo pautado na temibilidade, chegando mesmo a financiar artistas, como Giotto e Signorelli, em cujas obras sobressaem temas bíblicos relacionados à punição dos pecados terrenos e ao apocalipse. Contribuiu também para isso a configuração dos quadros e afrescos baseados em lendas populares em que a face do diabo apresentou-se mais aterradora do que aquela difundida nos séculos anteriores, favorecendo uma considerável mudança nas representações demoníacas:

A partir dos séculos XII e XIII, os poderes de Satanás aumentaram, impulsionados pela própria doutrina que se incrementava. Ele passou a ter um exército organizado, hierarquicamente constituído. O diabo que antes era somente um ente derrotado por Cristo, começou a figurar no imaginário cristão com forças muito parecidas com as do próprio Jesus, começando a “aparecer” cada vez mais e a exercer um poder muito grande sobre tudo e todos, podendo inclusive materializar-se nas mais diversas formas. (NERY, 2010a, p. 17).

De fato, o medo da punição com o inferno alimentou as transformações simbólicas sofridas pela figura do diabo, e a força imagética dessas idealizações pode ser apreciada nas obras de arte produzidas no período. São muitas as manifestações artísticas a dar conta dessa transformação. Nas ilustrações seguintes, podemos observar melhor tais modificações. A primeira delas aparece no Codex Gigas, ou livro gigante. O manuscrito medieval, também conhecido por bíblia do diabo, recebeu esse codinome devido a esta enorme figura que ilustra suas páginas:

Figura 1 – Imagem do Diabo



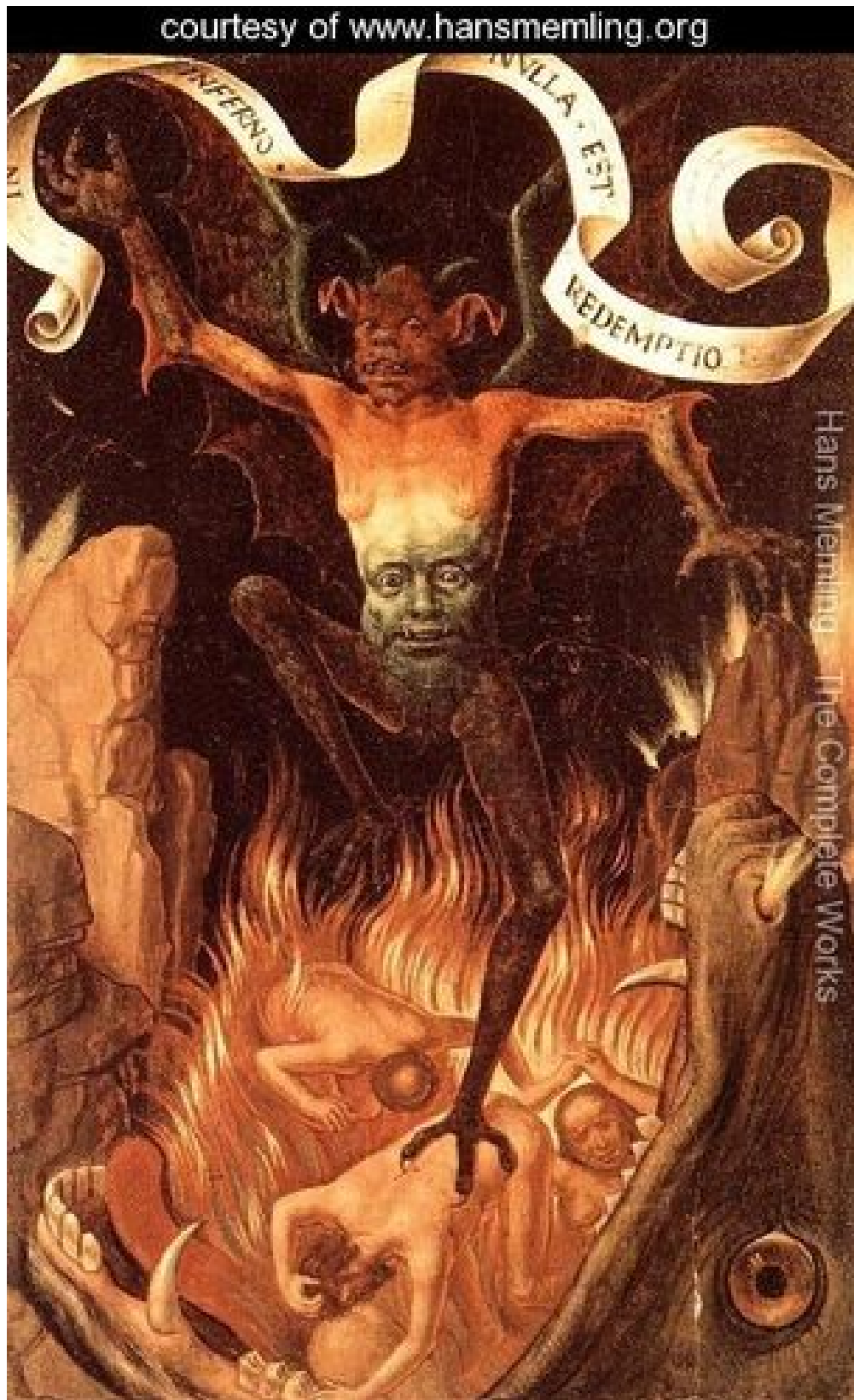
Fonte: (CODEX ..., 2012).

Figura 2 – O livro dos sete pecados mortais



Fonte: ( LES IMAGES...2012).

Figura 3 - “Tríptico de Vaidade Terrestre e Salvação Divina” (Detalhe)



Fonte: (HANSMEMLING... 2012).

Como podemos observar nas figuras acima, os seres delineados nas ilustrações e pinturas medievais revelam um diabo com proporções aterrorizantes. Repleto de valores simbólicos desse período, o *Inferno*, de Dante, por exemplo, prefigura uma visão desse temível lugar em que, segundo a crença da época, habitarão os pecadores depois da sua morte:

Figura 4 - Mapa do *Inferno* de Dante



Fonte: (MAPA...2012).

A percepção poética, nesse caso, avalia a possibilidade de outras candidaturas ao posto de pecadores, expandindo assim a noção de mal para outras esferas diferentes da religiosa. Além dos hereges, encontram-se lá, devidamente distribuídos, segundo a gravidade de seus erros, poetas, assassinos, políticos, dentre outros.

Na descrição arquitetônica do inferno, elaborada por Dante, todo ato considerado maldade foi categorizado segundo sua gravidade e intenção. É impressionante perceber a força imagética das figuras criadas pelo poeta para representar o castigo e o sofrimento aos quais os criminosos estariam destinados:

Qual meu espanto há sido em contemplando  
Três faces na estranhíssima figura!  
Rubra cor na da frente está mostrando;

Das outras cada qual, da pádua escura  
Surdindo, às mais ajunta-se e se ajeita  
Sobre o crânio da infanda criatura.

Entre amarela e branca era a direita;  
A cor a esquerda tem que enluta a gente  
Do Nilo às margens a viver afeita.

Via asas duas sob cada frente,  
Tão vastas, quanto em ave tal convinham:  
Velas iguais não abre nau potente. (ALIGHIERI, canto XXXIV,  
2003).

Assim, começa a descrição, no nono círculo do Inferno, da figura de Lúcifer que, horrenda, permanece em contínua mastigação dos pecadores mais vis:

Plumas, como em morcego, elas não tinham;  
De contínuo agitadas produziam  
Os três gélidos ventos, que mantinham

Os frios, que o Cocito enrijeciam.  
Chorava por seis olhos, por três mentos  
Pranto e sangüínea espuma se espargiam.

Qual moinho, com dentes truculentos  
Cada boca um prexito lacerava:  
Padecem três a um tempo assim tormentos.

Mas ao da frente a pena se agravava,  
Porque das garras o furor constante  
Do dorso a pele ao pecador rasgava.  
“O que esperneia em dor mais cruciante”  
O Mestre disse: “É Judas Iscariote:  
Prende a cabeça a boca devorante (ALIGHIERI, canto XXXIV, 2003).

A referência a tal cena mostra o reflexo das representações do medievo, revelando, através da sugestão de imagens que reforçam as mensagens ameaçadoras, todo o aspecto punitivo preconizado pelo credo cristão. A figura de Lúcifer, nesse sentido, colabora constantemente para a consolidação da ideia do poder de destruição do mal:

Figura 5 - Lúcifer



Fonte: (LÚCIFER...2012).

A ilustração acima exemplifica a apreensão artística desse medo: Lúcifer, no centro da terra a mastigar os pecadores, confere às práticas malévolas toda sua força pecaminosa. Aliás, toda a estrutura do Inferno, pensada pelo poeta da *Divina comédia*, foi inspirada nas concepções religiosas da Idade Média como afirmam Andrade e Costa: “O imaginário medieval e suas representações coletivas estão presentes na obra de Dante, o que possibilita a descrição da concepção de mundo existente no período” (ANDRADE E COSTA, 2011, p.2). No entanto, vemos surgir, no poema, a transfiguração pela qual passavam as ideias do período em relação ao temor e ao medo. O horror de cenas, como as que reproduzimos aqui, revela, já então, o ambiente amedrontador imposto pela Igreja aos cidadãos nos últimos estágios do medievo.

Nos séculos XIV a XVI, veremos as muitas mudanças e dificuldades, das quais a Europa foi palco, influenciarem notadamente os discursos sobre o mal. Com efeito, houve problemas de ordem econômica, catástrofes naturais e grandes epidemias que atingiram as populações. Em decorrência disso, intensificou-se o sentimento geral de desesperança e de medo que, certamente, contribuiu para uma obsessão em torno da figura do diabo como ente responsável pelo mal. Explica-se, talvez, por esse fato, a relação indissociável entre ambos. O fim do mundo e a proximidade do juízo final tornaram-se motivos frequentes de sermões, discussões e de manifestações artísticas que reforçaram essa ideia.

A transição da Idade Média para o Renascimento marcou, pois, a promoção do diabo, passando este a ocupar, nesse novo momento, o papel de antagonista de Deus. O século XVI é tido como um marco para o início dos estudos sobre a figura. Surgiu, portanto, nesse momento, uma postura demonológica. Incentivado, sobretudo, pelo catolicismo, os ânimos são exaltados diante da possibilidade de uma existência material de Satanás.

Mais uma vez os sentimentos em relação às forças malignas alcançaram altas proporções. A partir de então, deu-se uma gradual transformação das imagens diabólicas. As populações europeias, habituadas às representações humanas e grotescas do diabo, divulgadas durante toda a Idade Média, depararam-se com sínteses angustiantes e aterradoras do mal:

A partir de meados do século XVI abre-se um tempo de grande inquietude em um mundo considerado como calamitoso, sob o olhar severo de um Deus. Tanto católicos quanto protestantes crêem ver o abismo infernal abrir-se sob seus passos, e o demônio espreitar toda e qualquer ocasião de invadir seu ser (MUCHEMBLED, 2001, p. 145).



Na figura seguinte, São Miguel Arcanjo derrota um demônio em uma representação cuja referência ao livro do Apocalipse representa bem o medo e o terror disseminados na época. Segundo Delumeau (2004), as imagens desse relato bíblico constituem, a partir de um conjunto simbólico, uma alusão à salvação e à reconstituição do reino Divino:

a “Jerusalém descida do céu” que brilha e cujas muralhas têm alicerces de pedras preciosas; o rio da vida, brilhando como se fosse de cristal, corre do trono de Deus e do cordeiro; enfim, de novo, o trono de Deus e do cordeiro, mas, desta vez, erguido na cidade sobre a qual a noite não estenderá jamais as suas trevas e de onde estarão ausentes o sofrimento, as lágrimas e a morte (DELUMEAU, 2004, p. 144).

A impressão do aniquilamento, no entanto, sobrepujou a da esperança, mensagem que também parece estar vinculada ao texto. Apesar disso, conforme assevera Delumeau, “O adjetivo “apocalipse” ganhou um sentido dramático que reenvia às múltiplas catástrofes que, segundo o Apocalipse, se abaterão sobre o mundo pecador antes da descida da cidade celeste” (DELUMEAU, 2004, p. 144).

Figura 6 – São Miguel e Lúcifer



Fonte: (LÚCIFER...2011).

Delineou-se, a partir dessas posturas, um inconfundível atrelamento do diabo à heterodoxia, na medida em que se fazia urgente a busca por uma causa expiatória para todas as desditas da época. Com efeito, o panorama desolador da Europa provocou grandes traumas nas populações que, cada vez mais marginalizadas pelos governos centralizadores, organizaram-se em torno das religiões dissidentes do catolicismo. Na Reforma proposta por Martinho Lutero, por exemplo, esse panorama esteve intimamente relacionado à reinação do demônio. Ainda segundo Muchembled, Lutero acreditava em um diabo real, presente no cotidiano, capaz de exercer, muitas vezes, o papel de um

“carrasco” a serviço do Senhor, enviado para punir os pecadores, parecia-lhe capaz de agir em todos os momentos e sob múltiplas formas. Ele habitava o corpo dos hereges, dos revoltosos, dos usurários, das feiticeiras e até mesmo das velhas prostitutas, mas podia também aparecer como um anjo branco ou fazer-se passar por Deus (MUCHEMBLED, 2001, p. 147).

Muitas vezes, o demônio surgia sob formas de animais, assumindo, assim, um aspecto real, palpável. Lutero relatava em seus textos situações em que tais aparições entravam em conflito consigo, travando embates reais, dos quais o religioso saía vitorioso, após enganar o demônio. Essa visão, em certa medida, retoma o imaginário medieval: “Lutero é herdeiro de uma visão medieval do diabo ludibriado, que ele transcreve em cenas burlescas sobre ele” (MUCHEMBLED, 2001, p. 148). Nesse sentido, as representações pictóricas do diabo também sofrem certas transformações, marcando a heterogeneidade com que a figura podia ser conhecida na época:

Figura 7 – Matrimônio por conveniência oficiado por Satan



Fonte: (HERITAGES...2012).

A gravura acima representa bem a possibilidade de intervenção do diabo no cotidiano. Nela, o casamento de conveniência tem o demônio como intermediário. A figura híbrida simboliza, através das pernas de cabra, das garras de águia em vez de mãos, dos seios femininos, dos chifres e de um capuz, suas muitas aptidões. Tal acúmulo de elementos remete, no Renascimento, à iconolatria medieval:

O Renascimento herdou os conceitos e imagens demoníacas que foram determinados e multiplicados no decorrer da Idade Média, mas lhes emprestou uma coerência, uma importância e uma difusão jamais alcançadas (NOGUEIRA, 2000, p. 73).

Com efeito, as formas de interpretação intelectuais da figura do diabo parecem distantes das percepções existentes nos meios populares. A verificação de tal disparidade é mais propícia à observação das manifestações populares e das absorções artísticas do imaginário. Nesse sentido, a simbologia contida nas representações demonológicas denota o sentimento de religiosidade e de misticismo de cada época. A composição da imagem do diabo passa, desse modo, pela interrelação de muitos símbolos como forma de realizar uma representação concreta do sobrenatural: “O Diabo consegue por acumulação de atributos naturais. Seu poder se compara à fusão das capacidades motoras e agressivas de todas as feras.” (SÁEZ, 1999, p. 27-28).

O sincretismo de tantos elementos para sugerir uma explicação do diabo mostra, na realidade, a grande dificuldade de compreensão dos episódios maléficos. E é justamente diante da inexplicabilidade dos sentimentos relacionados à maldade, que o homem do Renascimento desenvolveu concepções sobre o mal e sobre o diabo que foram além do expediente grotesco. O medo e o terror passaram a constituir a ideia de demônio que se ia reelaborando no imaginário:

Satã tornou-se uma obsessão no momento em que a Europa procurava maior coerência religiosa e criava novos sistemas políticos. O controle de todas as camadas da sociedade exigiu a construção de uma doutrina angustiante e terrível para tornar o Diabo temido pelas populações habituadas a uma imagem mais humana e até cômico-grotesca, resultante da mescla com os cultos aos deuses agrários. (SIQUEIRA, 2012, p. 5).

Essas disposições parecem se confrontar em algum momento, incutindo nos homens de então um sentimento misto de pavor e de desdém e, em determinados pontos, transformando-se em riso. Esse sentimento deve ser considerado, sobretudo, se pensarmos nas manifestações religiosas não oficiais.

Bakhtin, nos estudos sobre Rabelais, ressalta a sobrevivência do riso fora das “esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano” (BAKHTIN, 1987, p. 63). Isso porque não era permitido rir nos meios religiosos oficiais da Idade Média, pois, segundo a percepção da época, valores como bem e verdade estavam estreitamente relacionados à seriedade. Nos países europeus cujas religiões oficiais seguiam o Cristianismo, no entanto, o diabo assume, sobretudo, nos meios populares, um aspecto cômico que abrandava a imagem aterradora difundida desde o Medievo e é essa subsistência que viabiliza os episódios sobre um diabo trocista que não inspira medo, mas galhofa.

Havemos de considerar, no entanto, o problema do riso nesse período e os esforços do Cristianismo em associá-lo ao mal. Georges Minois avalia essa questão e revela que essa associação é bem mais antiga, pois os primeiros cristãos já conferiam ao riso um aspecto diabólico, atitude que se inscreve, ainda segundo Minois, “na mentalidade apocalíptica, marcada pela obsessão do diabo, em que se situa o cristianismo nascente.” (MINOIS, 2003, p. 125). Continua Minois:

Satã, extremamente discreto no Antigo Testamento, no qual desempenha um simples papel de acusador e de oponente, surge brutalmente como a potência do mal nos meios sectários apocalípticos que proliferam na Palestina no início da nossa era. (MINOIS, 2003, p. 125).

Dá-se aí o que Minois chama de diabolização do riso, atitude atribuída pelos iniciadores da fé católica à figura do diabo não só pela sua responsabilidade sobre reveses de ordem natural, como catástrofes e epidemias, mas também por sua tentativa de desviar os homens dos desígnios divinos através do riso. Diante desse quadro, foi fácil designar Satã como explicação plausível para tais adversidades.

Nesse sentido, o riso, enquanto meio de zombaria, representou um obstáculo real à firmamento dos meios de consubstanciação da obediência através do medo. A proximidade do Juízo Final e as conseqüentes punições aos pecadores, desse modo, foram argumentos consistentes contra o descrédito no qual a fé cristã esteve prestes a cair.

Esse é o esboço do cenário europeu na transição do medievo para o período que se convencionou chamar de Renascimento. Fome, peste e guerra fizeram da morte presença constante também nas expressões artísticas do século XVII. O homem, perplexo diante das intempéries da natureza e do próprio homem, busca frequentemente as alusões ao *Apocalipse* e ao *Juízo Final* para justificar o flagelo. É o que vemos nesta gravura, de Dürer:

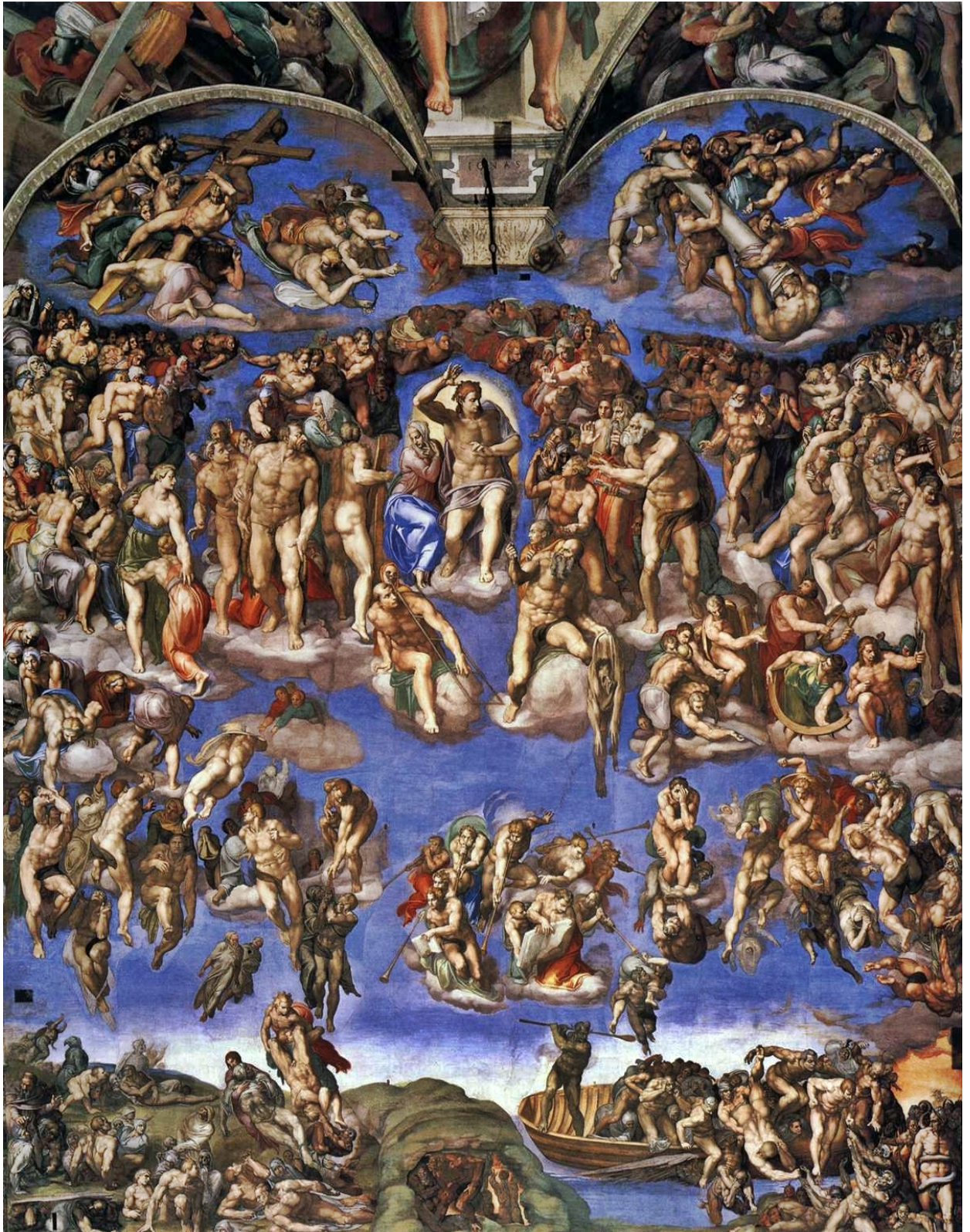
Figura 8 – Os quatro cavaleiros do apocalipse



Fonte: (OS QUATRO...2012).

E nesta pintura de Michelângelo:

Figura 9 – Juízo Final



Fonte: (O ÚLTIMO...2012).



Nas artes, tais conflitos perduraram, e as incertezas, os medos e a penúria desse período contribuíram ainda para as expressões dramáticas da arte barroca. A diferença é que, nessa perspectiva, o sofrimento humano decorre da desesperança trazida pelo reconhecimento da condição humana, ao passo que, no medievo, a percepção da fragilidade da criatura estava diretamente relacionada ao processo de redenção (BENJAMIN, 1984 A, p.104). Não é sem razão que muitas gravuras e pinturas dessa época retratam céus e infernos, claridade e escuridão, luzes e sombras, esperança e desespero, contrastes caros à essa estética e que refletem o fracasso do homem na busca por sentido na uniformidade.

Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin chama atenção para a influência que esse estado de ânimo dos homens do século XVII exerceu sobre tais formulações, a partir de sua manifestação na cultura alemã:

A linguagem formal do drama barroco, em seu processo de formação, pode perfeitamente ser vista como um desenvolvimento das necessidades contemplativas inerentes à situação teológica da época. Uma das necessidades decorrentes da ausência de toda escatologia é a tentativa de encontrar um consolo para a renúncia ao estado de graça; através da repressão a um estado original da criação. Aqui, como em outras esferas da vida barroca, o que é decisivo é a transposição de dados inicialmente temporais para uma simultaneidade espacial fictícia. Essa transposição levamos a um aspecto profundo dessa forma dramática. Enquanto a Idade Média mostra a fragilidade da história e a perecibilidade da criatura como etapas no caminho da redenção, o drama alemão mergulha inteiramente na desesperança da condição terrena. (BENJAMIN, 1984A, p. 104).

A compreensão de Benjamin acerca do drama barroco alemão traz uma questão pertinente ao problema da caracterização do mal a partir das primeiras manifestações humanistas. Sua reflexão acerca da subsistência de memórias imagéticas da Idade Média no Renascimento permite-nos observar o papel da alegoria na transposição de elementos do imaginário medieval, como o diabo, por exemplo, para os períodos subsequentes. Segundo Benjamin, “O alegorês não teria surgido nunca, se a Igreja tivesse conseguido expulsar sumariamente os deuses na memória dos fiéis” (BENJAMIN, 1984A, p. 246). É justamente essa análise que mostra a figura do Anticristo como resultado da junção de inúmeras instâncias pagãs.

Não podemos nos esquecer que o contexto geral de *A origem...* nos remete ao problema do divórcio entre palavra e coisa e é justamente nas arbitrariedades surgidas dessa relação que Benjamin vê a origem da alegoria. Ainda no século XVI, havia confrontos na apreensão dos ideais religiosos pagãos. Os artistas desse período admiravam os modelos clássicos seguindo duas perspectivas: a primeira inspirava sentimentos funestos, de caráter demoníaco, e a

segunda assumia uma face de júbilo, de caráter olímpico, e que inspirava a admiração estética. Em razão dessa binomia, no processo de reelaboração dos conceitos, os deuses antigos foram relegados a um mundo degradante:

[...] em conseqüência, ostrês momentos mais importantes na história da alegoria ocidental têm um caráter não-antigo, e antiantigo: os deuses emergem num mundo hostil, tornando-se maus, e degradando-se em criaturas. As vestes olímpicas são deixadas para trás, e com a passagem do tempo os emblemas se agrupam em torno delas. Essas vestes pertencem à condição da criatura, como um corpo de demônio (BENJAMIN, 1984A, p.248).

Os primeiros sinais de declínio do império do diabo, por assim dizer, começam a surgir com o Racionalismo, sistema filosófico que, tendo as operações lógicas como categorias de orientação mental, estabeleceu diretrizes para um tipo de raciocínio em que os exorcismos, o terror, os casos de possessão, dentre outros fenômenos relativos à presença do demônio, são atribuídos a credices e a superstições, concepções irrelevantes para o novo ânimo intelectual. Essa atitude proporcionou, assim, um contínuo esforço em incentivar formas de pensar que desvalorizassem o diabo (MUCHEMBLED, 2001, p.191).

Para este autor, que narra a trajetória do diabo em suas diversas formas simbólicas, a década de 1640 propõe uma reviravolta nos meios intelectuais europeus extremamente importante ao entendimento das mudanças nas conceituações do mal. E foi nesse momento que se deu uma divergência entre os métodos de investigação do tema, representada, sobretudo, por Descartes, e sua relação com a metafísica, e por Hersemme, que propõem veladamente a autonomia da ciência. Esta ala da filosofia contou ainda com nomes como Spinoza, Newton e Leibniz. Há de se notar ainda que tais pensadores não abandonaram totalmente o sentimento metafísico, deixando fluir, por vezes, em suas obras, a ideia de encantamento que permeara os séculos anteriores.

No século XVIII, segundo Muchembled (2001), ainda se sentia a presença do demônio no espaço social e principalmente no universo religioso. Um fenômeno interessante, no entanto, ocorreu nesse período: o diabo tornou-se mote para discussões filosóficas sobre o bem e o mal. Desta vez, porém, o tema do inferno é posto de lado e o alvo das dissertações passa a ser a presença dessa antinomia no sujeito.

Em decorrência disso, a representação imagética do diabo assume um ar menos ameaçador: sua aparição agora se dá mediante uma feição bem semelhante à humana, podendo alguns poucos vestígios físicos das versões anteriores denunciarem a sua identidade. Os pés fendidos, as orelhas pontudas ou algum outro detalhe estranho são as ocorrências mais

frequentes nessas presenças. Talvez tenham se iniciado aí as aparições nas quais o demônio se configura com alguma simpatia, assim como as imagens que inspirarão obras posteriores como são os casos de *A relíquia* e de *O mandarim*.

Gradativamente, a imagem do demônio aterrador foi substituída no pensamento europeu. Essa transformação, no entanto, aconteceu de maneira bastante diversificada: “Este imaginário continuou a ser defendido, mantido e difundido até os nossos dias, em setores mais ou menos amplos da sociedade, em função da vitalidade de seus partidários e da permeabilidade dos ambientes” (MUCHEMBLED, 2001, p. 191).

E, embora feiticeiras e demônios ainda povoassem as mentes dos cristãos, e dos pagãos remanescentes, a perda de credibilidade do diabo acontece de forma diretamente proporcional ao recuo do medo e afeta principalmente pessoas pertencentes aos meios urbanos. Essas mudanças de pensamento prepararam o terreno para a conversão definitiva<sup>2</sup> do mito religioso em alegoria literária:

O Diabo é desencantado! Ele abandona, no entanto, o terreno das práticas sociais para refugiar-se no mundo dos mitos e dos símbolos [...]. A fragmentação da imagem diabólica é visível, como se ela se adaptasse a inúmeros meios sociais diferentes, transportando, segundo o caso, no todo ou em parte, a herança aterradorizante ou, ao contrário, a visão racional (MUCHEMBLED, 2001, p. 207-208).

Esse processo, no entanto, encerra grande complexidade, pois a visão intelectual não pode ser avaliada como algo imune às transformações sociais, tampouco encerra uma definição incontestável acerca da crença no diabo. Deve-se, por exemplo, aos avanços científicos e ao surgimento de sistemas filosóficos mudanças de paradigmas que influenciaram as diferentes formas de percepção da figura. Mas esse nunca será um ponto de fácil resolução, pois, como salienta Muchembled “Encerrar a figura de Satã em uma definição filosófica ou simbólica do Mal que todo ser humano tem que enfrentar [...] não nos traz uma chave de interpretação suficiente” (MUCHEMBLED, 2001, p. 10).

Na contramão dos movimentos racionalistas e dos desenvolvimentos tecnológicos que revolucionaram a Europa dos séculos XVIII e XIX, a maioria das pessoas realmente manteve sua crença no diabo, pois o meio religioso continuou a abordagem do tema de maneira enfática, influenciando incisivamente o temor ao mal. Contudo, nos princípios do século

---

<sup>2</sup>Embora, tenhamos exemplos como o *Faustbuch*, obra germânica de autoria desconhecida, e o *Fausto*, de Christopher Marlowe, ambos do século XVI, consideramos, com Muchembled (2001), que é no século XVII que a literatura transforma definitivamente a figura do diabo como uma das suas representações para o mal.

XVIII, percebeu-se a retomada de uma tendência cara a outros momentos históricos: o diabo ironizado.

Essa visão cultivada já pelo homem medieval, com o passar do tempo, sofre certas mudanças, como salienta Siqueira:

A luta entre o Bem e o Mal é tema caro ao medievo, que a retratava como um embate entre as forças divinas e as de Satã pela posse do indivíduo; porém, para o romântico, esse simbolismo serve ao intuito de discutir a fragmentação do “eu” frente às próprias motivações psicológicas e a adversidade do meio sócio-cultural em que vive (SIQUEIRA, 2007 p. 18).

Nesse sentido, toda a caracterização anteriormente construída do diabo, bem como as conceituações de mal, deve sofrer uma nova avaliação em que a rebeldia, a transgressão e a insubmissão assumem uma perspectiva totalmente subordinada às diretrizes sociais e aos valores morais construídos a partir dos interesses dessas instâncias.

Além das perspectivas religiosas e culturais, os estudos filosóficos contribuíram consideravelmente para o entendimento das questões relacionadas ao problema do mal e para suas configurações morais. Leibniz, no século XVIII, por exemplo, concebe a justiça de Deus a partir da divisão do sofrimento humano em mal metafísico, mal natural e mal moral. Segundo Susan Neiman (2004, p. 93), o mal metafísico é a degeneração inerente à substância do mundo; o mal natural é a dor e o sofrimento que experimentamos nele; o mal moral configura-se como crime que, uma vez cometido, converter-se-á em mal natural, tornando-se, nesse contexto delito e punição a um só tempo. O elemento moderno no pensamento de Leibniz, desse modo, é a possibilidade de distinção das causas do pecado e do sofrimento.

Já o caminho escolhido por Pope (1688 – 1744) sai da teologia e traz o problema do mal para o mundo da ética e da psicologia. Ainda segundo Neiman (2004), nesse momento, podemos reconhecer uma mudança de foco para a questão. O pensamento de Pope reflete o descarte da influência metafísica para a elucidação do problema, conduzindo-o para o âmbito de uma observação pautada na atuação do comportamento humano.

Entre os anos de 1732 e 1734, Pope compôs *Essayonman*, um conhecido poema em que discorre sobre a natureza do homem e sobre a sua existência no mundo. O texto, organizado em quatro epístolas, trata da relação do homem com o universo, consigo próprio e com a sociedade. Interessante perceber o direcionamento ético dado a essa organização:

[...]o ensaio inicia-se com a referência ao mundo, ao macrocosmo, passando seguidamente para o homem-indivíduo, o microcosmo, onde se centra. As duas partes seguintes são como extensões desta: a sociedade como conjunto

de indivíduos e a felicidade como objetivo individual e social (CUNHA, 1987, p. 306).

Nesse sentido, o ensaio se propõe a representar uma orientação idealizada do universo, uma vez que, para Pope, cada ser possui seu lugar invariável. Para Pope, o mal reside na presunção e no orgulho dela resultante. Mas são orgulho, sobretudo o orgulho consciente, e sua tentativa de se equiparar a Deus, a fonte dos equívocos cometidos pelos indivíduos em sua trajetória na terra:

Pride still is aiming at the blest abodes,  
Men would be angels, angels would be gods.  
Aspiring to be gods, if angels fell,  
Aspiring to be angels, men rebel:  
And who but wishes to invert the laws  
Of order, sins against the Eternal Cause<sup>3</sup> (POPE, 1859, p.78).

O mal surge então dessa limitação do homem para compreender o funcionamento da natureza em sua completude, pois o orgulho e todos os prejuízos causados por ele vêm da incapacidade dos seres humanos em perceber a harmonia do universo.

O surgimento da burguesia, ao fim da Idade Média, influenciou o aparecimento de formas mentais pautadas em ideologias individualistas; em termos filosóficos, isso significou o surgimento de teorias em que Deus, antes senhor absoluto do universo, subordinava-se ao homem. O racionalismo é, deveras, o meio pelo qual essa substituição se dará: “Deus, como razão perfeita, é, assim, a idealização da razão humana” (CUNHA, 1987, p. 307). Essa percepção permitiu a Pope pensar a virtude como o principal objetivo do homem, e, em consequência dela, existem a felicidade, a fé e a esperança. A felicidade individual para Pope só pode ser obtida por meio da felicidade coletiva “na medida em que o comportamento virtuoso é definido em termos sociais, através do que ele designa por benevolência” (CUNHA, 1987, p.311).

Com efeito, as circunstâncias de ordem social e econômica do Renascimento, possivelmente, determinaram as diretrizes do pensamento racionalista, em que o encantamento não mais era possível, pelo menos do ponto de vista filosófico. Outro fator relevante a ser considerado é o interesse pela ciência e pelo desvendamento dos fenômenos da

---

<sup>3</sup> O orgulho ainda está apontando para as permanências abençoadas, Os homens seriam anjos, os anjos seriam deuses. Aspirando a ser deuses, se os anjos caíram, Aspirando a ser anjos, os homens se rebelam: E o que não desejamos de inverter as leis Da ordem, pecados contra a Causa Eterna (POPE, 1859, p. 78, tradução nossa).

natureza, postura totalmente contrária ao comportamento fantasista de outrora. Por outro lado, o homem leigo, afastado do conhecimento analítico, mantém suas crenças e seus pensamentos mágicos. A explicação para essa resistência é simples. Para Rosângela Divina Santos Moraes da Silva,

[...]ao evocar os mitos, o indivíduo vive uma experiência verdadeiramente ‘religiosa’ diferenciada daquela do cotidiano. Nessa experiência mítica, este ser torna-se contemporâneo dos ‘eventos fabulosos, exaltantes e significantes’ que se (re)configuram e (re)atualizam-se por meio do poder sagrado de que estão impregnados. (SILVA, 2012, p.359).

Esse retorno ao tempo primordial, proporcionado pela evocação dos mitos, manifesta-se intimamente relacionado à experiência do sagrado, a autora conclui disso que “o mito é indispensável à humanidade” (SILVA, 2012, p.359). Daí a fidelidade do homem medieval às crenças nas explicações simbólicas para o que lhe acontecia e a sobrevivência dessa forma de pensar até os dias atuais.

O século XIX foi palco de outras grandes consolidações ideológicas, pois foi principalmente nesse período que movimentos industriais e científicos, que já vinham acontecendo, atingiram seu ápice, influenciando diretamente o pensamento ocidental. Todo o cientificismo propalado depois de a *Origem das espécies*, de Darwin, deixa um território propício para que as teorias precedentes fossem revistas e questionadas.

Sob esses desígnios, Schopenhauer, no início do século XIX, analisa o problema do mal, trazendo-o para o universo psicológico do homem. Sua perspectiva rompe com a longa tradição racionalista que tem, como expoentes, Descartes e Kant. Para Schopenhauer (1988), há nos homens de fato maus uma forte dor interna causada pela junção de um sofrimento violento e multiforme a um querer igualmente violento e multiforme.

A literatura tem representado bem tal aspecto: Frankenstein, Fausto, Heathcliff são bons exemplos disso. O Frankenstein, personagem criado por Mary Schelley, por exemplo, descobre na violência e no crime uma forma de amenizar a sensação de abandono e de isolamento causada pela reação da sociedade à sua aparência disforme. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* é também, segundo David Ketterer (2004) uma narrativa que se desenvolve a partir de uma busca de identidade:

No que concerne à ideia básica de *Frankenstein*, Mary Shelley viu duas possibilidades para o desenvolvimento da temática. Primeiro, o assunto destaca a questão do “eu” e o “não-eu”, o Outro. A partir desse ponto de vista, o relacionamento de Frankenstein com o monstro se torna análogo a outros relacionamentos no livro. O monstro se torna uma instância extrema

do Outro. Depois, o conceito do monstro é algo relativo, pois sua existência só possui significado a partir de uma perspectiva humana, o humano e o monstruoso podem ser entendidos como uma existência divertida e simbiótica<sup>4</sup>. (KETTERER, 2004, p.34).

Essa situação conflituosa entre médico e monstro, no caso entre o cientista Frankenstein e sua criatura homônima, provoca a oscilação entre bem e mal, desafio e resignação, sob a qual a narrativa se sustentará. Frankenstein, o cientista, ao se deparar com as contingências de seus atos e com as vidas perdidas em razão da sua vaidade, percebe o poder destrutivo do mal: “Esta é a menor das minhas preocupações; tornei-me, por razão de eventos estranhos, o mais miserável dos mortais. Perseguido e torturado como sou e fui, a morte pode me fazer algum mal?”<sup>5</sup>(SHELLEY, s.d., p. 273).

Nesses termos, a infelicidade é o sentimento que rege tais indivíduos:

[...] com o hábito, este sentimento de tortura interna, diretamente próprio do mau, provoca também o prazer gratuito e independente do egoísmo, produzido pelo penar alheio, tal prazer é o que constitui a malvadez propriamente dita, a qual pode chegar até a crueldade (SCHOPENHAUER, 1988, p. 155).

A partir dessas concepções, vistas até aqui, depreendemos que, no âmbito filosófico, o significado de mal pode ser apreciado a partir de duas noções principais: uma metafísica e uma subjetivista. A primeira estabelece conceitos a partir da correlação entre mal e bem, tendo como fundamentação essa dualidade no plano onto-teológico; a segunda noção traz essa ambiguidade para dentro do indivíduo, caracterizando a divisão do ser em dois pólos dominados por princípios antagônicos.

Neste último contexto, os estudos sobre o mal recaem, inevitavelmente, em uma perspectiva moral. Essa visão, advinda da solução proposta por Agostinho, pautada na negação da substancialidade do mal, atribui sua origem ao homem, a partir de três aspectos: a privação, a condição de finitude do ser criado e a liberdade que este possui para agir. Essa forma de perceber o mal se desloca, segundo Paul Ricoeur (1988), do plano ontológico para o plano ético: “todo mal é mal moral, todo mal é mal cometido. Não se trata mais de discutir de

<sup>4</sup>No original: In considering the basic idea of Frankenstein, Mary Shelley saw two implications that allowed for thematic development. First of all, the subject raised the question of the “I” and the “not-I”, the alien, the Other. From this point of view, Frankenstein’s relationship with the monster becomes analogous with the other relationship in the book. The monster becomes an extreme instance of the Other. After all, the monster concept is a relative one and, since it is only meaningful from perspective, the human and the monstrous might be understood as enjoying a symbiotic existence. Tradução da autora deste trabalho.

<sup>5</sup>No original: ‘That is my least concern; I am, by a course of strange events, become the most miserable of mortals. Persecuted and tortured as I am and have been, can death be any evil to me?’ (SHELLEY, s.d., p. 273). Tradução da autora deste trabalho.

onde vem o mal?, mas de esclarecer por que fazemos o mal?” (RICOEUR, 1988, p. 9). O mal, a partir dessa relação, pode ser entendido como um aspecto do comportamento humano observado a partir de suas ações com os outros. Sobre isso, esclarece Júlio Jeha:

Ele (o mal moral) consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral. Enquanto o mal físico é sempre sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o mal moral surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento nos outros (JEHA, 2007, p. 5).

Segundo essa visão, o mal aflige tanto o indivíduo que o pratica quanto o que sofre a ação. O primeiro sofre a ação maléfica por abdicar de seus preceitos morais, o segundo por sofrer os danos dessa desordem. Dessa ambivalência, surge uma das mais controversas questões teológicas: o papel de Deus diante da origem e da continuidade do mal.

Também atento a questões como essas, Ricoeur (1988) elaborou uma metodologia para o estudo do mal que nos ajudou a traçar um posicionamento frente às inúmeras abordagens do tema.

Com efeito, Ricoeur (1988) estabelece um percurso para o entendimento da questão a partir do quadro argumentativo da teodiceia, ou das categorias teológicas apresentadas diante dos questionamentos citados acima acerca da origem do mal. No que chamará de fenomenologia da experiência do mal, o autor apresenta uma distinção dos “níveis do discurso percorridos pela especulação sobre a origem e a razão de ser do mal, e enfim juntar o trabalho do pensar suscitado pelo enigma do mal às respostas da ação e do sentimento” (RICOEUR, 1988, p. 22).

Essa concepção dos níveis de discurso é importante para a compreensão do mal na medida em que esclarece as formas de atuação da linguagem na constituição das ideias sobre o tema. Em um primeiro momento de sua explanação, Ricoeur (1988) discorre sobre o mito, estabelecendo a correlação entre as ideias sobre o mal e os discursos construídos em torno delas. Se entendermos o mito como a narração que nos informa os acontecimentos humanos em um tempo primordial, dando-nos um sentido de origem, de início, inevitavelmente, deparar-nos-emos com a presença do mal:

O problema do mal nos obriga a regressar de uma dissolução do problema do mal na dialética (Kant, Hegel) ao reconhecimento da condição do mal como algo inescrutável, irrecuperável especulativamente em um saber total e absoluto. Assim, a simbólica do mal testemunha o caráter insuperável de toda simbólica: à vez que expressa o fracasso da nossa existência e de nosso poder de existir, declara o fracasso dos sistemas mentais que desejam engolir



os símbolos em um saber absoluto<sup>6</sup> (RICOEUR, 1970, p. 461, tradução nossa).

Ao explicar o início do mundo, o mito relata como a raça humana foi gerada e revela as condições de miserabilidade em que isso se deu. Recuperar essa compreensão intuitiva significa recobrar a dimensão exata do mal. Esse processo, no entanto, só é viável pelo intermédio da linguagem: “A linguagem é a luz da emoção; pela confissão a consciência da falta é conduzida à luz da palavra; pela confissão o homem é palavra até na experiência do seu absurdo, do seu sofrimento, da sua angústia”<sup>7</sup> (RICOEUR, 1963, p. 170, 171, tradução nossa). A importância da análise discursiva nesses níveis se dá porque, segundo Ricoeur (1963), é por meio da palavra que a real verificação do ato maléfico pode ser compreendida, a confissão permite a percepção da radicalidade da experiência do mal e do pecado.

A rigor, em linguagem religiosa, mal moral designa pecado, ou ainda “o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão” (RICOEUR, 1988, p.23). Tais instâncias relacionam-se, pelas suas implicações sociais e individuais, a consequências éticas e psicológicas, não sendo estas últimas contempladas pelos estudos de Ricoeur:

A acusação caracteriza a própria ação como violação do código ético dominante na comunidade considerada. A repreensão designa o juízo de condenação, em virtude do qual o autor da ação é declarado culpado e merece ser punido. É aqui que o mal moral interfere no sofrimento, na medida em que a punição é um sofrimento infligido (RICOEUR, 1988, p. 23).

Mas a compreensão do mal a partir dessa perspectiva moral envolve ainda outros aspectos a serem considerados, sobretudo se pensarmos nas conceituações que se vão agregando historicamente ao termo e ao próprio fenômeno. Saber, por exemplo, sob que condições os juízos de valor sobre os conceitos de bem e de mal foram criados implica naturalmente em uma incursão não só pelos aspectos materiais que influenciam o comportamento humano, mas também em uma busca pelo seu caráter social psicológico.

<sup>6</sup> Texto original: El problema del mal nos obliga a regresar de una disolución del problema del mal en la dialéctica (Kant, Hegel) al reconocimiento de la condición del mal como algo inescrutable, irrecuperable especulativamente en un saber total y absoluto. [...] Así, la simbólica del mal atestigua el carácter irrebalsable de toda simbólica: a la vez que expresa el fracaso de nuestra existencia y de nuestro poder de existir, declara el fracaso de los sistemas mentales que desean engullirlos símbolos en un saber absoluto. (RICOEUR, 1970, p. 461).

<sup>7</sup> Texto original: “[...] le langage est la lumière de l’émotion; par l’aveu la conscience de faute est portée dans la lumière de la parole; par l’aveu l’homme reste parole jusque dans l’expérience de son absurdité, de son souffrance, de son angoisse.” (RICOEUR, 1963, p.170,171).

O século XIX trouxe muitas mudanças de paradigmas para essa questão, e as conclusões e invenções a que chegaram inúmeras áreas do conhecimento, depois de muitos estudos, revelaram novas disposições de espírito rumo a uma abordagem pragmática da questão. É o momento em que o positivismo e o evolucionismo inspiram não apenas as pesquisas científicas, mas as manifestações artísticas, como a literatura, âmbito em que a temática do mal é amplamente acolhida.

No que concerne ao nosso tema, observamos, sob a orientação de Robert Muchembled (2001), que todos esses acontecimentos provocaram uma reviravolta no tratamento do tema do mal, principalmente no que se refere à forma como ele vem relacionado à figura do diabo.

No Ocidente, por exemplo, a crença nesta figura, contrariando as novas ordens racionalistas, mantém-se intacta, revelando-se sob novas prerrogativas:

Abandonando pouco a pouco as terras do consenso religioso e moral dos séculos da Reforma e da Contra-Reforma, a representação tradicional de Satã – já fortemente abalada pelas críticas dos filósofos do Iluminismo – refugia-se na ortodoxia dogmática das Igrejas, piedosamente preservada e difundida por um pequeno número de autores (MUCHEMBLED, 2001, p. 239, 240).

Há nesse processo um recuo da tradição na qual se mantinham vivas as imagens demoníacas que, ainda segundo Muchembled (2001), sobreviveram às descobertas científicas, aos apelos materiais e, até mesmo, aos grandes movimentos de urbanização pelos quais passaram as cidades europeias:

Diante dela [da tradição preservada] cresce com força uma definição mais interiorizada do demônio, intimamente unido ao homem, do qual ele não é mais que a face sombria ou a máscara vazia. Ela autoriza todas as variações imagináveis, motivos, emblemas, mitos e símbolos, abrangendo, ao mesmo tempo, as paixões individuais e os terrores coletivos (MUCHEMBLED, 2001, p. 240).

Os novos rumos tomados pelas áreas do conhecimento parecem estabelecer, nas concepções filosóficas e literárias, noções nitidamente psicologizantes de fenômenos relacionados a figuras religiosas e a mitos. Isso porque se expandem pela Europa do século XIX sentimentos voltados para o desejo de bem-estar. Nesse sentido, tais investigações configuram-se em “uma angustiante, mas fecunda interrogação a respeito da natureza humana. Boa ou má, segundo os filósofos subjacentes, esta motiva, ou não, uma crença no demônio oculto no coração do homem” (MUCHEMBLED, 2001, p. 240).

As manifestações culturais, individuais ou coletivas, desse período revelam inúmeras formas de retomadas de temas antigos e, nesse sentido, a figura do diabo, como símbolo maior do mal, é destituída do posto de entidade autônoma e ressignificada mais uma vez. O surgimento do dogmatismo científico, por exemplo, colaborou para a substituição da ideia de diabo real, presente no imaginário cristão, por um diabo interior presente em cada ser humano.

Nessa nova perspectiva, a existência do demônio se distanciou gradativamente do âmbito religioso e “Sua projeção na cena literária ou artística, sob múltiplas facetas, resultou na multiplicação dos simbolismos, mas igualmente no enfraquecimento da potência unificadora do mito cristão”. (MUCHEMBLED, 2001, p. 244). As implicações desse deslocamento foram sentidas nitidamente na literatura, e é o *Fausto*, de Goethe, a obra a nos ajudar a desvendar tais movimentos. A partir dela, mal, diabo e literatura empreenderam novas formas de expressar suas relações.

E foi justamente esse movimento de reconhecimento de interiorização do mal pelo homem que reforçou a presença diabólica nas artes, sobretudo no teatro e na literatura. Não podemos, no entanto, dizer que este foi um tema novo a ser explorado nesses meios:

Satã foi sempre um herói de teatro, tanto nos mistérios medievais quanto nas peças barrocas do século XVII: tragédias, tragicomédias, pastorais ou balés mostram seguidamente diabruras sem maior gravidade, que traduziam, sobretudo um gosto pelas metamorfoses. O público da Revolução [francesa] amava igualmente as peças com diabos. Este filão remonta, talvez, à familiaridade com Belzebu, característica da cultura popular, de inúmeros contos e lendas que o descrevem até o século XX como um bobo facilmente ludibriado pelos homens (MUCHEMBLED, 2001, p. 243).

Serão especialmente tais perspectivas a favorecer o aproveitamento da figura por algumas vertentes da literatura romântica do século XVIII e do início do século XIX, principalmente por aquelas conhecidas por titanismo, satanismo ou cainismo. Esses movimentos, fortemente influenciados por motivos libertários e rebeldes, surgiram, sobretudo, na poesia, manifestação artística em que a força da síntese pôde expressar toda a força da indignação diante dos equívocos resultantes dos processos civilizatórios:

Nada mais pobre eu conheci, ó deuses  
do que vós próprios.  
Apenas vos nutris  
de sacrifícios  
e de preces,  
dedicados a vossa majestade.  
Morreríeis de fome se não fosseis

as crianças, os loucos, os mendigos  
que vivem de ilusões (GOETHE, 1986, p. 54).

Instaurado o sentimento de rebeldia, a ânsia de justiça e de liberdade, iniciada por Goethe e propalada por jovens satanistas como Byron, Shelley e Leopardi, encontrou na figura de Prometeu<sup>8</sup>, assim como no mito satânico, do anjo rebelde decaído, a tradução para os sentimentos poéticos daquele momento. Este contexto dá-nos a impressão de que os conceitos científicos, as análises filosóficas do comportamento humano e todas as informações obtidas no período fazem com que a observação das transformações sociais, ocorridas no século XIX, proporcione aos artistas uma crítica apurada aos valores correntes.

No século XX, conforme avalia Muchembled (2001), os aspectos demoníacos não foram muito explorados; pelo menos, na sua primeira metade. No entanto, ainda é possível perceber que a preocupação com o mal persistiu:

Satã, como tal, não tinha mais sucesso fora de ambientes determinados, a não ser como um diabo de papel, sobrevivendo nas dobras de uma literatura menos atenta a ele do que antes, e na arte, que não lhe dava um lugar muito importante. A curva de seu declínio, iniciada no século XVIII, tornou-se cada vez mais acentuada (MUCHEMBLED, 2001, p. 276).

Muitos fatores contribuíram para essa derrocada. Principalmente, nos meios intelectuais, onde houve a diminuição das aspirações religiosas, o diabo aparece cada vez menos como meio centralizador do mal. O que se vê, em contrapartida, são indícios crescentes do ressurgimento da velha figura como forma de despertar o mal presente em cada ser humano. Assim, vemos a literatura, reformular, sob os desígnios da modernização, as grandes temáticas de teor diabólico.

No conto “Civilização”, que deu origem ao romance *As cidades e as serras*, Eça de Queiroz expressa uma ideia que sintetiza o que, a nosso ver, seria o problema do mal no século XIX. Jacinto, homem “complexamente civilizado” (QUEIROZ, 1986, p. 1142) vive cercado de todos os confortos proporcionados pelo progresso. Seu enfado, no entanto, é algo que desconcerta o narrador:

Aos trinta anos Jacinto corcoveava, como sob um fardo injusto! E pela moralidade desconsolada e toda a sua ação parecia ligado, desde os dedos até a vontade, pelas malhas apertadas de uma rede que se não via e que o

---

<sup>8</sup> O mito de Prometeu, registrado na literatura por Ésquilo (525/4 a.C – 456/5 a.C), narra a história do jovem audaz que desafiou os deuses antigos do Olimpo, roubando-lhes o fogo sagrado, para dá-lo aos homens, raça com que Prometeu se identificava pelo sofrimento e perseverança. Diante da possibilidade de perdão e de não punição mediante pedido de perdão e declaração de arrependimento, o jovem reafirma sua ação, admitindo a plena consciência de seu crime, condenando-se assim a ter o fígado eternamente roído por uma águia.

tratava. Era doloroso testemunhar o fastio com que ele, para apontar um endereço, tomava o lápis pneumático, a sua pena elétrica - ou, para avisar o cocheiro, apanhava o tubo telefônico!... Neste mover lento o braço magro, nos vincos que lhe arrepanhavam o nariz, mesmo nos seus silêncios, longos e derreados, se sentia o brado constante que lhe ia na alma: - Que maçada! Que maçada! - Claramente a via era para Jacinto um cansaço ou por laboriosa e difícil, ou por desinteressante e oca (QUEIROZ, 1986, p. 1147).

As inúmeras comodidades de Jacinto e a sua “civilização material, ornamental e intelectual” (QUEIROZ, 1986, p. 1143) não foram suficientes para lhe satisfazer, assim como a fortuna do mandarim não satisfez Teodoro. O que poderia, nesse sentido, representar tão categoricamente o mal no século XIX, além da própria civilização e a interpretação equivocada, feita pelo homem, de suas facilidades? Tal seria o cerne do problema, sobretudo para um autor que, a nosso ver, apreendeu de suas leituras e da observação acurada de seu tempo, o espírito que o perpassava.

Mas a prosa de Eça não esteve isolada nessa percepção. O levantamento histórico, realizado por Saraiva e Lopes (2007) em *História da literatura portuguesa*, informa-nos que, a partir de 1850, um importante complexo ideológico, advindo de tais condições sociais, fez-se sentir na literatura francesa que, como se sabe, influenciará grande parte da prosa realizada em outros países do continente europeu. Dentre os sistemas filosóficos que sustentam esse panorama está o positivismo de Comte:

O positivismo é uma tentativa de reajustamento do mecanismo iluminista às novas conquistas científicas que permitiam uma visão panorâmica e evolutiva de toda a natureza, desde o mineral até ao Homem; o que o caracteriza melhor é o agnosticismo, a pretensão de neutralidade relativamente aos problemas capitais da teoria do conhecimento; e a sua voga é continuada pela teorização do método experimental por Claude Bernard, fruto do amadurecimento das ciências biológicas, e pelo determinismo sociológico e psicológico de Taine (...). O grande surto doutrinal é por então, obra de Karl Marx (*O Capital*, 1867) e de Friedrich Engels, mas a cultura burguesa dominante ignora-o (SARAIVA; LOPES, 2007, p. 662).

Além do positivismo, houve muitas vertentes teóricas a entrecruzarem-se no período, estabelecendo novas perspectivas de conhecimento e influenciando, de um modo ou de outro o texto literário, que ora aceita as novas prerrogativas, ora as repele. Zola e Aluísio Azevedo, por exemplo, são escritores relacionados ao modo determinista de representar o mundo na arte. Na contramão dessa vertente, estão nomes como Machado e Eça que percebem os riscos da substituição do gnosticismo religioso pelo gnosticismo científico. Vemos isso em “O

alienista”, em que toda a história de Simão Bacamarte ironiza o deslumbramento das pessoas do século XIX com as descobertas científicas, e em *O mandarim*, em que podemos observar essa mesma postura em Eça de Queiroz:

Eu nunca acreditei no Diabo – como nunca acreditei em Deus. Jamais o disse alto, ou o escrevi nas gazetas, para não descontentar os poderes públicos, encarregados de manter o respeito por tais entidades: mas que existam estes dois personagens, velhos como a Substância, rivais bonacheirões, fazendo-se mutuamente pirraças amáveis [...] (QUEIROZ, 1997, p. 790).

A compreensão depreendida até aí é a que nos remete à defesa da ciência, do pragmatismo e de todas as ações objetivas que deles se desvencilham. No entanto, o discurso de Teodoro continua:

Não, não acredito! Céu e Inferno são concepções sociais para uso da plebe – e eu pertença à classe média. Rezo, é verdade, a Nossa Senhora das Dores: porque, assim como pedi o favor do senhor doutor para passar no meu acto; assim como, para obter os meus vinte mil réis, implorei a benevolência do senhor deputado; igualmente para me subtrair à tísica, à angina, à navalha de ponta, à febre que vem da sarjeta, à casca da laranja escorregadia onde se quebra a perna, a outros males públicos, necessito ter uma protecção extra-humana. Ou pelo rapapé ou pelo incensador, o homem prudente deve ir fazendo assim uma série de sábias adulações, desde a Arcada até ao Paraíso. Com um compadre no bairro, e uma comadre mística nas alturas – o destino do bacharel está seguro (QUEIROZ, 1997, p.790).

Todo o palavrório sobre a supremacia científica vai revelando, em um tom irônico e debochado, o real posicionamento de Teodoro: sua descrença na estabilidade desses conceitos. Além disso, o próprio surgimento de um ser fantástico, como o diabo, mostra, por si, a grande contraposição às ideias iniciais do amanuense, caracterizando toda a sua ironia.

Essa insurreição contra os valores eminentemente objetivos pode ser ainda observada a partir da análise da significação histórica que Bataille (1989) faz das *Flores do mal*. Segundo o filósofo, Charles Baudelaire revelou, em várias missivas pessoais, a sua insatisfação e o seu constrangimento diante do mercado em torno da arte que começara a despontar naquela primeira metade do século XIX. Bataille cita uma dessas cartas, destinadas à mãe do poeta, em que este revela sua inaptidão para os rigores do trabalho intelectual remunerado: “A cada minuto, somos esmagados pela ideia e pela sensação de tempo. E só há dois meios de escapar a este pesadelo – para esquecer: o prazer ou o trabalho” (BAUDELAIRE *apud* BATAILLE, 1989, p. 65). Essa percepção de Baudelaire parece sintetizar todos os preceitos sob os quais a sociedade tende a se organizar, e essa redução

incomoda em demasia o poeta: “Ser um homem útil sempre me pareceu alguma coisa muito hedionda” (BAUDELAIRE *apud* BATAILLE, 1989, p. 48). Essa atitude é entendida por Bataille como a expressão de uma necessidade individual diante da tensão material, “historicamente dada do exterior” (BATAILLE, 1989, p. 49). Nesse sentido, manifestavam-se aí todos os questionamentos que se farão a respeito do papel da arte nas sociedades organizadas em torno do consumo.

Dessa forma, podemos supor que, não apenas a França, mas a Europa, de um modo geral, centralizava suas atenções nas manifestações econômicas e nos desdobramentos destas. Isso pode ser visto não só como forma de manutenção dos princípios sob os quais o novo sistema se equilibra, mas também como projeção do futuro: “É a sociedade capitalista em pleno desenvolvimento, reservando a maior parte possível dos produtos do trabalho ao aumento dos meios de produção” (BATAILLE, 1989, p. 50). Diante disso se coloca o problema de Baudelaire em relação ao mal que, em *As flores do mal*, revela a essencialidade de sua obra e a visão do poeta sobre o tema: resgatar a beleza na sujeira, no comportamento de pessoas marginalizadas pela sociedade, como prostitutas e assassinos, e em todo tipo de fenômeno execrável produzido pela decadência.

Esta mesma questão, que se traduz também na discussão sobre os caminhos da arte no mundo industrializado, será abordada em boa parte da prosa realizada no século XIX. A partir desta atitude, deparar-nos-emos com outros direcionamentos para o entendimento do mal. Nesse caso, especificamente, serão as iniquidades oriundas dos apelos materiais e provocadas pelos novos direcionamentos sócio-econômicos que definirão, em muitos aspectos, as faces maléficas da humanidade. Intensifica-se a percepção da influência dos aspectos econômicos no comportamento dos indivíduos.

A questão do mal exige agora uma abordagem voltada para a ação. Paul Ricoeur, filósofo contemporâneo, reflete sobre a questão a partir de uma retomada das principais teses filosóficas e, ao final, proporrá uma abordagem, à qual trataremos mais a frente, concentrada nas formas de se evitar o mal. Esse procedimento o leva à conclusão de que, diante da impossibilidade de definição do mal, o resgate desse conceito deve partir das fontes originais, ou seja, Ricoeur (2006) defende que a inscrição do mal, enquanto vontade e ação, está contida nos símbolos e nos mitos, e estes, por sua vez, constituem a memória cultural de um povo, bem essencial para a compreensão e para a evitação do mal. É, pois, “o desejo de ser e o esforço de existir” (RICOEUR, 2006, p.63). O mal se configura, assim, como uma construção cultural, pois é a partir do temor à punição que encontramos as saídas éticas identificadas às boas atitudes. No grande percurso hermenêutico empreendido por Ricoeur, no entanto, há

uma ontologia do existir em que as questões relacionadas ao problema do mal têm sempre um lugar de destaque. Isso porque as narrativas, os símbolos, as metáforas e a própria linguagem requerem sempre uma ação interpretativa.

## 2.2 A literatura e o mal

*A divina comédia humana, Macbeth, Tito Andrônico, Paraíso perdido, Fausto, Drácula, O doutor Fausto, Grande sertão: veredas;* são tantas as obras literárias a se debruçarem sobre a temática do mal que a máxima formulada por Bataille (1989), de que a Literatura confunde-se com o próprio mal, parece irrefutável. De fato, desde manifestações simples, como os contos de fadas, até os contos populares que conhecemos de origens mais diversas, parecem ter suas narrativas organizadas em torno do embate entre bem e mal. Não é à toa que povoam tais histórias, bruxas, seres monstruosos, madrastas assassinas e o diabo.

Quando Goethe publica a primeira parte do *Fausto*, em 1806, segue exatamente tais prerrogativas. A história não era inédita e já circulava na tradição popular alemã, e fora até mesmo registrada em 1587 e, pouco depois, em 1590, transformada em peça por Christopher Marlowe. O fato é que Goethe, ao reunir em seu texto grande parte dos elementos simbólicos que circundavam a figura do diabo, inaugura uma perspectiva literária em que o embate entre bem e mal se trava no interior do homem, revelando toda a dramaticidade do ato de viver.

O doutor Fausto é um homem atormentado por uma insatisfação permanente e, no afã de realizar seus anseios, revela, sempre auxiliado por Mefistófeles, todos os matizes maléficos de seu caráter. E o diabo do *Fausto*, assim como o diabo de Teodoro, seria outro senão o que expõe as fraquezas da alma humana diante das apelações do mundo?

Ele mais uma vez é o nosso elo com o mal. Isso porque os primeiros textos a tratarem de temas como a maldade, a perversidade e a crueldade humanas surgem justamente da identificação entre homem e diabo. Segundo nossa percepção, foi assim no *Paraíso perdido*, de Milton, no *Fausto*, de Marlowe e foi assim no *Fausto*, de Goethe. Com efeito, essas obras trazem para o âmbito da literatura erudita as faces humanas do demônio, ou, as faces diabólicas do homem.

A complexidade da questão, porém, não se desfaz no âmbito literário, ao contrário disso, as conceituações de mal, aí, parecem se contextualizar segundo o universo fictício proposto por cada autor. Tal é a impressão que temos, por exemplo, ao ler *A literatura e o mal*, de Georges Bataille (1989). Nesse texto, uma compilação de estudos sobre várias obras e autores de literatura, o filósofo identifica nuances diferentes de expressão do mal na arte da



escrita. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake e Proust são alguns nomes cuja obra foi investigada por Bataille.

A percepção literária de Bataille (1989) relaciona a questão do mal em *Wutheringheighs*<sup>9</sup>, por exemplo, à paixão: é no amor entre Catherine e Heathcliff que o mal se concretiza. E, para exemplificar isso, remonta à infância dos personagens, na qual o amor dos dois pode ser percebido em uma integração. Essa, para Bataille, é a situação fundamental de *Wutheringheights*, e a condição propícia para elucidar o quadro do bem e do mal que serve de estrutura para o romance.

Isso pode ser percebido nitidamente, segundo Bataille, nas corridas das crianças pela charneca. Ali, elas são de fato livres de coerções e da submissão às leis da sociabilidade. São nesses momentos, a contrastarem-se definitivamente com o que virá, ou seja, a saída do “reino maravilhoso” (BATAILLE, 1989, p. 15) da infância e o encontro com o mundo adulto, que o leitor pode perceber a essência dos personagens, seu amor à liberdade, à desobediência aos limites convencionados pela sociedade. Eis um esboço da ideia de mal em *Wutheringheights*.

Difere em conceituação o mal visto por Bataille na prosa de Marcel Proust. O texto analisado é *Jean Santeuil*, romance escrito dez anos antes de *Em busca do tempo perdido*, em 1896, mas publicado postumamente, em 1952. Daí surge, segundo Bataille (1989, p. 116), um narrador encolerizado e sedento de justiça diante dos despautérios dos deputados franceses daquele final do século XIX contra o socialista Jean Santeuil. Paradoxalmente, o que surpreende nesse livro é “a moral ligada à transgressão da lei moral” (BATAILLE, 1989, p. 119), entendida pelo filósofo a partir da demonstração de uma ingenuidade totalmente desaparecida no *Em busca do tempo perdido*, obra que celebrizou Proust. Sem a reflexão prolongada deste último romance, o narrador daquele primeiro livro expressa-se com furor e com sede de enfrentar o interdito que, nesse caso, é representado pela escolha política.

Mas é, sobretudo, acerca do sadismo propalado no *Em busca...* que veremos um posicionamento emblemático de Bataille a partir da fala de Proust:

[...] Há, aliás, no sádico – por bom que ele possa ser, bem mais, por melhor que ele seja -, uma sede de mal que os maus, tratando de outros objetivos (se eles são maus por alguma razão confessável), não podem contentar (PROUST *apud* BATAILLE, 1989, p. 124)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Mantivemos a referência ao livro de Brontë em inglês por respeito à forma como Bataille cita a obra, no caso, também em inglês. Em português, o título é conhecido por *Morro dos ventos uivantes*.

<sup>10</sup> Mantivemos a citação utilizada por Bataille para não correr o risco de fugir aos desígnios pretendidos pelo autor ao contextualizar a obra de Proust em sua percepção sobre o mal.

E conclui: “Assim como o horror é a medida do amor, a sede do mal é a medida do Bem. (BATAILLE, 1989, p. 124). Esta análise esclarece o jogo de oposições necessário à existência, em que tudo deve ser apreciado segundo a união de contrários:

Os maus não conhecem o mal de outro, o mal finalmente é apenas seu bem egoísta. Não saímos do imbróglio em que o Mal se dissimula senão ao se perceber a união de contrários, que não podem se passar um sem outro. Eu mostrei primeiramente que a felicidade só não é em si mesma desejável, e que o tédio decorreria dela se a experiência da infelicidade, ou do Mal, não nos desse a avidez dela (BATAILLE, 1989, p. 126).

O jogo de equivalências e oposições estabelecido pelo autor, no entanto, não se dá somente a partir de conceitos imediatamente contrários, como é o caso de mal e bem. Nesse sentido, todo sentimento é passível de compreensão, até mesmo os de natureza maléfica, na medida em que seu aspecto complementar possa ser percebido.

A despeito dessa multiplicidade interpretativa, há um percurso a ser considerado quanto a essa questão. Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille deixa claro que a literatura não pode ser identificada ao bem quando este significar os meios utilitários de manutenção da sociedade:

O espírito da literatura, queira-o ou não o escritor, está sempre do lado do esbanjamento, da ausência de meta definida, da paixão que corrói sem outro fim que si própria, sem outro fim que corroer. E como qualquer sociedade deve estar dirigida no sentido da utilidade, a literatura, quando não é considerada indulgentemente como uma distração menor, sempre é oposta a essa direção (BATAILLE, 1989, p.148).

Neste sentido, não pode haver moral na literatura, mas uma hiper-moral. Isso porque Bataille compartilha a ideia nietzschiana de que os preceitos éticos construídos na civilização ocidental são repletos de intenções:

Mantemos a opinião de que a moral, tal como foi concebida até hoje, a moral das intenções foi um preconceito, um juízo precipitado e provisório que a coloca no mesmo lugar que a astrologia e a alquimia e em todo caso, algo que deve ser superado. A superação da moral e o triunfo desta sobre si mesma seria a denominação da larga e misteriosa tarefa reservada às consciências mais sutis e mais corretas e também às malignas da atualidade, estas viventes pedras de toque da alma (NIETZSCHE, 1977., p. 52).

Essa moral, pautada em uma filosofia da abnegação, representa para Nietzsche, segundo nossa interpretação, uma ameaça aos reais propósitos da arte, pois falseia os juízos sobre as coisas. Bataille admite tal ideia, tanto que não sentencia para a literatura o veredicto

de inocente, ao contrário, para o filósofo, ela é culpada e assim deveria se confessar (BATAILLE, 1989, p. 10), pois não pode comungar dessa moral aparente:

A literatura é, com efeito, o prolongamento das religiões. Ela é sua herdeira. O sacrifício é um romance, um conto, ilustrado de maneira sangrenta. Ou melhor, é no estado rudimentar uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, onde a vítima animal ou humana atua só, mas atua até a morte. O rito é bem a representação, retomada em data fixa, de um mito, isto é, essencialmente, da morte e um deus. Nada aqui deveria surpreender-nos. De uma forma simbólica, acontece o mesmo todo dia com o sacrifício da missa. O jogo da angústia é sempre o mesmo: a angústia extrema, a angústia até a morte, é o que os homens desejam para encontrar ao final, para além da morte, e da ruína, a superação da angústia. Mas a superação da angústia é possível sob uma condição: que ela esteja à altura da sensibilidade que a invoca (BATAILLE, 1987, p. 81).

O texto literário deve, porquanto, assumir seu estatuto pueril para manter a integridade libertária da arte, não se submetendo, assim, às leis de coerção impostas pela polidez convencional propalada nas instituições sociais. Deve ainda, segundo a visão de Bataille, conduzir o homem a um sentimento primitivo, em que seus temores e suas limitações sejam sublimados.

Muitas são as manifestações literárias a ressaltar o problema do mal e a, de certa forma, por em prática essa teoria de Bataille. As formas representativas do tema variam conforme a personalidade artística de cada autor. Shakespeare, por exemplo, em *Macbeth*, usa assassinio e ambição para ilustrar a inclinação humana ao mal. A prosa e a poesia romântica aludem à rebeldia e à transgressão como forma de elucidar a institucionalização do mal ocorrida nos séculos anteriores ao XVIII. Nomes como Byron, Goethe, Mary Shelley, Stendhal, Álvares de Azevedo revelam os perigos das imposições religiosas e sociais e, através de personagens rebeldes, identificam o mal à liberdade. Surgem nesse percurso personagens marginalizados e incompreendidos que, por sua escolha em não se conduzir pelas conveniências sociais, exemplificam a inconformidade e a insubordinação. Frankenstein, Fausto, Julien Sorel, Macário, e o próprio diabo, são alguns desses personagens que, na literatura do século XIX, inauguram uma visão em que o mal é tido como o desacordo com as regras.

### 3 EÇA DE QUEIROZ E O MAL ROMÂNTICO

Diante do que foi exposto, podemos perceber como o problema do mal sofre diferentes avaliações que se subordinam a contextos sócio-culturais, preservando, porém, traços remanescentes de todas as épocas.

Na literatura, tais particularidades podem ser observadas segundo as percepções de cada autor. A insistência de Eça de Queiroz, por exemplo, em inserir, em algumas de suas narrativas, o diabo como figura representativa do mal retrataria, dentre outros aspectos, uma reação às influências científicas na forma de pensar do homem da segunda metade do século XIX. Para reforçar seu posicionamento, o escritor usa como instrumento dessa expressão o recurso do fantástico que, como ressalta Siqueira, pode ser um eficaz método de exposição crítica:

A partir da concepção de que a obra literária funciona como um instrumento crítico de análise do relacionamento do homem com o mundo e com o seu próximo, consideramos que a literatura fantástica da segunda metade do século XIX funciona como uma reação a um mundo em que a incerteza, o sobrenatural, o insólito e a ambigüidade não têm mais espaço diante do racionalismo e do empirismo postulados pelas ciências. Por vir contra esta ordem estruturada, o fantástico funciona como uma ruptura e um meio de questionamento do homem diante da complexidade da vida nunca totalmente apreendida pelo empirismo científico (SIQUEIRA, 2012, p.2).<sup>11</sup>

A narrativa fantástica, nesse caso, corporifica grandes questionamentos sociais, evidenciando, de forma provocativa, os aspectos causadores da decadência e da vileza percebidos por Eça de Queiroz. E é, sobretudo a partir do confronto entre a avalanche das descobertas científicas do século XIX, do conseqüente pragmatismo advindo de tais práticas, e da inclinação para o fantasioso que vemos vacilar em Eça, a partir de *O mandarim*, os rigores narrativos da prosa realista. Sua preocupação em descrever as fraquezas e as falhas da sociedade portuguesa, no entanto, permanecem. A solução para aliar estes dois interesses, pelo menos no texto citado, parece tender para a utilização da figura do diabo como acusador do mal presente no homem.

O mal gera, como temos ressaltado, muitas possibilidades de conceituações. Um aspecto comum a todos os conceitos, entretanto, é o fato de a maioria deles traçar sempre um paralelo entre transgressão e aspectos éticos. Nesse sentido, direcionamos a análise do tema

---

<sup>11</sup> SIQUEIRA, Ana Marcia. Heroísmo e fantástico nas relações literárias Brasil-Portugal. Fortaleza, 2012. Texto inédito cedido pela autora.

segundo duas perspectivas que nos permitiram observar em *O mandarim* como a questão é tratada por Eça de Queiroz. Nesse sentido, entendemos que a questão do mal é vista por Eça, a partir da observação crítica da sociedade do século XIX, tendo como alvo os aspectos morais que induzem as pessoas a comportamentos ditos maléficos.

Iconoclastia, anticlericalismo, escandalizante, são muitos os termos usados para qualificar as obras de Eça de Queiroz da fase realista-naturalista. Tais atribuições se justificam se atentarmos principalmente para textos como *O crime do padre Amaro* (1875), *A tragédia da rua das flores*, escrito em 1877-8 e publicado postumamente, *O mandarim* (1880), *A relíquia* (1887), econsubstanciadas em ideias ilustrativas de um criticismo declarado. E dessa forma a efabulação conseguida por Eça, de acontecimentos relacionados ao comportamento moral, emerge de uma crítica objetiva à sociedade lisboeta do século XIX, assumindo, quase sempre, um viés moralizante.

A respeito de *O mandarim*, investigamos como os processos figurativos utilizados por Eça permitem reconhecer aspectos relacionados à representação do mal na narrativa a partir de sua proximidade com a literatura fantástica, apresentando, como elemento sintetizador das adversidades provocadas pelo mal, a figura do diabo. O interesse por esse tema advém da observação da possibilidade de verificar os modos de representação escolhidos pelo autor para representar o tema.

Essa perspectiva serve-nos como orientação para traçar uma análise do entrecho de *O mandarim* enquanto representação dos embates entre bem e mal. Isso porque pressupomos que tal conflito traz à tona uma série de questionamentos sobre a construção dos valores morais. Isso se dá, sobretudo, na utilização da figura de Satanás como elemento figurativo em torno do qual se discursará sobre tais aspectos.

Na obra, existem muitas evidências do desacordo entre teoria e prática na conduta humana, mas o assassinato cometido por Teodoro é de fato o mais proeminente. O que vemos então é a representação de facetas do comportamento humano, como a ambição e o cinismo, em uma perspectiva que ressalta as inversões provocadas pelo interesse em ascensão social.

A história do amanuense do Ministério do Reino, Teodoro, modelo de mediania, dá-se a partir da tensão entre real e fantasia. Sua vida, perfeitamente corriqueira, transcorre sem maiores incidentes até que a leitura de um determinado texto o tira desse estado:

No fundo da China existe um mandarim mais rico que todos os reis de que a fábula ou a história contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdes os seus cabedais infindáveis, basta que toques essa campainha, posta a teu lado, sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então

um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode sonhar a ambição de um avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha? (QUEIROZ, 1997 p.789).

Segue-se a essa leitura o aparecimento do diabo, despertando em Teodoro os sentimentos necessários ao movimento do toque da campainha que matará o mandarim e enriquecerá o funcionário público. A partir disso uma série de conflitos perpassará pela sua consciência, cujo principal objetivo passa a ser a recuperação da paz perdida. Para tanto, empreende uma busca pela família do mandarim morto a fim de reparar o erro cometido e recompensar os parentes do chinês.

Entendemos os posicionamentos assumidos por Eça no texto como uma forma inovadora de transmitir e observar a visão de mundo de sua época, estabelecendo, através do diálogo entre realidade e fantasia, uma crítica contumaz aos juízos regentes da sociedade portuguesa do século XIX. Tal procedimento se mostra nitidamente em um universo literário em que a visão sociologizante do real traz à tona uma série de questionamentos sobre o mito de Satanás e da sua importância para a compreensão dos comportamentos identificados à noção de mal moral. Segundo essa percepção, as diretrizes seguidas por Eça em *O mandarim* reúnem fantasia e moralidade e obedecem a certos preceitos românticos presentes na prosa do escritor.

“Como ainda é possível falar-se em romantismo, no singular?” indaga Luís Costa Lima (1984, p. 85), ao analisar o movimento. Se pensarmos dessa forma, poderemos supor que existe em alguns textos de Eça a dicção romântica tomada à expressão alemã, sobretudo àquela manifestada no gosto pelo fantástico e na crítica social, sendo Heine, Goethe e Hoffmann algumas de suas leituras mais frequentes e nas quais podemos identificar a raiz desse gosto. Havemos ainda de notar, como lembra Carlos Reis (2009), que essa influência se dá antes pelos vieses satanista e panteísta do que pelo sentimental da segunda geração romântica (REIS, 2009, p. 14).

A manifestação da preferência pela maldade como tema, na França, por exemplo, possibilita a existência em Nerval, em Michelet, em Baudelaire, dentre outros, dos elementos que atrairiam Eça para suas leituras. Incluir-se-ia ainda nessa galeria de influenciadores o americano Edgar Allan Poe que, segundo testemunho de Jaime Batalha Reis (QUEIROZ, 1945a, p.XXX), determinou, a partir do nevrosismo das *Histórias extraordinárias*, a forma como Eça apreenderia o preceito realista encetado por Flaubert. O mistério, a fantasia, o sonho e o satanismo, dessa forma, seriam os elementos românticos, advindos dessa leitura, a se fixar na personalidade literária do escritor português.

O motivo dessa nota romântica ter permanecido no caráter de Eça talvez se deva ao fato de ela traduzir a visão espiritualista tão cara ao povo lusitano e ainda por suprir uma necessidade, que veremos despontar nos textos de Eça, de referir o fantástico. Dessa aptidão nos fala ainda Batalha Reis na introdução de *Prosas bárbaras*:

Nas partes mais profundas, mais obscuras, mais indetermináveis do espírito, para além do real, do lógico, do coerente, do explicável, - como que para preencher as lacunas deixadas no completo da totalidade psíquica, pelas definições fragmentárias do compreensível, - existem, com efeito, infinitamente, as necessidades misteriosas do contraditório, do sobrenatural, do maravilhoso (QUEIROZ, 1945, p. XXIII).

E é principalmente aí, nas *Prosas bárbaras*, que veremos despontar o interesse do escritor pelos elementos sobrenaturais presentes na estética romântica. Lá, ainda segundo o testemunho de Batalha Reis (QUEIROZ, 1945a, p. XXVIII), Eça encontrou os mitos, as formas do maravilhoso popular germânico, intimamente relacionados aos aspectos da natureza, além das fantasias do romantismo português. Tais influxos fazem-se sentir nitidamente nesta obra por meio das referências às:

Nixes, às Wilis, aos Elfos, às Ondinas, “às velhas mitologias do Reno”, “as monjas dos conventos da Alemanha a quem o diabo escreve”, “o abade de Helenbach”, “as abadessas de Vecker a quem o diabo faz sonetos”, “as mães melodramáticas dos Burgraves”, “os Pastores de Helyberg”[...] (QUEIROZ, 1945a, p. XXVIII).

Foram precipuamente essas influências, advindas do apelo às lendas e aos mitos populares, como os citados, a marcar o interesse de Eça pelos aspectos simbólicos contidos em personagens como Fausto, Mefistófeles, Margarida, dentre outros. Encontramos ainda mais adiante, em ocasião do lançamento de *O mandarim* na França, uma confissão de Eça que elucidará essa postura:

Tendes aqui, meu Senhor, uma obra bem modesta e que se afasta consideravelmente da corrente moderna da nossa literatura, que se tornou, nestes últimos anos, analista e experimental. entretanto, justamente porque esta obra pertence ao sonho e não à realidade, porque ela é inventada e não fruto da observação, ela caracteriza fielmente, ao que me parece, a tendência mais natural, mais espontânea do espírito português<sup>12</sup> (QUEIROZ, 1945a, p. 5, 6).

<sup>12</sup> Tradução da autora desta dissertação do original: Vousprenez là, une ouvrebienmodeste et quis'écarteconsidérablemetducourantmoderne de notrelittératuredevenue, danscesdernièresannées, analyste et expérimentale; et cependant par cela même que cettetouvreappartientaurêve et non à laréalité, qu'elle est inventée et non observée, ellecaractérisefidèlement, ce me semble, latendancelaplusnaturelle, laplusspontanée de l'espritportugais (QUEIROZ, 1945, p.5, 6).

De fato, mais do que admitir o sentimentalismo português, tanto quanto sua inclinação ao sonho e à fantasia, o escritor, em tom saudosista, parece lamentar os rumos da arte naquele final do século XIX, sempre preocupada com a verdade e com a análise. Talvez se manifestasse aí um pensamento cujo direcionamento encerra um ceticismo em relação à contínua valorização da ciência e da tecnologia. Essa disposição reativa às imposições materialistas da ciência é testemunhada por Eça no texto “Positivismo e Idealismo”, relato crítico acerca dos rumos do conhecimento no século XIX, em que o escritor observa uma atitude contrária à tenacidade do positivismo científico:

O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quemurgia separar o homem; - e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão (QUEIROZ, 1945b, p.264).

Solidário ao homem que não se ajustou a essa nova ordem, Eça explicita sua compreensão acerca do embate entre razão e imaginação:

Haverá, é certo, entre os homens que chegam, uma reação contra os rigores do positivismo científico. Muitas almas, ternas, apaixonadas, feridas pelo materialismo do século, se refugiarão no deserto. O estridente tumulto das cidades, a exageração da vida cerebral, a imensidade do esforço industrial, a brutalidade das democracias, hão-de necessariamente levar muitos homens, os mais sensíveis, os mais imaginativos, a procurar o refúgio do quietismo religioso – ou pelo menos a procurar no sonho um alívio à opressão da realidade (QUEIROZ, 1945b, p.266).

Entenderemos melhor esse posicionamento se considerarmos que o apreço demasiado ao progresso, por vezes, reduz as críticas aos seus métodos à mera ideia de que estas formas de pensar representam manifestações arcaicas de comportamento. O aspecto fantasista, do qual nos fala Eça, sofreu subestimações como essas. Na literatura, ambiente cujos relatos voltavam-se, nessa época, principalmente para análises sociais e comportamentais dos personagens, essa reprimenda é bem notória. Nesse sentido, concordamos com Celeste Brasil Soares Malpique no que concerne a esse tipo de rejeição:

É certo que nas civilizações e, ao longo do tempo, podem dominar uns aspectos sobre os outros, mas no fim de uma certa experiência de vida e de maturidade, todo homem integra esses dois aspectos (povos primitivos/selvagens e povos civilizados) do seu psiquismo, todo homem pode ter algo de mágico sendo inteligente, pode ser objetivo e pragmático



continuando a ser supersticioso. O imaginário não deixa de continuar ativo e determinante (MALPIQUE, 2012, p. 76).

Longe dessa desvalorização do fantástico, Eça busca, em *O mandarim*, recobrar “a leveza pueril dos que acreditam no diabo, o delicioso terror da infância católica” (QUEIROZ, 1945a, p.14), como disse no referido prefácio.

Encontramos neste texto uma possível justificativa para o fascínio exercido pela figura do diabo no romancista. Mas essa não será a única. Para Manuel dos Santos Alves (1983), em *a Influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queiroz*, há ainda outras razões, uma delas é o influxo do poeta francês, o que, para Alves, pode ser verificado principalmente a partir dos poemas de Fradique Mendes. Nessa análise intertextual, empreendida por Alves, há a consideração de que a voz de Lisle também se faz ouvir em “O Senhor Diabo”, quando o personagem sente a vida esvaír-se juntamente com sua juventude. Apesar desse parentesco entre os dois textos, havemos de perceber que permeiam também as *Prosas Bárbaras* tal sentimento satânico, inspirado por Lisle.

Iniciou-se, sem dúvidas, uma postura rebelde no movimento romântico do final dos setecentos que, como assinala Rosenfeld (1969, p.159), possui esse teor satânico. Fausto, uma das mais populares lendas alemãs, conta a história do alquimista Dr. Johannes Georg Faust que realiza um pacto com o diabo e, no final da vida, perde sua alma como forma de pagamento ao acordo. Na versão de Goethe, Fausto é recompensado, e o mito ganha outra interpretação, agora positiva. Nas palavras de Rosenfeld: “eis precisamente o sentido que o termo ‘fáustico veio a ter, sendo representante extremo do homem, é um ser cuja essência é anseio, aspiração, eterno, impulso de ir além de si mesmo” (ROSENFELD, 1993, p. 225)<sup>13</sup>.

Talvez resguardados pelo recurso da ironia, os jovens insolentes da fase inicial do romantismo ousassem confrontar todos os valores inquestionáveis até então. O anseio por novas experiências os conduziu a horizontes cada vez mais afastados; buscavam no Oriente formas de compreensão espiritual que deveriam suprimir as lacunas deixadas pelas decepções com as religiões ocidentais cristãs:

Mas enquanto buscavam na distância do tempo ou do espaço a unidade e inocência, realçavam ao mesmo tempo o esfacelamento, a fragmentação, o homem-espelho, desdobrado em reflexos, o homem-máscara, o duplo, o sócio, o homem que vendeu a alma, o homem que vendeu a sombra e perdeu a estabilidade, a raiz, a "pátria", exilado que é da unidade paradisíaca (ROSENFELD, 1969, p.159).

<sup>13</sup> ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

Assim, respingam em *O mandarim* ecos do titanismo de que nos fala Aguiar e Silva<sup>14</sup>. Mas tal referência não poderia ser feita como mera repetição de um tema já tratado. A figura de Satã não surge na prosa do escritor português do mesmo modo como fazem os românticos, identificando-o ao homem e tornando-o símbolo máximo da sua eterna queda e danação. Para o homem observado por Eça, sobretudo para aquele cujo duplo deva ser Teodoro ou Raposo, há sempre a saída da consciência, entidade máxima, que conduzirá, se não a uma recompensa, pelo menos à ilusão do dever moral cumprido, com a qual a vida tornar-se-á suportável.

O sonho de Teodoro, se o considerarmos como tal, representa aí, talvez, a visita do autor à senda romântica. Sobretudo se aceitarmos, com Aguiar e Silva que “O sonho, nas suas misteriosas potencialidades, constitui um elemento de extrema importância na estrutura da alma romântica e na concepção romântica da vida poética”. (AGUIAR e SILVA, 2000, p. 554). E ainda:

O sonho, para o romântico, é o estado ideal em que o homem pode comunicar com a realidade profunda do universo, insuscetível de ser apreendida pelos sentidos e pelo intelecto: através do inconsciente onírico, opera-se a inserção da alma humana no ritmo cósmico e efectiva-se um contrato profundo e imediato do homem com a alma que anima a natureza (AGUIAR e SILVA, 2000, p. 555).

Existe em Eça, como já o dissemos, algo do temperamento romântico que sobreviverá ao influxo naturalista e o qual podemos constatar, sobretudo, ao final dos *Maias*, no diálogo conclusivo entre Carlos Eduardo e João da Ega:

- Muitas outras coisas dão valor à vida... Isso é uma velha Idea de romantico, meu Ega!  
 - E que somos nós? Exclamou Ega. Que temos nós sido desde o collegio, desde o exame de latim? Romanticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão...  
 Mas Carlos queria realmente saber se, no fundo, eram mais felizes esses que se dirigiam só pela razão, não se desviando nunca d'ella, torturando-se para se manter na sua linha inflexível, sêccos, hirtos, lógicos, sem emoção até ao fim (QUEIROZ, 1997, p. 1541).

Esse estado de alma romântico, mais do que os desígnios estéticos da própria escola, parece constituir um aspecto do temperamento literário do autor. Nesse sentido, convém

---

<sup>14</sup> O termo titanismo é usado por Aguiar e Silva (2000) para designar o “herói romântico como um rebelde que se ergue altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus” (AGUIAR E SILVA, 2000, p.545), assinalando, dessa forma a real aproximação daquele com mitos da cultura cristã como Lúcifer, Caim e ainda com o pagão Prometeu.

especificar a distinção entre o estado de alma romântico e o movimento universal que vigorou nos séculos XVIII e XIX. Sobre isso esclarece Afrânio Coutinho:

O estado de alma ou temperamento romântico é uma constante universal, oposta à atitude clássica, por meio das quais a humanidade exprime sua artística apreensão do real. Enquanto o temperamento clássico se caracteriza pelo primado da razão, do decoro, da contenção, o romântico é exaltado, entusiasta, colorido, emocional e apaixonado. Ao contrário do clássico, que é absolutista, o romântico é relativista, buscando satisfação na natureza, no regional, pitoresco, selvagem, e procurando, pela imaginação, escapar do mundo real para um passado remoto ou para lugares distantes e fantasiosos (COUTINHO, 1997, p. 7).

São controversas as questões envolvendo o sistema de periodização literária. Longe de lograr um posicionamento nesta contenda, o que se pretendeu defender aqui foi a presença de notas românticas na escrita de Eça de Queiroz, fato atestado por autores como Saraiva e Lopes (2008) e Alberto Ferreira (1971).

O arrefecimento do naturalismo e o retorno à fantasia marca, pois, a tomada de postura que Eça assume a partir de *O mandarim*. O escritor relata sua insatisfação com os rumos tomados pela prosa realista em carta ao amigo Ramalho Ortigão: “Em Literatura, estamos vendo o Realismo desviar-se do seu princípio científico, e cair na Retórica amaneirada, ou no estudo exclusivo da sensação” (QUEIROZ, 2000, p. 137). É o que o traz de volta ao mundo da fantasia. Na retomada desse sentimento místico que define uma postura estética e espiritualista, residem os aspectos formais nos quais o referido temperamento romântico do romancista encontrará vazão. Ramalho Ortigão percebeu quais elementos dessa escola encontraram guarida na expressão de Eça:

Nas partes mais profundas, mais obscuras, mais indetermináveis do espírito, para além do real, do lógico, do coerente, do explicável, - como que para preencher as lacunas deixadas no completo da totalidade física, pelas definições fragmentárias do compreensível, - existem, com efeito, infinitamente, as necessidades misteriosas do contraditório, do sobrenatural, do maravilhoso (QUEIROZ, 1945a, p.XXIII).

Tais são as primeiras influências que, segundo o amigo Ramalho, atuaram sobre Eça. A retomada, no entanto, dar-se-á a partir de uma renovação do antigo modelo romântico da narrativa imaginativa. Observamos que o escritor não irá entregar-se “à literatura puramente fantástica”, principalmente se excluirmos da noção de fantástico, como orienta Todorov (2004), o caráter alegórico. A crise intelectual pela qual Eça diz estar passando, em mais uma carta a Ramalho, revela o ânimo com o qual escrevia naquele abril de 1878: “uma prosa

forçada, arrancada das névoas da reminiscência, construída como um mosaico, em que a observação é hipotética e a lógica conjectural” (QUEIROZ, 2000, p. 124). Tal disposição resolver-se-á em favor da escrita baseada em processos literários, nos quais ele adotará uma atitude eclética diante das exigências da razão, como é possível observar a partir da publicação de *O mandarim* em 1880.

O caráter distintivo agregado por Eça àquelas diretrizes fantásticas do romantismo se dará, sobretudo, pelo viés moralizante que resulta da preocupação do escritor com as condutas da sociedade de sua época. Esse combate à consciência mal-educada terá lugar decisivo na obra composta pouco depois de sua crise intelectual. Portanto, *O mandarim* parece-nos ser a primeira obra do autor a ultrapassar as barreiras do Realismo-Naturalismo e a representar uma abertura crítica às tendências estéticas que esta corrente banira da arte.

Costuma-se dividir a obra de Eça de Queiroz em três momentos. Os primeiros escritos participam de uma perspectiva romântica; a seguir estão os textos inseridos nas diretrizes do Realismo-Naturalismo, e os últimos não se subordinam a nenhuma tendência estética específica. Nestes, as formulações narrativas, a fantasia e a ironia encabeçam uma lista infundável de elementos que apontam os novos processos de transfiguração do real adotados pelo escritor.

Para Carlos Reis (2000), há ainda uma quarta fase queiroziana em que voltam ao universo fictício de Eça aspectos temáticos e estéticos das três fases anteriores. Segundo a perspectiva de Reis, a obra do escritor pode ser percebida da seguinte forma: primeira fase: “aprendizagem da escrita” (1866-1871); segunda fase: “escrita do real” (1871-1880); terceira fase: “outros mundos” (1880-1888) e quarta fase: “eterno retorno” (1888-1900).

Talvez possamos considerar o fato de que o Naturalismo tenha sucumbido rapidamente porque a própria cientificidade, na qual ele se apoiava, esgotava rapidamente suas temáticas, voltando sempre o olhar para a próxima descoberta. Essa volubilidade não encontrou guarida segura no espírito português. Arnold Hauser, em *História social da arte e da literatura* (2003), reflete sobre a crise do Naturalismo e conclui que sua motivação estava intimamente relacionada com a crise do positivismo. Mas “O que é que as pessoas não podiam perdoar no naturalismo ou fingiam ser incapazes de perdoar?” (HAUSER, 2003, p. 908), pergunta Hauser. Haveria, portanto, razões de outra natureza para o crescente desinteresse por essa estética:

O naturalismo, afirmava-se, era uma arte indelicada, indecorosa e obscena, a expressão de uma insípida filosofia materialista, o instrumento de uma canhestra e opressiva propaganda democrática, uma coleção de enfadonhas,

triviais e vulgares banalidades, uma representação da realidade que, em seu retrato da sociedade, descrevia tão-somente o animal selvagem, voraz, predador e indisciplinado que existe no homem, e apenas obras de desintegração, a dissolução de relações humanas, a corrosão da família, da nação e da religião, em resumo, era destrutivo, perverso e hostil à vida (HAUSER, 2003, p. 908).

É bem verdade que a crítica feita por Machado de Assis ao *Primo Basílio*, publicada no jornal *O Cruzeiro* em abril de 1878, não passou incólume ao olhar sensível de Eça. A censura do escritor brasileiro ao “homem de gênio”, como Machado o classificou na ocasião, talvez tenha constituído uma das motivações na revisão formal a qual o romancista submeteu a sua prosa:

Se o autor, visto que o Realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: — A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério (MACHADO DE ASSIS, 1946, p.169).

Havia no Eça desse período certo compromisso com a estética vigente: era ainda pelos passos de Flaubert que conduzia sua expressão. Tanto que o projeto de “pintar a sociedade portuguesa” que, a princípio se chamaria *Crônicas da vida sentimental*, reduziu-se ao *O desastre da travessa do Caldas*, ou *ODEsastre da rua das flores* e *A capital*; tendo *O conde de Abranhos* e o *Alves & Cia* se integrado à série posteriormente. Antes da escrita de *Os Maias*, quando o autor, segundo João Gaspar Simões, manifesta certa evasão da realidade para a fantasia, Eça escreve *O mandarim* e *A relíquia*, obras que “representam uma deserção do naturalismo e preparam o terreno para a obra maior de sua carreira literária”. (SIMÕES, 1978, p.128). *Os Maias* seria essa obra e seu feitiço demonstra que Portugal, diferentemente do resto da Europa, mantinha certa fidelidade ao lirismo romântico, ainda que envolta em uma ironia perpassada pela observação acurada do real.

Essa postura, a princípio incompreendida e incompatível com o modernismo propalado pelas novas correntes literárias, incentivava uma formulação do autor sobre o assunto, no já mencionado prefácio à edição francesa de *O mandarim*, para explicar ao público daquele país que “não obstante muitos jovens andarem afanosamente estudando a natureza, fazendo esforços para incluir em seus livros a maior soma de realidade possível, os portugueses mantinham-se ‘muito líricos’” (MÓNICA, 2001, p. 218). Este trecho, citado por Maria Filomena Mónica, dá-nos a ideia do cansaço de Eça em relação ao realismo-naturalismo. Dava indícios também de uma atitude de reconhecimento da identidade portuguesa que,

segundo afirmou, no mesmo prefácio, tinha se perdido em meio às influências francesas. Assim, a obra, inicialmente tida como modesta e menor, no contexto geral da produção queiroziana, marca, a nosso ver, o princípio de uma nova expressão da literatura fantástica na modernidade.

### **3.1 A representação do mal e a figura do diabo em *O mandarim*: aspectos do fantástico e da figurativização**

A relação entre real e fantasia na prosa queiroziana não é fácil de ser compreendida, pois o apelo ao sobrenatural e à memória metafísica atemporal que ela expressa não se resume ao caráter meramente fantasista, mas, a uma espécie de fabulação que possui um tom moralizante que se constitui pelo conhecimento do processo de transmutação da moral através de sistemas filosóficos tanto da antiguidade quanto da modernidade, ressaltando, muitas vezes, o teor religioso presente nesses sistemas: a atitude estética deixa transparecer, através da perfeita sonoridade das frases, a crítica feroz aos conceitos religiosos e às suas implicações morais:

O cristianismo, esse, arremessou os Santos tutelares para alturas abstratas, - e aqui deixou, sobre este grão de terra, o Homem abandonado, sem ter, para se alcançar o céu, onde habitam os Padroeiros, outra escada além do pensamento, e sempre portanto no inextricável embaraço de atingir o que é Infinito por meio do que é Finito (QUEIROZ, 1945b, p.515).

E, no seu empenho em revelar o papel manipulador das instituições históricas, em obras como *O crime do padre Amaro* e *A relíquia*, mantém o tom austero também na crítica às sociedades:

Quanto mais uma sociedade é culta – mais a sua face é triste. Foi a enorme civilização que nós criamos nestes derradeiros oitenta anos, a civilização material, a política, a economia, a social, a literária, a artística que matou o nosso riso, [...] Tanto complicamos a nossa existência social, que a Ação, no meio dela, pelo esforço prodigioso que reclama, se tornou uma dor grande: - e tanto complicamos a nossa vida moral, para a fazer mais consciente, que o Pensamento, no meio dela, [...] se tornou uma dor maior (QUEIROZ, 1945b, p.209).

Essa visão melancólica, no entanto, aliar-se-á à ironia e tentará recuperar parte de uma alegria perdida. O diabo ajudará nesse projeto, passando de símbolo de uma tradição religiosa, pautada no horror e na ameaça, a uma figura nostálgica comicamente construída. A ideia que

subsiste à sua aparição continua praticamente a mesma do “O Senhor Diabo”, uma das primeiras referências de Eça ao mito, conforme avalia Antônio Augusto Nery: “Mesmo dissertando os feitos maléficis do diabo, nota-se que o teor da narração não é de julgamento ou crítica, mas simplesmente um enumerar de feitos realizados pelo diabo ao longo dos tempos” (NERY, 2010b, p. 231).

Há, portanto, a instauração de uma nova imagem para o tradicional personagem horrendo. De acordo com Muchembled, manifestações artísticas como essa se contrapõem à estabelecida na Idade Média em que o diabo concentrava todas as forças malignas, tornando-se o centro irradiador de todas as fraquezas e desventuras humanas:

Uma guinada crítica se observa na França, bem como em toda a Europa no início do século XIX. A imagem do diabo se transforma em profundidade, distanciando-se inelutavelmente da representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa humana para tornar-se, cada vez mais, uma figura do mal que cada um traz dentro de si (MUCHEMBLED, 2001, p.238).

Toda essa reconstrução da imagem de Lúcifer atende à aspiração do romancista em aliar fantasia e mensagem moralizante. Entendemos esse processo de instauração de princípios morais na narrativa como uma referência às manifestações simbólicas do imaginário. É a partir da alusão à figura mais conhecida da humanidade como elemento captador do mal que Eça desenvolve suas críticas em *O mandarim*. Esse diabo, ao divergir em outros aspectos daquele imediatamente identificado ao mal, não pode possuir chifres, nem rabo, nem tridente, tampouco cospe fogo. Ao contrário, sua caracterização deve demonstrá-lo como um ser contemporâneo e comum justamente para fugir ao aspecto convencional cultuado até então. Na realidade, mais do que isso, a inserção desse personagem no livro indicia a reelaboração de sua imagem a partir das demandas materiais presenciadas por Eça no século XIX, conforme percebe Nery:

O Satanás de *O mandarim* transparece o espírito burguês do próprio Teodoro e de um sem números de seres humanos daquele contexto e isso lhe confere uma aproximação maior com seus leitores, pois, descrito da forma como Eça o compôs, não deve ter causado assombro para a sociedade que o lia. Mesmo que a figura satânica não reconheça em seus discursos, fica claro ao leitor que o diabo, tal qual um bom burguês, realizaria qualquer coisa para conquistar a ascensão social e a riqueza da mesma maneira que Teodoro fez. Basta somente analisarmos suas falas, incentivando Teodoro a soar a campanha, para termos certeza disso (NERY, 2010a, p. 169).

Interessante notar, a partir da citação, o aspecto moderno na narrativa de *O mandarim*, a despeito da utilização de um recurso tido como menos importante no conjunto da obra de

Eça, por grande parte da crítica tradicional, como atesta o próprio Nery (2010a, p.9). O caráter irônico, a partir do qual o romancista reveste seu personagem, é outro elemento diferenciador na obra, atestando sua identidade frente aos demais trabalhos do autor.

E esse procedimento se verifica principalmente a partir dessa desconstrução da figura do diabo. Com efeito, na tentativa de ilustrar toda a nocividade dos sentimentos despertada nos convívios sociais, Eça moderniza Lúcifer, trazendo para sua época uma das figuras mais remotas da história da humanidade. O diabo estilizado pela ironia do escritor, apesar de atual, preserva, no entanto, os traços das figuras que inspiraram sua criação. Podemos entender melhor essa atitude, atentando para algumas facetas da narrativa, segundo a percepção de Saraiva e Lopes:

[...] Aí se associam certas predileções temáticas queirosianas: ambientes pelintras de pensão, repartição e logradouros lisboetas; a intervenção de um diabo bem-apegoado e bem-falante, cuja magia atua em termos de rotina bancária[...] (SARAIVA; LOPES, 2008, p. 873).

O diabo, assim descaracterizado, é um personagem frequente na tradição popular, assumindo em muitas religiões cultuadas nas regiões campestres de Portugal, uma postura ingênua e irreverente. Nas *Obras do diabinho da mão furada*, por exemplo, Antônio José da Silva, provável autor do texto, utiliza o humor para criticar a intolerância política e religiosa de seu tempo. Consagra-se nessas histórias, surgidas por volta do início do século XVIII, a entidade do demônio familiar, figura retomada ao imaginário religioso popular português. A imagem do diabo, relacionada a um frade, já antecipa o teor crítico que, incitando sempre o riso provocativo, manifestar-se-á em toda a narrativa. Esse diabinho, que segue ajudando o protagonista da história, assim como outros demônios familiares, não dispõe seu auxílio de maneira desinteressada, “só protegiam a quem simpatizavam” (AQUINO, 2011, p. 116). De forma que se mantêm aí os tradicionais sentimentos intrínsecos ao demônio.

Na realidade, essa prática parece escapar do âmbito popular que, segundo Moisés Espírito-Santo, encontrou no esvanecimento da seriedade da figura do diabo uma forma de driblar a fadiga causada pela convivência rotineira com algo tão ameaçador:

Determinados santos cristãos têm fama de manterem relações com o Diabo; é por intermédio deles que se invoca o maligno. Segundo um provérbio, “o Diabo não é tão feio como o pintam”; nos contos populares ele é dado como padrinho das crianças pobres a que ninguém protege, e diz-se que é vantajoso estar de bem com Deus e com o Diabo, oferecendo a ambos velas de tamanho igual, porque ‘Deus é bom, mas não tenho do que me queixar do Diabo’” (ESPÍRITO-SANTO, 1980, p. 124).



Essa intimidade com o diabo talvez tenha sido o elemento propulsor da reavaliação sofrida pela figura a partir do século XVIII. Ainda de acordo com Espírito-Santo, existe no imaginário religioso popular português uma forma bonachona do diabo, construção essa contrastante com a que temos no âmbito oficial da Igreja: para as populações campesinas, por diversas vezes, o demônio é um sujeito simpático.

O testemunho de Carlos Nogueira (2008) revela-nos também a presença frequente do diabo no conto popular português. O riso, nesse contexto, é a forma tradicionalmente usada para a continuidade do mito nesse meio. Aliás, segundo atesta Espírito-Santo (1980), “o mito está em perfeita harmonia com a religião popular” (ESPÍRITO SANTO, 1980, p. 38), o que explicaria a familiaridade com a qual pessoas de regiões interioranas de Portugal tratam as forças demoníacas, chegando mesmo a admitir a amizade entre o demônio e alguns santos. No santuário São Bento de Barcelos, por exemplo, conforme relata Espírito-Santo (1980, p. 124), há uma imagem do diabo diante da igreja, pedindo esmola aos visitantes para comprar tabaco. Nesse contexto popular, encontraremos uma figura bastante parecida com aquela descrita em *O mandarim*, cujo aspecto se assemelha ao de qualquer homem: ‘Homem galante’, ‘personagem sensível’, ‘belo senhor’, segundo alguns contos populares, o Diabo presta ajuda às curandeiras e às mulheres que têm problemas com maridos dominadores (ESPÍRITO SANTO, 1980, p.124).

O extremo dessa forma de pensar é a ironia de que é alvo o diabo em obras como *História das imaginações extravagantes do senhor Oufle causadas pela leitura de livros que tratam da magia, de escritos indecifráveis, dos demônios, feiticeiros, lobisomem incubos, súcubos e do sabbat...* (MUCHEMBLED, 2001, p.218), do abade Laurent Boderlon. O diabo desconsolado e despojado de seu furor destrutivo que surge em *A Relíquia* também exemplifica o viés irônico do qual a figura foi alvo.

O tema do mal, assim como sua aproximação com a figura do diabo, também não é novidade na obra de Eça; já em *Prosas bárbaras*, percebemos a questão. Assim, textos como “O Macbeth”, “Poetas do mal”, “Os mortos” e “Mefistófeles” contêm uma noção de mal relacionada a aspectos morais que encontrará em *O mandarim* uma expressão mais amadurecida. Vê-se naquela fase inicial, conforme testemunho de Óscar Lopes em *Jesus e o diabo* (1997), a influência dos mitos da literatura alemã sobre Eça, que revela ali inclinação ao tema fáustico.

Manuel dos Santos Alves no já referido estudo sobre a influência de Leconte de Lisle no Satanismo de Eça remonta a Fradique Mendes, heterônimo coletivo de Antero de Quental, Jaime Batalha Reis e de Eça de Queiroz. Nesse estudo, vemos delinear-se uma possível

origem para os diabos que posteriormente Eça retratará em seus romances e contos. Com efeito, nos poemas de Leconte de Lisle, segundo Alves (1983), há “um perfil psicológico de um Satã decadente, solitário, vítima, maldito e amaldiçoando, nostálgico de um passado glorioso irrecuperável” (ALVES, 1983, p.24) que também colaborará para a construção dos demônios de Eça.

E como se daria, então, todas essas apreciações da figura do diabo no âmbito da literatura fantástica? A conduta imoral e criminosa de Teodoro é o fato que permite o seu enriquecimento, suas conquistas materiais e sua adesão ao mundo das futilidades, no entanto, não podem ser compreendidas sem a alusão ao modo torpe pelo qual foram obtidas. Nesse sentido, estabelece-se com o aparecimento do diabo um esquema de materialização textual de ideias sobre um acontecimento sobrenatural que justificará todo o desenrolar da narrativa.

Trata-se, a nosso ver, de um recurso que instaura no texto figuras do imaginário popular que, uma vez referidas, ativam na memória do leitor saberes e sentimentos de ordem mais profunda que aqueles pautados pela razão. Tal procedimento, conhecido por figurativização, tem seus fundamentos na linguagem, mas sua atuação remete a todos os elementos envolvidos no ato de transposição de imagens para a escrita.

Para Bertrand (2003, p. 208), o processo da figuratividade “é concebido como uma propriedade semântica fundamental da linguagem”. O discurso fantástico, considerado uma das formas de atuação figurativa, estabelece-se, nesses termos, a partir de uma constituição autônoma, cujo sentido se dá por situações próprias, pertinentes ao contexto da diegese e independente da correspondência dessas com o mundo real. Essa situação é admitida por Bessière, para quem “o fantástico confirma a rejeição do presente e parece o conservatório de valores caducos. Nesse processo, o escritor admite a ruptura com a realidade, a fim de restaurar a ordem perdida, que se torna, pela transcrição literária, a ordem absoluta”<sup>15</sup> (BESSIÈRE, 1972, p. 42).

Apesar da aparente simplicidade dessas asserções, definir o modo de composição fantástico não é fácil. Muitas tentativas têm sido feitas nesse sentido. Todorov em *Introdução à literatura fantástica* elabora algumas diretrizes para essa tarefa, atentando para as inúmeras divergências causadas pelo esforço de elucidação do gênero. Segundo essa obra, um ponto inicial para compreender o fantástico é considerar a participação do leitor na captação da mensagem. Para Todorov:

---

<sup>15</sup>Tradução da autora desta dissertação. No original: Le fantastique confirme l'effacement du présent et paraît le conservatoire des valeurs caduques. L'écrivain accepte la rupture avec le réel afin de reconstituer l'ordre perdu, qui devient, par la transcription littéraire, l'ordre absolu.

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor — um leitor que se identifica com o personagem principal— quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode resolver-se seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade, seja porque se decide que é fruto da imaginação ou o resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é (TODOROV, 2004, p.166).

Essa vacilação é nítida em *O mandarim*, em que o enredo parte de um acontecimento não explicado pelas leis do mundo real, obrigando o leitor a duvidar imediatamente da origem de tais acontecimentos. Este estatuto do romance já se anuncia no prólogo, quando se flagra a seguinte advertência:

Repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!... (QUEIROZ, 1997, p. 786).

Aqui percebemos o indicativo para que o leitor adote pelo menos uma das três hipóteses sugeridas por Todorov para a identificação da natureza da narrativa: sonho, sobrenatural e fantasia.

Eça, mesmo antes de a literatura fantástica estar assim definida, aplica tais disposições aos seus textos. Temos então em *O mandarim* uma figurativização do tema mefistotélico com inspiração nos moldes românticos. Aqui, o diabo foge à caracterização tradicional que o identifica a um monstro, ao contrário disso, sua figura é “contemporânea”, comum a ponto de não chamar atenção na repartição em que Teodoro trabalha.

Figurativização é um termo tomado à estética, mas que hoje é amplamente utilizado no campo da semiótica para descrever as relações entre imagem e discurso. Tida como uma categoria descritiva, a figuratividade sugere, como assinala Bertrand (2003 p. 154), “a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície”. Daí conceber-se a mimésis como uma de suas formas. Seus usos nos mais diversos tipos de discurso, no entanto, deslocam as formas de percebê-la para a teoria do sentido, o que permite acrescentar, aos seus aspectos constituintes, fenômenos semânticos e realizações culturais (BERTRAND, 2003, p. 154). Ao observarmos tais propriedades, concluímos que as formas literárias são ambientes extremamente favoráveis para a descrição da figuratividade, pois aí se concretizam, através da escrita, novas formas, e uma imagem do mundo é criada, “instalando tempo, espaço, objetos, valores” (BERTRAND, 2003, p. 154).

Temos então, no plano da narrativa, um todo constituído, e suas regras de validação devem se estabelecer de modo a atender os critérios de similaridade que apresentarão esse mundo ao leitor de uma forma convincente. Nas palavras de Bertrand:

Tais propriedades podem ser formuladas em termos de uma organização narrativa subjacente à percepção de cada figura do mundo natural: uma microssintaxe, reguladora das interações entre sujeitos que percebem e os objetos percebidos, assume-a simultaneamente, por assim dizer. A percepção assimila a co-presença das coisas, integra a causa e a consequência (BERTRAND, 2003, p. 161).

Uma das formas em que a dimensão figurativa dos discursos aparece, mostrando-se particularmente pertinente ao estudo aqui pretendido das representações morais feitas por Eça em *O mandarim*, é chamada de “profundidade” do figurativo (BERTRAND, 2003, p. 215). Aqui, segundo esse autor, “a significação figurativa ultrapassa com folga seus significados literais, dotando-se de significações abstratas” (BERTRAND, 2003, p. 215). No entanto, não é o caso de recorrermos aos significados externos ao texto para completar-lhe o sentido, como ocorre, por exemplo, na alegoria. Na realidade, esse aspecto da teoria da figurativização explica um questionamento sempre presente nos estudos sobre o fantástico: a incompatibilidade entre a interpretação poética ou alegórica do texto fantástico (TODOROV, 2005).

O estudo semiótico da narrativa prevê para essa situação o “raciocínio figurativo”, categoria avaliativa que atribui ao discurso todas as estratégias argumentativas para conquistar o leitor sem que esse recorra ao raciocínio lógico:

Trata-se de uma forma de argumentação que, ao contrário da racionalidade dedutiva e demonstrativa que articula causas e consequências, hierarquias, relações lógicas entre as partes e o todo, etc, funciona por analogia direta (BERTRAND, 2003, p. 216).

É o caso das parábolas e de textos que se apóiam em um expediente ilustrativo para transmitir uma ideia de modo simples, uma vez que sua estrutura narrativa se dá por meio de termos concretos e sensíveis. A verdade contida nesses tipos de textos não pode ser concluída, mas sentida. Se aceitarmos que a verdade nasce da linguagem, como o quer o Nietzsche de *Sobre verdade e mentira*<sup>16</sup>, acataremos uma ideia de narrativa que se divorcia da noção

<sup>16</sup> “Afinal o que é verdade?” Pergunta Nietzsche, ao que ele mesmo responde: “Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, um compósito de correlações humanas poética e retoricamente amplificadas, transpostas, ornamentadas, e que, ao cabo de muito uso, apresentam-se aos olhos de um povo como canônicas e obrigatórias” (NIETZSCHE, 2007, p. 14-15).

pragmática de realidade. Nesse sentido, a figuratividade, diz Bertrand (2003, p. 218), “não é uma vestimenta da abstração, é a abstração que é fictícia e fabulatória, vestimenta desbotada de uma figuratividade original”. Temos que, de um modo geral, o texto fantástico se distanciaria definitivamente do alegórico para garantir a continuidade de sua natureza fantástica. O que, no entanto, reduziria qualquer apreensão moral do conteúdo da narrativa, qualquer aprendizagem ou qualquer entendimento. Na teoria da figurativização, uma categoria em especial ajuda nessa relação.

O “efeito de profundidade” é a propriedade dos textos que ressalta o teor implícito de suas proposições, conduzindo o leitor a um esforço contínuo de interpretação. No campo da figurativização, os referentes internos do texto garantem sua autonomia em relação a um significado externo, tomado empiricamente. O fato é que a própria narrativa sinaliza os direcionamentos interpretativos. O leitor não precisa buscar, além do que está escrito, os sinais para formar o todo significativo que culminará na experiência estética.

O que temos em *O mandarim*, nesses termos, seriam os indicativos de como o leitor deve se orientar entre o plano da enunciação descritiva e o do enunciado espacial. O prólogo e a alusão ao poema de Baudelaire, que fecha a novela, garantiriam- nos essa localização. Com efeito, o convite “Façamos fantasia!” (QUEIROZ, 1997, p.786) e a reflexão: “ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!” (QUEIROZ, 1997, p.833) levam-nos pelo caminho da narrativa fantástica com a promessa de que compreenderemos instintivamente o conteúdo moralizante nela presente. E o que se desprende da narrativa de *O mandarim*, além da referência explícita à ambição e à desfaçatez, são exatamente os problemas que surgem da convivência entre as pessoas.

Realmente, a ideia da narrativa fantástica não pode ser percebida na prosa de Eça de Queiroz sem uma correlação com os direcionamentos morais da sociedade; assim como o fantástico não pode ser ignorado em detrimento do alegórico. O trecho abaixo, retirado do conto “Os mortos”, ilustra bem essa postura:

[...]Por toda a parte há atrações, amores, antagonismos, fibras, repulsões, polarizações, alegrias, estiolações, pólenes, alma, movimento – vida. (...) A vitalidade é a mesma, cheia dos mesmos instintos negros, sagrados, luminosos, bestiais, divinos. Por isso os mortos são felizes porque andam longe da forma humana, onde há o mal, pela grande Natureza santa, onde só há o bem, na pureza, na serenidade, na fecundidade, na força. Bem-aventurados os que vão para debaixo do chão, porque vão para uma transfiguração sagrada (QUEIROZ, 1945a, p. 57).

Nesse conjunto de atitudes estéticas, em que o autor busca unir fantasia e crítica social, encontram-se os fortes traços de uma preocupação com temas metafísicos que constituem, com a ação moralizante, o ponto norteador da obra de Eça. Nesse percurso, o escritor admite as formas populares de expressão, tomando inclusive os aspectos demoníacos assaltados ao imaginário tradicional, ligados às religiões históricas e “à identificação dos antigos deuses indo-europeus como as forças anímicas da natureza, sobretudo florestal, e tende a fundir Pan com diversas figurações diabólicas: O Diabo, Satanás, Mefistófeles” (SARAIVA; LOPES, 2008, p. 860).

Tais ideias figuram nos “*contos fragmentários* d’um imenso *Poema fantástico*”, poema em prosa publicado na coletânea *Symphonia de abertura*. Esse texto, segundo Antônio Cabral (1916, p. 203), foi escrito por Eça logo depois de sua formatura na Faculdade de Direito em Coimbra e publicado em outubro de 1866, na Gazeta de Portugal. O poema alude a uma visão panteísta que será encontrada em alguns contos do autor

O Universo é um infinito de almas. As coisas têm sentimentos humanos que se disseminam, sem se alterarem, com a pulverização de todas as mortes. Os que morrem vão difundir-se nas coisas sem nas composições aniquilarem a personalidade, passando por formas inferiores no homem, e por formas purificadas na natureza. Na alma é que se concebe, cria, o mal: o corpo, a matéria, essencialmente inalterável, volta sempre à pureza natural (QUEIROZ, 1945a, p.XXXVII).

Essa visão aparece, principalmente, nos primeiros escritos coligidos nas *Prosas bárbaras*. Há aí de forma substancial e condensada a ideia de um panteísmo, de um “deísmo filosófico, um vago monismo” (SARAIVA; LOPES, 2008, p. 859) que se diluirá na sua fase fantasista. É, sobretudo, a partir do aproveitamento desse imaginário tradicional que sobressaem os aspectos demoníacos que veremos em “O Senhor Diabo”, em *O mandarim* e em *A relíquia* e que nortearão as ideias do escritor sobre as relações entre mal e moral.

Nos folhetins de *Prosas bárbaras* realmente predomina certa fantasia que se articula, ainda segundo Saraiva e Lopes, sob a inspiração da literatura romântica. Nesses textos faz-se notório o uso do “imaginário popular de cunho fantasmagórico, macabro, miraculoso ou supersticioso, aquele que mais sensivelmente perdura ao longo de toda obra queirosiana como uma catarse de medos e crenças inconfessáveis” (SARAIVA; LOPES, 2008, p. 859). Assim, faz-se notar também a inclinação do escritor aos temas românticos; talvez porque, a fantasia, a imaginação e o lirismo, tão caros à prosa romântica, fizessem parte de sua formação estética, tornando-se traços dos quais não pôde se desvencilhar.

O elemento histórico - o diabo - a ser considerado como o elo figurativo que permite a junção entre mal e moral -, surge, nesse contexto, em uma perspectiva de amostragem, transformado pela efabulação de acontecimentos paralelos à apreciação de uma ordem sócio-histórica maior, mas representa uma forma de pensar cuja observação importa ao entendimento do imaginário da época em que a narrativa foi elaborada. Aqui, portanto, o que buscaremos entender pelo viés historiográfico são os simbolismos construídos pelos indivíduos a partir das exigências sócio-culturais relacionadas aos comportamentos tidos como maléficos.

O depoimento literário é primordial nesse processo, pois é, sobretudo, mediante os testemunhos de textos que descrevem a figura do diabo que podemos conceber as transformações pelas quais ela passou. Não que o texto literário constitua, ou deva constituir, uma fonte segura, factual, de apreensão do dado histórico, mas o seu registro, com certeza, revela as impressões de determinadas épocas sobre crenças e conceitos.

A vertente historiográfica que se atém a essa abordagem, desviando a atenção dos grandes episódios políticos ou sociais e a direcionando para as *atitudes inconscientes*, como dirão Braet e Verbeke (1996, p. 12), foge à objetividade racionalizada do pensamento, ou seja, na nova história das mentalidades, os objetos se situam além da materialidade ou representam, no dizer de Duby (1993, p. 87): “forças que não se situam nas coisas, mas na idéia que delas se tem, e que comandam, na realidade, de forma imperativa a organização e o destino dos grupos humanos”.

É uma história que se volta para as atitudes coletivas. Trata-se, pois, segundo supõe Febvre (1998, p. 109), de inventariar o material mental, a imaginação de que dispõem os homens de uma determinada época e reconstituir não apenas o universo físico, mas o intelectual e moral, e ainda:

Tomar um sentimento nítido do que, por um lado, a insuficiência das noções de fato sobre este ou aquele ponto e, por outro lado, a natureza do material técnico em uso em determinada data na sociedade que se deve estudar engendrariam necessariamente lacunas e deformações nas representações que certa coletividade histórica forjaria do mundo, da vida, da religião, da política (FEBVRE, 1998, p. 109).

Febvre atenta ainda para a importância da história das ‘sensibilidades’, dos odores, dos temores, dos sistemas de valores. Nesse sentido, “as mentalidades” se impunham neste novo prisma de observação como um objeto de estudo que centraliza manifestações de acontecimentos periféricos aos grandes acontecimentos. No que concerne a esta pesquisa,

trata-se, portanto, de buscar entender, através dessa abordagem, a forma como se constituiu a ideia de mal no universo ficcional de Eça de Queiroz e sua relação com os processos morais e sociais vigentes no século XIX.

Essa visão historiográfica propõe, como objetos de análise, a descrição das “atitudes perante a vida e a morte, os rituais e as crenças, as estruturas de parentesco, as formas de sociabilidade” (CHARTIER, 1991). Neste sentido, a observação das manifestações do imaginário possibilita a compreensão de determinados temas literários como traços remanescentes destas ‘sensibilidades’ que acometem determinadas sociedades. O texto literário, nessa perspectiva, pode ser percebido como a reminiscência deste entrelaçamento entre história e cultura organizada no discurso.

Para o historiador Hilário Franco Júnior (2003), mentalidade é a instância mais profunda da percepção, comum a todo o gênero humano, enquanto imaginário é a instância responsável pela decodificação e representação cultural dessa percepção. Seguindo essas prerrogativas, entendemos que tais representações coletivas surgem no texto literário sob a forma de temas, atitudes e caracterização de personagens que refletem uma visão; podemos perceber isso através de narrativas que retratam crenças, superstições, formas de agir e pensar, dentre outras. Na ideologia que sobressai nessas obras, o autor retrata paisagem, linguagem e, eventualmente, o imaginário<sup>17</sup> de uma época.

A figura do diabo remete a esse procedimento, e sua inserção no universo literário a partir de estratégias da narrativa fantástica pode ser interpretada como a expressão dos sentimentos de todas as épocas em que sua trajetória é percebida. Em *O mandarim*, especificamente, sua representação pode aludir a anseios do século XIX relativos à descrença e ao pessimismo trazidos pelas novas posturas científicas. Nesse universo literário criado por Eça, o diabo surge de modo corriqueiro, sua presença não intimida ou aterroriza, pelo contrário, causa curiosidade e simpatia.

Esse procedimento começa a se evidenciar a partir da desconstrução da figura do diabo operada pelo autor e tem seu ponto máximo nos discursos sobre a atuação da consciência nos processos sociais. Assim, na tentativa de ilustrar toda a nocividade dos

---

<sup>17</sup> A acepção de imaginário com a qual estamos trabalhando aqui é a de Franco Júnior, segundo o qual, imaginário “é um sistema de imagens construtor de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração”. (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 95). Ou seja, a mentalidade, por ser um denominador psicológico comum da espécie humana, não individualiza nem personalidades nem grupos, os imaginários, formas próprias de os homens verem o mundo e a si mesmos, criam e mantêm grupos e despertam a consciência social. Os imaginários, portanto, nascem, vivem e morrem segundo a necessidade de compreensão do mundo de uma dada sociedade e, por isso, não devem ser confundidos com a atividade psíquica pessoal da imaginação que é individual.



sentimentos despertados nos convívios sociais, Eça moderniza Lúcifer, trazendo para sua época uma figura fundamental do imaginário cristão, descrevendo a partir desse mote todas as maldades que o homem é capaz de cometer em nome da ambição.

São muitas as referências religiosas na obra de Eça de Queiroz que, de alguma forma, trazem à tona o problema do mal. Dos textos que contêm esse traço, podemos mencionar ainda “O Senhor Diabo” (1867) e *A relíquia* (1887). Da observação desses escritos, concluímos que a figura do diabo frequenta a obra de Eça de Queiroz como uma maneira ilustrativa da crítica social, tema caro ao nosso escritor. É dessa forma que, da efabulação conseguida por ele, de acontecimentos relacionados a essa instância, emerge uma figurativização objetiva dos valores que permeiam o Portugal, e a Europa, do século XIX e revelam uma sociedade ostensivamente defectível do ponto de vista moral.

Em “O Senhor Diabo”, Eça nos fornece uma descrição que talvez possa elucidar o interesse do escritor pela figura:

O Diabo é a figura mais dramática da História da Alma. A sua vida é a grande aventura do Mal. Foi ele que inventou os enfeites que enlanguescem a alma, e as armas que ensangüentam o corpo. E, todavia, em certos momentos da história, o Diabo é o representante imenso do direito humano (QUEIROZ, 1997, p. 1413).

A relação aí estabelecida pelo escritor entre diabo, mal e direitos humanos esclarece devidamente o direcionamento interpretativo do tema em *O mandarim*, sobretudo se encarmos a obra como parte de um conjunto ideológico no qual Eça expõe suas ideias sobre a maldade. Com efeito, não é possível entender tais elementos isoladamente na medida em que seu aparecimento permeia parte da produção do autor.

No segundo capítulo de *A relíquia*, por exemplo, essa postura será representada pela desconstrução da figura do diabo. No sonho de Teodorico Raposo, Lúcifer é caracterizado com modos melancólicos e cortesões; conversa com o personagem narrador a ironizar a Igreja católica, e, saudoso das religiões da natureza (QUEIROZ, 1997, p.901), repele a face entristecida que caiu sobre a terra depois da consolidação do Cristianismo: “Consummatum est, amigo! Mais outro deus! Mais outra religião! E esta vai espalhar em terra e céu um inenarrável tédio” (QUEIROZ, 1997, p.901). É o desabafo de um diabo deprimido a quem Teodorico tenta consolar: “Deixe estar, ainda há de haver no mundo muito orgulho, muita prostituição, muito sangue, muito furor! Não lamente as fogueiras de Moloch. Há de ter fogueiras de judeus (QUEIROZ, 1997, p.901).

O que percebemos, a partir dos trechos citados, é que realmente a versão do diabo criada nesse romance aproxima-se daquela difundida por uma visão presente na literatura romântica do final do século XVIII em que a figura de satanás mais se assemelha, com suas fraquezas e sofrimentos, ao homem.

A aparição da figura do diabo em *A relíquia* segue essa diretriz, estabelecendo uma inversão conceitual do pensamento vigente em Portugal sobre o tema. Para Nery (2009, p. 2,3), tal procedimento se dá mediante o uso de uma linguagem parodística em que há uma evocação de elementos da narrativa bíblica para uma posterior desconstrução. Esse arranjo se faz, sobretudo, a partir da imagem do diaboconstruída na Idade Média.

Sobre esse aspecto, Siqueira ressalta que o embate entre o bem e o mal, as forças divinas e as de Satã, são temas caros a esse período. Mas que, retomada no Romantismo, a temática mostra a figura do diabo com um atrativo negado ao imaginário do medievo: a altivez e a soberba daquele que se recusa a seguir as regras (SIQUEIRA, 2007, p.86).

Ao diabo do século XIX, assim como às religiões, não é mais possível a sustentação do poder com base em atitudes autoritárias. Depois de tantos saberes e conhecimentos conquistados, as pessoas precisavam ser convencidas por outros meios: a velha face medonha e bestial não se harmoniza com os novos tempos, sua figura traveste-se em homem ordinário, e a estratégia de persuasão acompanha essas inovações, sua arrogância e soberba se dissimulam no discurso. Nesse sentido, é nítido o artil com que o Tentador de *O mandarim* faz desabrochar em Teodoro os mais íntimos anseios sensoriais:

– Aqui está o seu caso, estimável Teodoro. Vinte mil réis mensais são uma vergonha social! Por outro lado, há sobre este globo coisas prodigiosas: há vinhos de Borgonha, como por exemplo o Romanée-Conti de 58 e o Chambertin, de 61, que custam, cada garrafa, de dez a onze mil réis; e quem bebe o primeiro cálice, não hesitará, para beber o segundo, em assassinar seu pai... Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de tão suaves molas, de tão mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre os fofos coxins das nuvens... (QUEIROZ, 1997, p. 721).

Nesse primeiro contato, o diabo usa a sua experiente retórica para aguçar os desejos de Teodoro; atento à fraqueza da alma humana e, sobretudo, à sua imemorial inconstância de caráter, apresenta-lhe todos os prazeres que o dinheiro pode comprar, sustentando, pela persuasão, a tese de que neste caso o crime compensa. E antevendo a possível resistência, insiste com uma argumentação cujo objeto traga mais atrativos ao amanuense:

[...] Só chamarei a sua atenção para este facto: existem seres que se chamam Mulheres – diferentes daqueles que conhece, e que se denominam Fêmeas. Estes seres, Teodoro, no meu tempo, as páginas da Bíblia, apenas usavam exteriormente uma folha de vinha. Hoje, Teodoro, é toda uma sinfonia, todo um engenhoso e delicado poema de rendas, baptistes, cetins, flores, jóias, caxemiras, gazes e veludos... (QUEIROZ, 1997, p. 791).

É principalmente pelos sentidos que o diabo tenta Teodoro, incutindo em sua mente a ideia de que os divertimentos mundanos recobrem qualquer princípio de moralidade ou qualquer dever humanitário:

– Que me diz a cento e cinco, ou cento e seis mil contos? Bem sei, é uma bagatela... Mas enfim, constituem um começo; são uma ligeira habilitação para conquistar a felicidade. Agora pondere estes factos: o Mandarin, esse Mandarin do fundo da China, está decrépito e está gotoso: como homem, como funcionário do Celeste Império, é mais inútil em Pequim e na humanidade, que um seixo na boca de um cão esfomeado (QUEIROZ, 1997, p. 792).

E inicia a exposição de um sistema filosófico, perfeitamente coerente, que mostra a necessidade de compensação entre as coisas para manter o equilíbrio da natureza:

Mas a transformação da Substância existe: garanto-lha eu, que sei o segredo das coisas... Porque a terra é assim: recolhe aqui um homem apodrecido, e restitui-o além ao conjunto das formas como vegetal viçoso. Bem pode ser que ele, inútil como mandarim no Império do Meio, vá ser útil noutra terra como rosa perfumada ou saboroso repolho. Matar, meu filho, é quase sempre equilibrar as necessidades universais. É eliminar aqui a excrescência para ir além suprir a falta. Penetre-se destas sólidas filosofias (QUEIROZ, 1997, p. 792).

Assim, expondo o modo de atuação das forças naturais, mostra gradativamente a Teodoro, toda crueldade na qual se fundamenta a existência humana, deixando claro que o mal existe e é natural. E, por fim, apresenta, ironicamente, o resultado de sua argumentação: “O assassino é um filantropo!” (QUEIROZ, 1997, p. 792).

Entendemos, a partir dos direcionamentos teóricos adotados neste trabalho, que esse processo de instauração de princípios morais na narrativa queirosiana se dá a partir da alusão à figura mais conhecida da humanidade, e que é da percepção dele como elemento captador do mal, que Eça desenvolve suas críticas. Esse diabo diverge daquele imediatamente identificado ao mal: não possui chifres, nem rabo, não carrega um tridente, nem cospe fogo. Ao contrário, é contemporâneo e comum:

Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição...Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobrancelhas unidas; era lívido – mas, aqui e além na pele, corriam-lhe raias sanguíneas como num velho mármore fenício (QUEIROZ, 1997, p. 790).

A partir dessa ideia, entendemos ainda que existe entre Teodoro e o diabo uma identificação a evidenciar a natureza maléfica no homem, e todo o mal contido no ato de matar o mandarim decorre do despertar dessa essência. O homem imerso nas solicitações dos sentidos não pode escapar aos apelos materiais trazidos pela vida nas grandes cidades. É dessa forma que o fantástico em Eça escapa ao ambiente sobrenatural e remete diretamente às questões humanas, reais e cotidianas. Assim, o mal maior de Teodoro, o assassinato do mandarim, pode ser mais bem compreendido se atentarmos para alguns problemas de ordem moral como a ambição desmedida, a distorção de valores e a desrazão humanas.

Tal decepção com a natureza humana é constantemente flagrada nos testemunhos registrados nas correspondências e nos textos críticos do autor. Passando a sociedade europeia em revista, Eça, no texto “Europa” (1888), publicado nas *Notas Contemporâneas*, não poupará nenhuma das grandes capitais do seu rigor crítico, revelando a impressão negativa que a observação das sociedades lhe causou. Exemplo disso é a opinião do escritor sobre as crises que presencia na Inglaterra:

A crise moral, a inquietadora degeneração dos costumes: - as altas classes aristocratas e plutocráticas refazendo a sociedade leviana e galante dos Stuarts; a sensualidade bruta, que é o fundo do temperamento inglês, irrompendo, quebrando todas as barreiras, as mais fortes, mesmo as da Respeitabilidade; o amor do luxo, do gozo, da ostentação, e do dinheiro que os compra, tornando o supremo motor da existência (QUEIROZ, 1945b, p.183).

Todos esses problemas podem ser vistos, segundo o autor, por toda a Europa, cuja “situação medonha” (QUEIROZ, 1945b, p. 183) age como fator desencadeador em que os grandes defeitos da humanidade afloram. A crítica de Eça a Portugal, em *O Mandarim* representa ilustrativamente essa condição: a Lisboa de Teodoro é o microcosmo dessa decadência moral. E é o olhar rigoroso do narrador que revela a face inescrupulosa dessa sociedade:

Entretanto Lisboa rojava-se aos meus pés. O pátio do palacete estava constantemente invadido por uma turba: olhando-a enfastiado das janelas da galeria, eu via lá branquejar os peitinhos da Aristocracia, negrejar a sotaina do Clero, e luzir o suor da Plebe: todos vinham suplicar, de lábio abjecto, a honra do meu sorriso e uma participação no meu ouro. Às vezes consentia em receber algum velho de título histórico: – ele adiantava-se pela sala, quase roçando o tapete com os cabelos brancos, tartamudeando adulações; e imediatamente, espalmado sobre o peito a mão de fortes veias onde corria um sangue de três séculos, oferecia-me uma filha bem-amada para esposa ou para concubina (QUEIROZ, 1997, p. 800).

A Lisboa do século XIX constituiu para Eça o cenário ideal para onde convergiriam julgamentos dessa natureza, e a sociedade portuguesa, o modelo a partir do qual o escritor recriaria, através de seus filtros estéticos, os elementos principais da sua narrativa moralizante. Eça volta o olhar justamente para a classe que desponta na sociedade lisboeta: quem é Teodoro senão o protótipo do burguês cuja consciência é entorpecida pelos desejos materiais? O funcionário público representa o homem comum, aturdido pela monotonia das repartições e ansioso por uma vida de luxo e regalias a qual não medirá esforços em alcançar. No entanto, ao obter essa condição, o tédio se abate sobre ele, reforçando a tese de que essa ânsia materialista não significa necessariamente a obtenção da felicidade:

Mas logo uma grande saciedade me foi invadindo a alma: e, sentindo o mundo aos meus pés – bocejei como um leão farto. De que me serviam por fim tantos milhões senão para me trazerem, dia a dia, a afirmação desoladora da vileza humana?... E assim, ao choque de tanto ouro, ia desaparecer a meus olhos, como um fumo, a beleza moral do universo! Tomou-me uma tristeza mística. Abati-me sobre uma cadeira; e, com a face entre as mãos, chorei abundantemente (QUEIROZ, 1997, p.796).

O que vemos então é a representação de facetas do comportamento humano, como a ambição e o cinismo, em uma perspectiva que ressalta as inversões provocadas pelo interesse à ascensão social. Esse processo é demonstrado em todo o texto de *O mandarim* e é apresentado ao leitor, pelo recurso estilístico da repetição no qual o autor vai acrescentando análises discursivas denunciadoras do teor crítico assumido no livro. A experiência de Teodoro demonstra, assim, como se constituíram, na visão de Eça, as oscilações de caráter do homem frente às condições materiais, favoráveis e desfavoráveis. O narrador autodiegético de *O mandarim* possui, estranhamente, aquele senso prático da narrativa, de que nos fala Walter Benjamin, na medida em que esta se configura a partir de uma dimensão utilitária:

Ela (a narrativa) tem sempre em si, às vezes de forma latente uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se "dar conselhos" parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros (BENJAMIN, 1984, p. 200).

Tal praticidade, enquanto direcionamento moral ostensivo, está relacionada ao projeto literário admitido por Eça em sua obra desde o discurso proferido nas Conferências do *Casino Lisbonense*, quando mencionava a função social da arte, até seus derradeiros escritos, publicados postumamente, em 1912, sob o título de *Últimas páginas*.

E é o desvio moral que permite o enriquecimento de Teodoro: o leitor acompanha a sua trajetória rumo ao esbanjamento, familiarizando-se com a ideia de uma fortuna adquirida por um meio criminoso. O assassinio do mandarim servirá de motivo para muitas reflexões sobre os direcionamentos morais da sociedade.

Assim, é, sobretudo, na figura de Teodoro que veremos despontar a inclinação à ambição e ao crime. O funcionário comum de uma repartição, cujo futuro não se demonstra financeiramente promissor, ao se ver diante de uma grande oportunidade de enriquecimento, deixa-se conduzir pelo discurso do diabo, tornando-se responsável pela privação de uma vida. A disposição dessas características no personagem já demonstra uma visão crítica, estabelecida na narrativa, em relação aos apelos materiais: o narrador de Eça não se esquiva ao posicionamento diante das implicações diretas do extenuante materialismo em vigor na Lisboa do século XIX.

Estando, pois, o propósito de *O mandarim* voltado, em algum momento, para a moralidade, poder-se-ia supor a condição de fábula do texto, cujo sentido se volta para um aprendizado sobre as inclinações humanas ao mal. A despeito disso, o que se vê no livro são tais elementos aliados à fantasia. Talvez nisto se fundamente a proposta da narrativa: criar uma situação a partir de uma tensão entre realidade e sonho que possibilite a reflexão sobre os problemas da conduta humana, como está anunciado no prólogo: “[...] Mas sobriamente, camarada parcamente!... E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...” (QUEIROZ, 1997, p. 786). Analisando essa dualidade, Siqueira (2012) observa a importância da seleção lexical feita pelo escritor para representar uma situação amigável:

Primeiramente porque a escolha das palavras caracteriza amigavelmente a relacionamento entre os personagens: um diálogo entre “dois amigos” que

utilizam o tratamento íntimo de “camarada”. Depois, porque o “segundo amigo” não repele o convite de passeio aos campos do sonho, da fantasia e do idealismo, feita pelo “primeiro” e propõe, por sua vez, que ele seja direcionado por uma “Moralidade discreta” como nas “amáveis Alegorias da Renascença” (SIQUEIRA, 2012, p. 7).

A conduta imoral e criminosa de Teodoro é o fato a permitir o seu enriquecimento, suas conquistas materiais e sua adesão ao mundo das futilidades, no entanto, não podem ser compreendidas sem a alusão ao modo irresponsável pelo qual foram obtidas. Nesse sentido, estabelece-se com o aparecimento do diabo um esquema de materialização textual de ideias sobre um acontecimento sobrenatural que justificará todo o desenrolar da narrativa. Trata-se, a nosso ver, de um recurso pelo qual se instauram, no texto, elaborações de figuras do imaginário popular. Tais formas, uma vez referidas, ativam na memória do leitor saberes e sentimentos de ordem mais profunda do que aqueles pautados pela razão.

Utilizando-se principalmente do recurso da ironia, o escritor potencializa seus argumentos, principalmente, quando expõe, de forma objetiva, os comportamentos sociais vigentes, ressaltando o cinismo e a falta de escrúpulos com os quais as pessoas agem. Ao denunciar suas próprias falhas morais, de modo sincero e atrapalhado, Teodoro revela também o caráter hipócrita e mesquinho de uma sociedade que se deixa guiar pelas aparências.

Em estudo sobre o conto de Eça, Maria João Reynaud focaliza a face irônica do autor como um “cursor luminoso que acompanha o ritmo do pensamento, assinalando em momentos estratégicos a duplicidade de sentido” (REYNAUD, 2003, p. 137). É ainda de Reynaud a definição de ironia que convém a esta análise:

A ironia é uma figura essencialmente dialógica, que põe em evidência a dimensão interactiva da comunicação literária ao exigir do leitor aquele mínimo de competência interpretativa que lhe permite descolar o discurso do sentido literal (REYNAUD, 2003, p.137).

O entendimento de tal processo não se dá de modo tão simples. Isso porque existem na obra de Eça convicções reguladas por um sistema de ideias sócio-filosóficas muito bem fundamentadas. E o uso da ironia como forma de revelação de um absurdo que, no entanto, é real, só pode ser amplamente entendido se observarmos os mecanismos sócio-culturais que predominaram naquela época, pois toda sua crítica é modelada por uma visão dessa estrutura.

Com efeito, ouve-se em Portugal, assim como em todo o Ocidente do século XIX, reverberações do pensamento filosófico francês. Nesse sentido não é de admirar a larga

influência que Pierre Proudhon, autor cujos estudos versam sobre propriedade, democracia industrial e anticlericalismo, exerce nos intelectuais portugueses, sobretudo naqueles que compõem a Geração de 1870.

Eça de Queiroz não o ignora. Sua fala, intitulada "A literatura nova ou o Realismo como Nova expressão de arte", proferida nas *Conferências do Cassino Lisbonense*, revela a impressão que o pensamento do filósofo lhe causou. Nela projetam-se novas perspectivas literárias, pautadas nos moldes das mudanças observadas nos campos político, científico e social. A nova estética se consubstancia pela visão eticista:

Que é, pois, o realismo? É uma base filosófica para todas as concepções do espírito – uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano, na eterna região do belo, do bom e do justo. [...] O realismo [...] é a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. [...]; o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mal na nossa sociedade<sup>18</sup> (QUEIROZ, 1988, p.127).

Proudhon é reconhecidamente um dos autores mais citados por Eça, e sua obra *De la justice dans la Révolution et dans l'Eglise*, segundo atesta Antônio Teixeira Fernandes (2001, p. 157), é uma das obras preferidas do escritor português. O texto ficou conhecido como um autêntico manifesto do anticlericalismo francês e confere ao filósofo, nas palavras de Eça, o título de “rude inimigo da Igreja” (QUEIROZ, 1946, p. 34). Na França todo esse movimento de fortes críticas à Igreja, que culmina com a destituição de seu caráter oficial, inicia-se com a Revolução Francesa que destrói o *Ancien Régime*. A partir disso inaugura-se um vigoroso movimento anticlerical que atinge o apogeu, ainda segundo Fernandes (2001), no século XIX.

É muito provável que venha principalmente das leituras de Proudhon o tom anticlerical assumido por Eça em algumas de suas obras, sobretudo em *A relíquia*. Além disso, destaca-se no pensamento do filósofo, o viés econômico sobre o qual o escritor tece suas considerações sobre ética. É nítida a afinidade entre o pensamento de Eça e o de Proudhon. E isso se dá, segundo Antônio José Saraiva, pelo possível direcionamento didático que a linguagem impressiva de Proudhon, através de um estilo vigoroso e clássico e por onde

---

<sup>18</sup>Discurso reconstituído por António Salgado Júnior: o texto original perdeu-se.



vaza um incontestável talento dialético, impõe a originalmente difusa expressão lírica do romancista (SARAIVA, 1982, p. 96).

A esses aspectos junta-se outro, efetivamente decisivo para a conjugação entre as ideias de Proudhon e as de Eça:

A crítica proudhoniana da vida econômica e social está articulada num sistema de conjunto com certa posição perante o problema religioso. Quer dizer que Proudhon oferece um sistema inteiro e fechado cujas partes se articulam umas com as outras. Ora, a posição de Proudhon em face do Cristianismo é a mesma de Eça e toda sua geração (SARAIVA, 1982, p. 96).

Nesse sentido, a filosofia da moral proudhoniana concentra-se no homem e preconiza que dentro dessa realidade se constitui o ser absoluto que “a nossa imaginação procura fora dela” (SARAIVA, 1982, p. 97). Há, portanto, nesse sistema ideológico a crença em uma faculdade ética própria do indivíduo que lhe garanta autonomia em relação às instituições religiosas. Isso requer a consciência sobre o impacto de seus atos. Em Proudhon, o conteúdo moral é, pois, moral imanente ao indivíduo.

Esse pensamento advém principalmente da crítica ao Cristianismo. Para Proudhon, a religião cria instrumentos de regulação social mediante os quais os indivíduos, por meio do temor e da superstição, adotam um comportamento que viabiliza a convivência em grupo. Essa crença, no entanto, não subsiste de forma legítima, uma vez que é notória a sua dependência de princípios de subversão de valores:

Cada um se encontra juiz, em última análise, do bem e do mal, e se constitui em autoridade frente a ele mesmo e dos outros. Se julgo por mim mesmo que tal coisa é justa, é em vão que o príncipe e o padre me afirmarão a justiça e me ordenarão segui-la: ela segue injusta e imoral, e o poder que pretende me obrigar é tirânico (PROUDHON, 1988, p. 181).

A partir dessa breve exposição sobre a influência dos acontecimentos socioculturais na representação do mal, entendemos que os textos literários refletem também o imaginário de uma época e que isso pode ser verificado por meio de aspectos formais e temáticos, sendo os primeiros passíveis de análise descritiva, favorecida pelo emprego de estratégias narrativas, e o segundo, por meio de análise histórico-social de eventos relacionados a manifestações culturais de um povo. Nesse sentido, é importante percebermos a influência de tais fatores para as distinções existentes entre os modos de narrativa fantástica, principalmente se considerarmos, como aqui é o caso, *O mandarim* como uma narrativa dessa natureza.

É, pois, sobretudo através do reconhecimento do impulso emotivo, em detrimento da razão, que a estética adotada por Eça de Queiroz estrutura suas categorias narrativas de base, como recurso ao passado, o sentimento onírico, a evasão e o individualismo. Para Bornheim (2002, p.107), é justamente esse confronto entre real e ideal que constitui a essência do romantismo, o que nos permitiria concluir que esta prerrogativa faz parte da prosa queiroziana, sobretudo de *O mandarim*.

A figuração de princípios morais na narrativa como uma referência às manifestações simbólicas do imaginário se dá nesse caso a partir da utilização no modo fantástico. É a partir da alusão à figura do diabo que Eça rememora as experiências do leitor como essa representação do mal. Em *O mandarim*, segundo nossa observação, tais conceitos relacionam-se à moral e surgem a partir de uma perspectiva figuratizada na narrativa conforme a presentificação de certos traços de fantasia e de animização da realidade, sobretudo, verificada na figura do diabo.

#### 4 MAL INDIVIDUAL E ANÁLISE PSICOLÓGICA EM MACHADO DE ASSIS

A compreensão do mal a partir da perspectiva ética envolve muitos aspectos a ser considerados, sobretudo se pensarmos nas conceituações que se vão agregando historicamente ao termo e ao próprio fenômeno. Saber, por exemplo, sob que condições os juízos de valor sobre os conceitos de bem e mal foram criados implica naturalmente em uma incursão não só pelos aspectos materiais que influenciam o comportamento humano, mas também em uma busca pelo seu caráter psicológico e filosófico.

Machado de Assis, no conto *Adão e Eva*, convida-nos a refletir sobre essa problemática. Na narrativa, o casal citado não cede às tentativas de sedução da serpente. Ao ver o animal degustando o fruto da árvore do Bem e do Mal, Eva escandaliza-se, mas é com impassibilidade que assiste a encenação da cobra, tentando persuadi-la a provar o alimento. Tanto Eva quanto Adão, nesse caso, esquivaram-se da perda do paraíso, afirmando que nenhuma ilusão da terra, nem mesmo a ciência ou o poder, valeria tal desgosto. Por essa demonstração de autocontrole, obediência e ponderação, foram recompensados: Deus concedeu-lhes a bem-aventurança da eternidade no Paraíso. O caso, contado à mesa de uma senhora de engenho baiana, tem o seguinte arremate do narrador:

E o juiz-de-fora, levando à boca uma colher de doce: — Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma cousa primorosa. É ainda aquela sua antiga doceira de Itapagipe? (MACHADO DE ASSIS, 1962, p.525).

A inabalável convicção moral de Adão e de Eva nesse conto está plenamente de acordo com as expectativas religiosas, sobretudo cristãs, criadas em torno do bem. De fato, o casal representa, através do seu comportamento exemplar, o modelo de virtude criado pelo Cristianismo, totalmente pautado na obediência e, ainda segundo uma observação desconfiada, em um interesse que nos lembrou a tia Patrocínio, de *A relíquia*, de Eça de Queiroz, e todo o seu esforço em ganhar o paraíso e as recompensas celestes. Não obstante, a retidão de caráter dos dois personagens bíblicos é inegável, e a equidade do seu comportamento, irrepreensível, o próprio Criador o reconhece. O desfecho irônico, dado por Machado à narrativa, no entanto, leva-nos a, mais uma vez, pensar na interinfluência presente nas concepções de bem e de mal, sobretudo quando estes se relacionam aos juízos sobre os comportamentos em sociedade.

Nesse sentido, é esclarecedora a genealogia da moral empreendida por Nietzsche no texto homônimo. Aí, o filósofo realiza a distinção conceitual entre os termos bem e mal, partindo, para tanto, da análise etimológica que revela um confronto entre as duas instâncias advindas de valores obtidos sócio-culturalmente (NIETZSCHE, 1988, p.24). A análise filológica de tais conceitos revela o peso das instituições econômicas no processo de valoração dos termos.

Assim como o conto de Machado, o texto de Nietzsche aponta para novas possibilidades de interpretação da moral e, conseqüentemente, das ideias sobre o bem e o mal, revelando, por exemplo, a relação entre a palavra “mal”, em alemão, e a pobreza. Em alemão, segundo o filósofo (NIETZSCHE, 1988, p.24), o emprego da palavra “mal” (*schlecht*), gerou o uso de palavras cujas raízes são as mesmas de “simples” (*schlicht*), termo originalmente usado para designar pessoas das classes mais baixas. A partir dessa relação, o escritor pretende discorrer sobre a importância das construções sócio-históricas para o comportamento ético.

De um modo geral, em Machado de Assis, o tratamento do mal não assume um caráter tão culturalmente delineado como neste conto, que apresenta uma leitura contemporânea de um princípio ancestral, ainda que admita a permanência da essencialidade do mal. É comum vermos em Machado, sobretudo nos contos, a visão de que a maldade é inerente ao homem, independente de sua classe social, raça ou condição intelectual.

#### **4.1 O mal em *Dom Casmurro***

Importa, então, observar aqui não apenas as condições históricas pertinentes à expressão dos personagens criados por Machado de Assis em *Dom Casmurro*, mas como funcionam os mecanismos morais desenvolvidos em sua estrutura, através, não somente da ação, mas também do pensamento. Nesse sentido, pudemos avaliar Bento Santiago como personagem que se comporta segundo suas próprias ponderações e interesses, ou seja, é a realização de uma vontade que faz, por exemplo, Bentinho casar-se com Capitu e desencadear todos os infortúnios que se seguirão a esse enlace.

Se em Eça de Queiroz os adjetivos que classificam sua obra abonam a face transgressora do escritor, em Machado de Assis, são insuficientes e ineficazes. Isso porque a Machado não cabem qualificadores assertivos, ou seja, o texto machadiano é irreparavelmente escorregadio. É nesse sentido que a análise intertextual, aqui pretendida, será uma ferramenta útil para amparar teoricamente as interpretações aqui empreendidas.

As reflexões sobre a natureza do texto literário e as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos participam do novo aspecto da Literatura Comparada (NITRINI, 1997, p.157). Foi neste âmbito que surgiram, há algumas décadas, discussões sobre o papel da intertextualidade na constituição da obra, remetendo sempre às relações desta com o leitor e com os aspectos ideológicos que o circundam.

Em linhas gerais, intertextualidade pode ser compreendida como a incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo ser identificada a partir de referências, explícitas ou implícitas, a outros textos, proporcionando, dessa forma, a inserção de enunciados em novos contextos. Seus aspectos teóricos remetem às noções de dialogismo<sup>19</sup> e de polifonia<sup>20</sup>, propostos por Mikhail Bakhtin, e à revisão desses conceitos, feita por Julia Kristeva (2005). De fato, é na década de 1960, que a semióloga instaura a noção de intertextualidade enquanto princípio constitutivo de todos os textos, a partir da referência ao teórico russo:

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (Kristeva, 2005, p.68).

Todos os conceitos referidos até aqui, sobre intertextualidade, são extremamente interligados, e a compreensão de cada um deles implica, conseqüentemente, na compreensão do processo intertextual em toda a sua amplitude. Um dos aspectos, muitas vezes, deixado de lado nos estudos sobre essa teoria, remete ao seu caráter ideológico. De fato, as questões ideológicas estão muito presentes nos estudos bakhtinianos sobre a enunciação e é justamente desses trabalhos que resultam os termos dialogismo, polifonia e intersubjetividade, dentre outros. Este último, conforme explicita o próprio teórico, contém o aspecto ideológico que fundamentará sua teoria do discurso:

<sup>19</sup>Para Bakhtin (2010), o funcionamento da linguagem se dá por meio de enunciados realizados nos mais diferentes ambientes. Seu princípio constitutivo é o dialogismo, ou seja, o confronto ininterrupto entre enunciados. Isso se dá em todas as formas discursivas. Segundo Brait (1997), o dialogismo na concepção bakhtiniana pode ser interpretado como o elemento instaurador da natureza interdiscursiva da linguagem, na medida em que diz respeito “ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, que existe entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade” (Brait, 1997, p. 98).

<sup>20</sup> O conceito de polifonia também tem origem nos estudos bakhtinianos sobre a linguagem. Em Bakhtin (2010), o estudo sobre a poética de Dostoievski revela a possibilidade de dispersão de vozes nas narrativas, de modo que não há centralização ou uniformidade na forma de comunicação. Os personagens apresentam autonomia nos seus discursos, ou seja: “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoievski, suas personagens principais, são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 2010, p. 4,5).

Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua: de um elo de natureza semiótica (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica (BAKHTIN, 2006, p.32).

Essa troca de informações é realizada mediante o confronto entre os sujeitos e suas consciências, e o confronto entre os signos desperta as ideias e os ideais adormecidos nas mentes dos falantes. Esse processo explica a noção de intersubjetividade que permeará a ideia bakhtiniana sobre a constituição dialógica dos textos:

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social (BAKHTIN, 2006, p.32).

Esse princípio de atuação de uma consciência sobre outra, também conhecido por intersubjetividade, é o que na proposta de Kristeva (2005), subsidiará a formulação do conceito de intertextualidade, talvez nisso consista a maior diferenciação, que possamos fazer, entre este conceito e o de dialogismo. A outra referência feita por Kristeva à teoria de Bakhtin, na sua definição de texto, menciona a possibilidade de a linguagem poética ser lida como dupla. Essa menção revela outro aspecto previsto na teoria do filósofo russo no que concerne à apreensão dos textos, sobretudo dos textos literários: o papel do leitor na constituição dos sentidos da obra. Com efeito, para ele, segundo afirma Nitrini (1997, p. 162) uma das características do texto literário é ser formado pelo duplo escritura-leitura. Esse aspecto será retomado em vários estudos sobre intertextualidade, estabelecendo, inclusive, novas definições para o termo “leitor” e delimitando o seu papel no ato interpretativo. Dessa questão, trataremos mais adiante.

Na literatura, os processos intertextuais se dão de modos muito diversos. São muitos os exemplos a evidenciar as retomadas textuais. Da Grécia antiga, por exemplo, temos a *Aululária*, de Plauto, no século XVIII, Molière escreve *O avaro* e, no século XX, Ariano Suassuna escreve *O santo e a porca*. Os três textos dialogam entre si e evidenciam para o leitor, através da alusão clara à usura, a proximidade entre eles. Entretanto, as formas de

intertextualidade não são sempre evidentes, às vezes, elas ocorrem por meio de uma concepção dialógica somente percebida pelo leitor, é dessa forma que o processo intertextual foge à intencionalidade do autor, relegando, por vezes, ao leitor, a constatação desse processo.

E é justamente segundo essa perspectiva que o texto é sempre uma reciprocidade de relações discursivas, nas quais circulam várias vozes, estabelecendo uma tessitura polifônica, na qual se entrecruzam e interagem outros textos. A propriedade é válida para todos os textos, o que nos faz crer na infinidade desses relacionamentos, uma vez que todo texto remete a outros textos e assim, sucessivamente.

O caminho para esse leitor, interessado em desvendar as pistas deixadas no texto, no entanto, é arenoso. E para facilitar essa tarefa, muitas vezes, é necessário recorrer a certos expedientes extratextuais. Foi o que fizemos neste trabalho, consultando estudos que relatam as possíveis leituras de Machado de Assis. Não permitindo, entretanto, que tais informações sobrepujassem a imanência da obra.

A despeito da importância dessa supremacia do texto<sup>21</sup> sobre os elementos periféricos que o circundam no processo interpretativo, havemos de admitir que o conhecimento de um percurso literário empreendido por qualquer autor possua alguma relevância para a compreensão de sua obra. É nesse sentido que vemos muitos estudos dedicados a descobrir as leituras feitas por Machado de Assis. A posse dessas informações não diminui, segundo nosso ponto de vista, a colaboração do leitor para o processo de significação do texto, mas amplia o seu horizonte de expectativas<sup>22</sup> em relação à obra, o que pode convergir ou divergir da famigerada intenção do autor, a qual nunca conheceremos. É nesse sentido que a concepção de leitor na teoria da intertextualidade passa por vários aspectos, sobretudo porque a interpretação sem critérios metodológicos não é permitida ao leitor-pesquisador.

Nesse sentido, entendemos, com Umberto Eco (1994), que o leitor em questão deva possuir o conjunto de condições de êxito que devem ser textualmente estabelecidas e satisfeitas para que um texto seja potencialmente atualizado. Dessa forma, o leitor-modelo, proposto por Eco é aquele que “sai do texto, explora o universo da intertextualidade e da sua competência enciclopédica, retorna ao texto com uma carga de informações e faz inferências” (ECO, 1994, p.15). Assim, o leitor-modelo que, segundo Eco, é o mais conveniente ao

---

<sup>21</sup>O pós-estruturalismo instaura uma noção de texto em que este possui autonomia em relação ao seu autor: “O afastamento do Autor não é apenas um fato histórico ou um ato de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno (ou o que é a mesma coisa - o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta. [...])” (BARTHES, 1998, p. 69).

<sup>22</sup> Termo usado por Umberto Eco em *Entrando no bosque* (1994) para se referir aos conhecimentos que o leitor traz para completar os sentidos do texto.

processo interpretativo, não é o leitor empírico, mas aquele previsto para suprir as informações economizadas no ato da escrita.

Adotamos essa postura por entendermos que o texto necessita da colaboração do leitor para atingir suas potencialidades de significado. Nesse sentido, concordamos com Umberto Eco quando ele diz que “Um texto é incompleto e distingue-se de outros tipos de expressão por sua maior complexidade, pois, está entremeado do *não-dito*”. (ECO, 1979, p.36). Em *Dom Casmurro*:além das lacunas involuntárias próprias do ato da escrita, existem as lacunas propositais, deixadas na narrativa pelo personagem autodiegético completamente comprometido com uma intenção de conduzir o leitor a determinadas conclusões. E são justamente tais espaços vazios que solicitam, há mais de cem anos, a colaboração do leitor para decifrar os enigmas deixados por Machado nesse romance.

E foi no intuito de ampliar os referidos “horizontes”, que buscamos através do conhecimento das leituras de Machado, algumas pistas para o entendimento do caráter maléfico de *Dom Casmurro*. Descobrimos, por exemplo, que, no domínio alemão<sup>23</sup> de sua biblioteca (JOBIM, 2001), Machado guardava inúmeros volumes de Heine (original) e de Schopenhauer (traduzido para o inglês), o que pode ter surtido algum efeito, não apenas na consolidação do pessimismo revelado pelo escritor em seus livros, mas também na caracterização do personagem Dom Casmurro.

Segundo Fonseca Pimentel (1971), a presença do poeta alemão é constante na fase poética de Machado. Mas é, sobretudo, a filosofia de Schopenhauer que constitui um dos principais fundamentos da elaboração discursiva do pessimismo e do realismo machadiano. Não que o autor já não possuísse em seu caráter tais predisposições, mas as leituras desse filósofo podem ter ajudado a aprimorá-las; tanto que é possível identificar, em muitos textos de Machado, as ideias do pensador. *Dom Casmurro* é um deles. A fim de desvendarmos o peso desse influxo na expressão machadiana do mal, buscamos na obra do filósofo alemão alguns traços reveladores desse diálogo.

Em uma apurada síntese do pensamento de Schopenhauer sobre as formas de apreensão das coisas, Rosa Maria Dias esclarece:

O ponto de partida do pensamento de Schopenhauer encontra-se na filosofia kantiana. Ele se utiliza da distinção feita por Kant entre mundo dos fenômenos e da coisa em-si e introduz, em sua metafísica, algo que não existe no kantismo: o contraste entre a representação e a vontade, a pluralidade e a unidade. O mundo como representação é o mundo tal que nos

<sup>23</sup> Em *A biblioteca de Machado de Assis* (2010), José Luís Jobim empreende um levantamento criterioso da biblioteca do romancista, em que classifica suas leituras por domínios de nacionalidades.



aparece em sua multiplicidade e em suas numerosas particularidades (DIAS, 1997, p. 8).

O princípio de individuação e o de razão suficiente<sup>24</sup> regula o mundo, garantindo-lhe a ordem necessária para a sua existência. A vontade, no entanto, interfere nesse estado de coisas, desequilibrando essa harmonia imanente. A partir desta constatação, o problema colocado por Schopenhauer é: como perceber esse fenômeno que ocorre longe das aparências e das unidades reguladoras “tempo” e “espaço”? A resposta para isto é simples: pelo corpo, enquanto veículo de experiência afetiva. Nas palavras de Dias:

É na alternância entre dores e prazeres, faltas e satisfações, desejos e decepções que surge a vontade como essência e princípio do mundo, como querer sem dono, transindividual, cego e sem razão, em sua tenebrosa e abismal perpetuação (DIAS, 1997, p. 8).

E nessa relação entre corpo e vontade reside um inquietante fato:

O primordial, o primitivo sim é que é a vontade; mais tarde veio unir-se-lhe a inteligência, simples instrumento pertencente ao fenômeno da vontade. Em consequência todo homem é aquilo que é por meio da sua vontade e o seu caráter é primitivo, pois que o querer constitui a base do seu ser (SCHOPENHAUER, 1988, p. 39).

Nessas asserções reside notadamente um ponto interessante para o entendimento do avanço do pensamento de Schopenhauer em relação ao sistema kantiano, sob o qual se fundamenta o texto de *O Mundo como vontade e representação*:

Segundo tal sistema, o homem só teria que refletir *como* lhe agradaria melhor ser, e assim o seria: eis o seu livre-arbítrio. E este em realidade consiste nisto que o ser humano é a sua própria obra, criada à luz do conhecimento. Quanto a mim, digo ao contrário, que ele é a sua própria obra antes de qualquer conhecimento, e que este veio juntar-se-lhe para esclarecê-la. Não pode jamais trocá-lo: o que é, é uma vez por todas, e o conhece depois. No outro sistema o homem *quer* o que conhece; no meu, conhece o que *quis* (SCHOPENHAUER, 1988, p.40).

Está na base da compreensão do funcionamento da vontade, a ideia de certa hierarquização, atuante sobre os elementos da natureza, que abarca os reinos animal e vegetal. Segundo esse direcionamento, há um mecanismo de compensação para a existência das

<sup>24</sup> Segundo Dias, “Dois princípios compõem o mundo e guardam a sua ordem: o princípio de individuação e o de razão suficiente. Por princípio de individuação, Schopenhauer entende o espaço e o tempo, que individualizam, multiplicam e fazem suceder os fenômenos; por princípio de razão ou de causalidade, compreende o fato de todo fenômeno aparecer no espaço-temporal como explicável, como efeito de certas causas que dão a razão de ser de um fenômeno, de ele se manifestar de um modo e não de outro” (DIAS, 1997, p. 8).

coisas, responsável pela sua regulação. Sua ação acarreta uma série de atitudes que poderiam muito bem ser compreendidas como predatórias. Na ficção machadiana, esse princípio aparece no *Quincas Borba* como o Humanitismo:

- Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição (MACHADO DE ASSIS, 1997. p. 648-649).

Segundo tais noções, o egoísmo, impulsionado talvez por esse instinto de preservação, faz parte do ser humano. Sua inclinação à vida em sociedade é o que o torna arbitrariamente bom. O mal, em contrapartida, seria o sentimento maior a abranger toda sorte de comportamentos imorais adotados pelo homem que tem em vista unicamente a satisfação das suas vontades. Essa visão de Schopenhauer encontra em Machado acolhida perceptível, não apenas no *Quincas Borba*, mas em quase toda sua obra, na qual vemos as piores facetas humanas serem mostradas. E isso se revela na prosa machadiana como um ponto de intersecção entre a crítica à sociedade, o pessimismo e a auto-ironia, elementos que, a nosso ver, revelam, fortuitamente, os aspectos maléficos da condição humana.

Nesse sentido, empreendemos, neste estudo, a apreciação de alguns aspectos relacionados às formas de configuração da escrita de Machado de Assis. Quisemos, com isso, mostrar o modo como a temática do mal pode ser apreciada em *Dom Casmurro* a partir das orientações da estética realista, adotadas pelo autor, e das influências filosóficas aí identificadas.

Com efeito, sabemos das mudanças estéticas trazidas pelo realismo para a prosa literária brasileira e da adesão de Machado aos preceitos dessa corrente. Quando publica *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881, o autor revela, no entanto, além do reconhecimento das novas diretrizes formais, o amadurecimento necessário a uma expressão livre da empolgação inicial com a novidade. Machado, dessa forma, leva a público um texto em que prevalece sua personalidade artística e não o reflexo da imposição de uma tendência estética.

Antevemos, dessa forma, que a expressão machadiana assume uma perspectiva em que o teor crítico social, tão caro ao realismo, é-nos apresentado de uma forma voltada para a introspecção, considerando, através da análise psicológica dos personagens, um modo de

narrar não consoante às fórmulas estereotipadas que reduzem o realismo a poucas características empobrecedoras, sobretudo àquelas encontradas nos maus manuais didáticos. A acuidade machadiana e sua predileção pelo detalhe e pela análise substancial do caráter humano dão-nos a exata medida desse processo de adaptação de um modelo aos interesses do escritor.

Barroco, romantismo e realismo, assim como as demais nomenclaturas usadas para designar os períodos literários, são termos que, por convenção, guardam em suas definições traços contrastantes entre as escolas de diferentes épocas. Às vezes, por questões de simplificação ou por preocupações pedagógicas, tais conceituações assumem um simplismo prejudicial à compreensão da real complexidade de tais manifestações estéticas. Para não incorrer nesse erro, aceitamos que, além dos referidos traços, as manifestações estéticas apresentam também a retomada de características já apresentadas em escolas anteriores.

O realismo manifesta-se, desse modo, sob diferentes prismas, lembremos, por exemplo, das diferenças de estilo presentes em um mesmo autor como é o caso de Flaubert, que em *Bouvard e Pecuchet* revela formas expressivas distintas das usadas em *Madame Bovary*, e esta, por sua vez, distingue-se de *Educação Sentimental*. Lembremos, ainda, que, assim como o romantismo não se reduz ao conjunto de definições organizadas em torno do esquema egocentrismo/sentimentalismo/ pessimismo, a estética realista não se reduz às manifestações formais e temáticas propugnadas a partir da metade do século XIX.

É o que vemos, por exemplo, em textos como “A teoria do medalhão”, um dos ápices da ironia machadiana, em que a voz de um pai preocupado com o futuro do filho expressa a crítica do escritor sobre os comportamentos da sociedade de seu tempo. No conto, tais conselhos têm como objetivo a aprendizagem de um filho sobre os meios de obter favorecimentos e destaque social:

No entanto, podendo acontecer que, com a idade, venhas a ser afligido de algumas idéias próprias, urge aparelhar fortemente o espírito. As idéias são de sua natureza espontâneas e súbitas; por mais que as sofremos, elas irrompem e precipitam-se. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 811).

No âmbito da interpretação, antevemos uma censura mordaz, dita pelo sarcasmo, à natureza humana. Assim explicitada, a ironia machadiana revela a arte de potencializar a percepção do fato pelo recurso da inversão, provocando o “prazer humano em fazer contrastar a Aparência e a Realidade, isto é, no conflito de dois significados dentro de uma estrutura dramática peculiar” (BRAYNER, 1979, p.100). Esse confronto entre duas instâncias é um aspecto imprescindível para a compreensão do mecanismo da ironia, recurso de linguagem

cuja força consiste na revelação de uma verdade a partir de uma aparência (BRAYNER, 1979, p.100).

Assim, podemos compreender o esquema estrutural no qual se formam os enunciados irônicos, mas, no âmbito literário, a ironia assume aspectos mais complexos, sobretudo, depois do romantismo, essa figura representa mais que uma forma de comunicar algo, representa um modo de pensar, um estilo, uma forma de expor temperamentos. O que queremos dizer é que a ironia machadiana não repete o modelo de ironia romântica, tampouco cumpre o roteiro da proposta realista. Ela é, na realidade, a expressão da capacidade do escritor em assimilar um recurso estético e conferir-lhe sua personalidade.

A verificação dessa apropriação talvez seja mais bem compreendida se entendermos a ironia também como uma atitude filosófica. Sobretudo no âmbito da poesia romântica<sup>25</sup>, ela representará, de um modo mais recorrente, uma “‘disposição’ que não se limita apenas ao próprio sujeito, ‘mas que determina a atitude do homem em relação às coisas’”. O que caracteriza uma postura de olhar ‘sobrelevado’ um ato *reflexivo*(BIEMEL, 1963, p.634). A ironia machadiana, sob essa perspectiva, pode ser vista como uma forma estilizada de observar o mundo, na medida em que suas proposições manifestam um idealismo próprio.

Mas a expressão machadiana vai, a nosso ver, além da visão irônica do mundo. Ela encerra uma compreensão de que atitudes maléficas não estão restritas a determinados períodos da história, e o mal, reconhecido em atos como a covardia, a dissimulação, a ambição, o interesse e tantos outros comportamentos compreendidos entre a transgressão moral e a violência gratuita, manifesta-se desde os primórdios da humanidade. Tal compreensão é expressa de forma pessimista, pois o Machado de *Dom Casmurro*, diferentemente do Eça de Queiroz de *O mandarim*, não expõe em sua escrita a esperança de que a Consciência amenizará o sofrimento humano.

Consustancia-se, desse modo, o espírito da tragédia na prosa machadiana. No sentido pretendido por Barreto Filho, para quem a configuração do real se faz através da observância da essência da vida. O problema que se delineia a partir disso é que essa visão revela todo o sofrimento, solidão e horror de existir. A destruição das aparências remete inevitavelmente à destituição de qualquer aspecto ilusório capaz de acalentar a existência: “Machado possui a aptidão para o irremediável das coisas e a fragilidade de tudo conservar, apesar disso, a lucidez e a capacidade plástica de que surge a arte clássica com seu ideal de perfeição” (BARRETO FILHO, 1982, p. 355).

---

<sup>25</sup> Havemos de observar que a poesia produzida durante a vigência do Romantismo não se apresenta uniformemente, tampouco existe um conceito de ironia que possa ser empregado unilateralmente.

É justamente esse mergulho na essência das coisas a conferir a Machado o status de artista trágico. E isso se comprova se pensarmos, sobretudo, que nessa atitude consiste

o sintoma de uma maturidade que se entende como aquela buscada pelo escritor para a Literatura Brasileira. Nesse procedimento, “o artista trágico pode criar os modelos que hão de sobreviver e inspirar a alma popular, ratificando a consciência e o caráter de coletividade” (BARRETO FILHO, 1982, p. 356).

Tal concepção do trágico, que também é a de Nietzsche, alude a certo consolo para o mal metafísico, que, ainda segundo Barreto (1982), consistia na função da arte defendida por Machado. Isso porque as epifanias proporcionadas por essa propensão lançam o sujeito inevitavelmente no desespero. Mas, o artista, nesse caso, pode se consolar com alguma compreensão suprassensível da realidade:

A contemplação da verdade faz com que não percebam<sup>26</sup> mais em tudo senão o absurdo e o mal da existência. É então que a arte salva, porque o sublime subjuga o horrível, e o cômico liberta do absurdo (BARRETO FILHO, 1982, p. 356).

Sabemos que, para Nietzsche, somente a música dionisíaca pode conduzir ao entendimento do mundo:

A música verdadeiramente dionisíaca se nos apresenta como um tal espelho geral da vontade do mundo: o evento intuitivo que se refrata nesse espelho amplia-se desde logo para o nosso sentimento, até tornar-se imagem reflexa de uma verdade eterna (NIETZSCHE, 2010, p. 103).

Esse espírito da música, capaz de restabelecer a verdade do mito na compreensão humana, no entanto, parece estar, na concepção de Nietzsche, abafada pelo clamor moderno à ciência. A atitude corrente no século XIX é supervalorizar as descobertas científicas em detrimento da criação artística: “Onde foi parar agora o espírito formador de mitos, que é o da música?” (NIETZSCHE, 2010, p. 104) indaga o filósofo. Na antiguidade, Sófocles é o artista trágico que mantém, fora do âmbito musical, o laço entre arte e mito; na modernidade, tal perspectiva parece mesmo inviável:

Quão incompreensível haveria de parecer a um grego autêntico o em si compreensível homem culto moderno que é Fausto, o Fausto que se lança,

<sup>26</sup> Aqui, Barreto Filho (1982, p. 356) alude à descrição que Nietzsche faz da tragédia, concebendo-a como “a arte da consolação metafísica”. Para corroborar esse expediente, o autor cita as declarações do filósofo alemão quando este se refere ao homem dionisíaco e a Hamlet como exemplos de seres que contemplaram a essência das coisas e perceberam sua impotência diante dela. É a esses dois personagens que o verbo no plural se refere.

insatisfeito, por meio de todas as faculdades, entregue, por sede de saber, à magia e ao diabo, e a quem basta, para uma comparação, colocar junto a Sócrates, a fim de se reconhecer que o homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecimento e, do vasto e deserto mar do saber, ele exige uma costa (NIETZSCHE, 2010, p.106-107).

Tais afirmações confirmam o ambiente desfavorável, já no século XIX, para o ofício teórico. O quadro científico e industrial que se fortalecia na época delineava o cenário ideal para a ação ao mesmo tempo em que suplantava o idealismo da arte. Diante dessa nova realidade, por exemplo, a ambição de Fausto por conhecimento parece uma atitude ingênua e descabida. E a posição de Nietzsche não é animadora:

Quem ousará, diante de tais tempestades ameaçadoras, apelar, com ânimo seguro, para nossas pálidas e extenuadas religiões doutas: de tal modo que o mito, o pressuposto obrigatório de qualquer religião, acha-se paralisado em quase toda parte, e até nesse domínio conseguiu impor-se aquele espírito otimista que há pouco tachamos de germe da destruição de nossa sociedade (NIETZSCHE, 2010, p.107, 108).

Desse cenário resultaria indistintamente uma cultura trágica em que a sabedoria, numa atitude de autopreservação, voltar-se-ia para a aprendizagem através do próprio sofrimento. Nesse sentido, o trânsito de Machado pela literatura não poderia ser feito por outra via que não fosse o da tragédia, modo que, segundo Tereza Barbosa (2010), “por excelência, encena todo tipo de paixão devastadora” (BARBOSA, 2010, p. 4). Mas devemos notar que, se o mal nascido do sofrimento possui esse talento para a destruição, as representações artísticas nascidas de tais condições devem conter um forte poder empático para garantir-lhes a existência. Se o público não reconhece esse sofrimento e não se compraz em senti-lo com os personagens, o esforço artístico terá sido em vão.

A arte, nessa perspectiva, subverte o sofrimento causado pela antevisão do nada, e a escolha de Bento Santiago em escrever um romance atende a essa necessidade. Não é à toa que, diante das opções disponíveis, ele escolhe uma forma de se expressar em que a arte esteja presente de uma forma mais contundente:

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 (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 810).

Em nenhum outro tipo de escrita, o autor fictício poderia, tão livremente, dar vazão aos seus devaneios, expor suas dúvidas, declarar suas acusações, acalmar o seu atormentado ser:

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...? Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na 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. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 810-811).

Essa ação, no entanto, produz inevitavelmente a angústia de que nos fala Schopenhauer. Principalmente porque a contemplação da verdade a qual o artista se submete revela não apenas o mal, mas o absurdo da existência. É nesse sentido que Barreto Filho (1982, p. 356) percebe que o artista trágico não evita a verdade, ainda que esta lhe revele o desagradável:

A arte naturalista ou romântica apenas aflora as camadas externas do mal, mas conserva uma possibilidade otimista, como se a harmonia fosse inerente à vida. O artista trágico avança para o fundo da existência. É o desbravador audacioso e desvenda o mal absoluto, irremediável e fatal. (BARRETO FILHO, 1947, p. 128).

Para Barreto, não há como dissociar essa visão trágica e pessimista da obra de Machado da experiência biográfica do autor. A infância sofrida, a mocidade dedicada a resgatar o conhecimento negado pela pobreza e, por fim, a doença resultaram nodesencantamento atestado em seus escritos. Por essa razão, defende Barreto, Machado de Assis conheceu como poucos escritores a dor contida na vida, entrevendo, além das aparências, a essencialidade que revela a fragilidade das coisas.

Parece mesmo interpor-se à caracterização de Dom Casmurro um sofrimento que se revela na crueldade praticada contra Capitu e contra Ezequiel. Sobretudo, quando aquele age segundo as consequências dos seus ciúmes. Além disso, o leitor depara-se com uma situação puramente fictícia, textual, o que impossibilita uma conclusão pautada na verossimilhança da narrativa. A inocência ou a culpa de Casmurro é puramente discursiva, porque se instaura no texto pela voz de um narrador em primeira pessoa que escreve um livro. É relegada, portanto, a uma instância convencional. Antes de levantar as suspeitas sobre a legitimidade de seu filho,

o narrador põe na boca de José Dias uma frase bíblica cujo sentido se complementar­á no capítulo seguinte:

José Dias pediu para ver o nosso “profetazinho” (assim chamava o Ezequiel) e fez-lhe as festas do costume. Desta vez falou ao modo bíblico (estivera na véspera a folhear o livro de Ezequiel, como soube depois) e perguntava-lhe: “Como vai isso, filho do homem?” “Dize-me, filho do homem, onde estão os teus brinquedos?” “Queres comer doce, filho do homem?” (MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 919).

Atentemos para a repetição da expressão “filho do homem” que, longe do contexto bíblico referido por Dias, pode induzir ao pensamento de que o homem em questão é outro e não Bento Santiago, ali presente. Daí se explicariam muitos comportamentos como esse declarado por Santiago. O capítulo “A xícara de café” exemplifica bem a natureza desses sentimentos. Nele, o narrador revela sua intenção em se suicidar, mistura o veneno ao café, enquanto a lembrança do possível rival, Escobar, motiva-o a concluir seu plano:

Quando ia beber, cogitei se não seria melhor esperar que Capitu e o filho saíssem para a missa; beberia depois; era melhor. Assim disposto, entrei a passear no gabinete. Ouvi a voz de Ezequiel no corredor, vi-o entrar e correr a mim bradando:

– Papai, papai!

Leitor, houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico. Efetivamente, a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas na estante. Ezequiel abraçou-me os joelhos, esticou-se na ponta dos pés, como querendo subir e dar-me o beijo do costume; e repetia, puxando-me:

– Papai! papai! (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 936).

A cena que se segue a isso, no entanto, mostra o conflito entre a vontade do mal e um certo dever moral:

Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café (MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 934).

É certo que esse dever moral não se ratifica nos relatos seguintes, e a confissão do impulso revela uma disposição do personagem para crueldade, verificada apenas no plano da intenção, mas que falha no plano da ação:

– Já, papai; vou à missa com mamãe. – Toma outra xícara, meia xícara só. – E papai? – Eu mando vir mais; anda, bebe! Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair



pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino (MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 934).

Esse conflito entre intenção e ação na caracterização de Bento Santiago parece refletir não só o entendimento da coexistência do bem e do mal no comportamento humano, mas a sua inevitabilidade. Assim, suas atitudes contêm todas as ambiguidades próprias aos seres humanos. O desfecho da cena revela o jogo de idas e vindas que caracteriza a oscilação entre bem e mal característica do personagem: “Papai! papai! exclamava Ezequiel. – Não, não, eu não sou teu pai!” (MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 934). Notemos o contraste da revelação final com a demonstração física anterior de apego ao menino.

Nesse sentido, podemos entender as contínuas e torturantes indagações de Casmurro a Capitu sobre a sinceridade dos sentimentos desta, suas inclinações ao sadismo e, por fim, as atitudes extremas de exilar a mulher e o filho, como forma de obter, pela prática da crueldade, o prazer que aliviará o peso de sua existência.

#### **4.2 Além do ciúme: O mal de Bento Santiago e seus aspectos filosóficos e psicológicos**

Bento Santiago é um personagem enigmático. Seu testemunho, revelado sob um pretenso memorialismo, suscita há mais de cem anos diferentes interpretações. As lacunas deixadas no texto garantem essa versatilidade, relegando ao leitor um papel extremamente participativo na condução de sentidos da obra. Indicação disso são as inúmeras contendas criadas, pela crítica e pelo público em geral, acerca da traição de Capitu e do consequente ciúme gerado em seu marido, Bento Santiago.

Durante muito tempo, no entanto, mais precisamente 60 anos, *Dom Casmurro* encerrou uma verdade absoluta e uma única interpretação nesse sentido. De 1899, quando o livro foi publicado, até 1960, quando Hellen Caldwell acende as discussões sobre a possibilidade da inocência de Capitu, os leitores acompanharam a triste desilusão amorosa de Bento Santiago, convictos de sua condição de marido traído. É o que vemos, por exemplo, no testemunho de Alfredo Pujol<sup>27</sup>:

---

<sup>27</sup> Alfredo Pujol ministrou um Curso literário sobre Machado de Assis de 1915 a 1917. Neste último ano, os textos proferidos pelo estudioso na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo foram publicados pela primeira vez. Em 2007, a Academia Brasileira de Letras relançou a publicação em que Pujol contempla quase toda obra do escritor carioca.

Passemos agora a *Dom Casmurro*. É um livro cruel. Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança a sua deliciosa vizinha, Capitulina, - Capitu [...]. Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente (PUJOL, 2007, p.209).

Assim Alfredo Pujol interpreta *Dom Casmurro* nos primeiros decênios do século XX: um homem atormentado pela traição daquela a quem mais amara. Nessa perspectiva, Santiago é vítima da mulher e do destino e por isso se entrega ao sofrimento e à desilusão.

Até mesmo hoje, passada mais de uma década do século XXI, é muito possível nos depararmos com uma leitura que atribua ao romance uma via única de interpretação, admitindo para o texto uma só temática: a traição. Tal panorama, no entanto, tende a se modificar conforme mudam os valores de cada época.

Em 1960, por exemplo, a professora norte-americana Helen Caldwell declara sua desconfiança ao discurso de Bento Santiago, instaurando no mundo da exegese literária, pela primeira vez, a possibilidade da inocência de Capitu. No *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, a ensaísta aponta as semelhanças entre o texto de Machado e o de Shakespeare, referindo o ciúme como sustentáculo da narrativa brasileira.

A proposta de Caldwell revela um extenso percurso intertextual empreendido por Machado em relação ao bardo inglês. Logo no primeiro capítulo, a autora alude a grande galeria de citações que comprovam a influência, sendo que dessas o *Otelo* apareceria em pelo menos vinte e oito narrativas, peças e artigos. Tal levantamento demonstra, segundo Caldwell, a atenção dispensada por Machado à temática do ciúme:

O ciúme nunca deixou de fascinar Machado de Assis. Em suas obras, seja em artigos ou na ficção, ele frequentemente faz pausas para manipular um lento bisturi sobre alguma nova manifestação de ciúme. O ciúme ocupa um espaço importante em sete de seus nove romances, a trama de dez contos trata dessa vil paixão – embora, nos sete últimos, o tratamento seja irônico, senão duramente cômico (CALDWELL, 2008, p.18).

Sabemos que a maior parte do livro de Machado é dedicada à fase de juventude e que são das impressões do jovem Bentinho misturadas à experiência retórica do Casmurro que surgem as declarações ao leitor. São também dessas reminiscências que aparecem o amor a Capitu, a dedicação, o desvelo e a inocência. E, para Caldwell, é também nesses dois terços da fábula, em que tudo parece se passar no interior de Santiago, que *Otelo* surgirá (CALDWELL, 2008, p.25).

Depois disso, a dúvida transforma-se, pouco a pouco, em certeza na mente do Otelo brasileiro, onde Capitu e Escobar são amantes até a morte deste último, tanto quanto Ezequiel, filho presumido de Casmurro, é fruto desse adultério. Pelo menos é o que nos conta o narrador. Os meandros dos relatos do personagem revelam também a sua sede de vingança. Postura essa não só justificada, mas cobrada ao marido traído, principalmente na sociedade patriarcal do século XIX. A certeza de Casmurro parece redimi-lo de qualquer culpa no tratamento que dispensará à mulher e a Ezequiel. É o que percebemos na sua ida ao teatro para ver Otelo:

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. – E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo: – que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.933).

Notemos a observação do narrador-personagem sobre a indiferença do público diante da inocência de Desdêmona, sugerindo, talvez, o posicionamento adotado pelo leitor contemporâneo à publicação da obra. Otelo não suspeitou da inocência de sua mulher, também Casmurro não suspeita da inocência de Capitu. Justamente com essa certeza pessoal surge uma porção em Santiago que se reforçará ao longo da narrativa: “E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção...” (MACHADO de ASSIS, 1997, p.933). É justamente esse lado cruel, quase sádico, de Casmurro que expõe a propensão machadiana à análise psicológica nessa obra.

Em *Dom Casmurro*, o relato surge a partir das declarações subjetivas de um personagem cujo discurso revela um caráter malvado. Com efeito, o universo ficcional de Machado se constitui a partir da reflexão sobre os comportamentos que regem a sociedade do século XIX. Sua aderência à estética realista, portanto, dá-se segundo uma atitude moldada pela análise do caráter psicológico de seus personagens no que concerne às vontades subjetivas que reforçam essas formas comportamentais. Assim, no intuito de investigar a natureza das declarações do personagem que possam revelar sua caracterização, este trabalho se volta agora para a análise dos mecanismos psicológicos presentes no texto que revelam a porção maléfica de Bento Santiago.

O psicologismo<sup>28</sup> em Machado de Assis apresenta-se sob várias vertentes, como avaliaremos a seguir. A observação do detalhe, a insistência em dissecar comportamentos dos personagens, a análise do gesto, da reação, constituem alguns dos recursos usados pelo autor para fazer jus ao título de psicólogo da literatura. Mas a atitude de Machado, em relação ao procedimento citado, vai além, na medida em que se serve dos conhecimentos da psicologia experimental ao mesmo tempo em que a critica. Não nos esqueçamos da crítica mordaz à prepotência dos doutos da psiquiatria feita pelo escritor no conto “O Alienista”.

Machado, meticulosamente, foge dos estereótipos divulgados pelas descobertas de então. Sua utilização do conhecimento psicológico alia-se aos procedimentos narrativos convenientes à sua expressão e lhe permite explorar o interior da consciência humana, adotando uma forma de perceber o real que, segundo Massaud Moisés, focaliza fenômenos intelectuais e morais. Essa postura caracteriza, conforme o crítico, um Realismo interior, voltado para as manifestações psicológicas, “sobretudo, aquelas que se dissimulam por trás das aparências, nas paragens sombrias da mente” (MOISÉS, 2001, p. 25).

Com efeito, inglória seria a tarefa de situar Machado de Assis em algum período literário. Sua forma de escrita tanto retoma características clássicas como possui traços modernos e contemporâneos. A despeito dessa impossibilidade de classificação, procuramos observar aqui as identificações de sua obra com algumas características encontradas na prosa realista.

Dentro das novas diretrizes impostas pela escola realista, o texto machadiano se desenvolve de forma sinuosa, fugindo, por vezes, às nomenclaturas e às classificações a ele atribuídas. O que decorre disso são as inúmeras formas de se dirigir à forma conseguida por Machado. Eugenio Gomes, por exemplo, recorre às palavras do próprio autor para observar sua atenção ao detalhe, à minúcia: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”, declara Machado na Gazeta de Notícias de 11/11/1900.

O microrrealismo, designação de Eugênio Gomes (1982) para o estilo de Machado de Assis, consiste em uma atitude estética de voltar-se para o cultivo das “Minúcias particulares e expressivas, à cata de essências da vida e do mundo moral, notadamente em sua fase de maturidade, o que não significa dizer que o seu estilo seja de míope [...]” (GOMES, 1982, p.

---

<sup>28</sup> Usamos o termo psicologismo por entendermos que o processo analítico de comportamento praticado por Machado em *Dom Casmurro* atende a certos preceitos da psicologia, sem, no entanto, segui-los à risca, o que torna o termo psicologia, e o seu adjetivo correspondente, uma nomenclatura inapropriada ao método narrativo do autor brasileiro. Descartamos, dessa forma, qualquer conotação pejorativa que se possa atribuir ao seu uso.

369). Aos olhos dos narradores, sempre em posições privilegiadas de observação, de fato, raramente, escapam um pormenor crucial para o desenrolar da trama.

Essa atração para o detalhe conduz Machado efetivamente à apreensão da experiência emocional, uma vez que sua escrita volta-se para a exploração do pensamento e não da ação. É dessa forma que, como observa Gomes (1982), “A atitude e os gestos, entre os indivíduos, serão sempre os mesmos, mas os efeitos podem ser colhidos de maneira diferente conforme a índole, o espírito e as tendências do observador” (GOMES, 1982, p. 370). Nesse sentido, a conclusão tirada por Dom Casmurro ao perceber o olhar de Capitu diante do caixão de Escobar revela esse procedimento:

A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela. Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos; como a vaga do mar lá fora, como se quisesse trazer também o nadador da manhã (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 927).

A análise parte de uma perspectiva definida: a de Dom Casmurro que em meio à consternação geral e à confusão de sentimentos dos demais personagens, consegue distinguir cada reação da mulher diante do corpo do amigo. O microrrealismo psicológico, nesse caso, designa a atitude formal que se volta para a observação do detalhe do comportamento.

Apesar de classificações apropriadas como essa, entendemos a rejeição de Machado às imposições formais a que muitos contemporâneos seus se submeteram. A maneira como ele se pronuncia sobre o naturalismo adotado por Eça de Queiroz n’*O Primo Basílio*, por exemplo, expõe a sua visão do que seria o ideal realista conveniente a uma boa narrativa e prenuncia a postura literária que adotará. E é sua impressão sobre a inércia de Luísa, personagem adúltero desse romance, que denuncia a predileção de Machado pela análise psicológica:

[...]Era uma injúria: Luísa fez-se escarlate; mas à despedida dá-lhe a mão a beijar, dá-lhe até entender que o espera no dia seguinte. Ele sai; Luísa sente-se "afogueada, cansada", vai despir-se diante de um espelho, "olhando-se muito, gostando de se ver branca". A tarde e a noite gasta-as a pensar ora no primo, ora no marido. Tal é o intróito, de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada ao erro, como nenhuma flama

espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente. (MACHADO DE ASSIS, 1946, p.166).

É com certeza a falta de conflito psicológico de Luísa que incomoda Machado, ávido por uma expressão pautada na exposição da interioridade dos personagens. Nesse sentido, todo o direcionamento formal, adotado pelo escritor desde *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, parece resultar dessa necessidade. Sonia Brayner entende o caráter singular dessa postura e sua importância para a mudança de paradigma estético naquele momento da cultura brasileira:

Parece indubitável que o questionamento proposto por Machado nos anos 80 do século XIX foi muito mais profundo do que uma reformulação dos modelos literários. De 1880 em diante, ele questiona não apenas o sistema da literatura, mas algo mais profundo: ele questiona a própria racionalidade de uma hierarquia culturalizada do real (BRAYNER, 1982, p. 314).

O posicionamento de Brayner é compreensível, principalmente se retomarmos o contexto histórico-cultural daquele final de século. O olhar cáustico de Sílvio Romero mostra uma visão do período que, pela contundência, pode caracterizar uma faceta da realidade cuja polidez da maioria dos intelectuais da época deixou escapar: “Machado de Assis é, disse eu, um representante do espírito brasileiro, mas num momento mórbido, indeciso, anuviado e por um modo incompleto, indireto, e como que a medo” (ROMERO, 1992, p.153). E ainda:

A coisa é esta: o povo luso-americano, a nação brasileira é um produto recentíssimo da história. Não tendo ainda quatro séculos, a contar de quando se deu sério começo à colonização, tem apenas pouco mais de setenta anos de vida autônoma. As raças que a constituíram ainda não se aglutinaram completamente; ainda campeiam em grande parte separadas umas diante das outras. Não tem vida econômica integrada e própria, tanto que, ainda ontem, explorava o braço de alguns milhões de homens, e não passa fundamentalmente, sob o ponto de vista da produção e do trabalho, de uma feitoria estrangeira. (ROMERO, 1992, p.153).

A partir disso, não podemos deixar de perceber, na obra de Machado, uma refinada sintonia com questões que preocupavam o homem culto do final do século XIX - e nisso se incluem as contendas literárias -, e vislumbrar, através da sua ironia, a crítica social que resultava do seu olhar perscrutador. O relevo desse traço inspira grande parte da crítica a considerar os aspectos sociais quando trata, sobretudo, dos temas abordados nos seus romances.

Nessa perspectiva, até mesmo a análise psicologizante, que, em um primeiro momento, poderia ser compreendida como recurso utilizado em função de uma investigação

da individualidade e dos mecanismos da subjetividade, pode ser considerada como meio de responder a questionamentos causados por aspectos de ordem social. Nesse sentido, Schwarz entende o processo de escrita de Machado como um contínuo ato de retomada, em que se flagra sempre a falta de identificação do narrador rumo à revelação da internalização dos problemas sociais:

[...]o narrador se desidentifica da posição que ocupava na frase anterior, no parágrafo anterior ou no episódio anterior. Numa espécie de desidentificação permanente, que leva ao abandono de todas as posições ideológicas de seu tempo [...]Machado de Assis é contemporâneo de Dostoiévski, de Nietzsche, de Freud, de Kafka, de Proust, autores que estudam o espaço imaginário dos móveis pessoalíssimos, que vai entre o indivíduo e os valores estabelecidos na cultura. Que mecanismos interferem para que eu deseje o Amor, a Riqueza ou a República? (SCHWARZ, 1997, p.316).

A resposta à indagação de Schwarz conduziria diretamente à busca de compreensão psicológica empreendida por Machado que, fugindo aos direcionamentos localistas adotados por seus contemporâneos, assume um ponto de vista universal que, no dizer de Lúcia Miguel Pereira (1988, p.67), “reflete mais nitidamente a situação do Brasil de então do que o brasileiro de outros escritores”. O problema que, a nosso ver, coloca-se em relação ao questionamento proposto por Schwarz concerne aos meios encontrados por Machado para respondê-lo.

Com efeito, autores como Stendhal e Balzac voltam suas narrativas para a dinâmica interna dos personagens, evidenciando, como afirma Hauser (2003, p.274), “a dialética que movia a sociedade”. Nesse movimento, mostram as formas como as antinomias sociais são apreendidas pelo sujeito. Para Hauser, o romance social, que começa a se configurar a partir de 1830, expressa um continuado interesse pela descrição dos comportamentos morais; na realidade, seu estatuto de social está intimamente relacionado a essa postura. O gênero, que tem como precursores Stendhal, Balzac e Dostoiévski, configura-se como social na medida em que os feitos da vida social avançam até a consciência humana (HAUSER, 2003, p.275). Nesse sentido, o que Machado faz é uma observação interiorizada da sociedade.

Esse movimento de reconstituição do homem moderno através da arte implica, para Stendhal, assim como para Machado, voltar o olhar para a consciência do homem contemporâneo, através da observação de seus sentimentos e de seus estados de ânimo. Tratar-se-ia de observar no íntimo dos personagens como se dão os movimentos históricos e sociais. Nesse contexto, o mal pode ser compreendido segundo as atribuições que cada época

lhe concede, segundo os juízos de valores e a moralidade que elas incorporam como parte de sua identidade, segundo imposições econômicas.

De acordo com Alfredo Bosi, quando se lê Machado com atenção, percebe-se uma atitude em face dos acontecimentos históricos bastante afins a de Leopardi e a de Stendhal, para não falar na influência inegável de Schopenhauer. O que aparece na vida pública só se entende por dentro, examinando as vaidades e veleidades dos seus atores. Para Bosi, a presença de tal percepção em Machado o inclui nesse rol de escritores cuja prática artística se dá pela destreza da observação psicológica (BOSI, 2006, p.25). “Leopardi e Schopenhauer, Stendhal e Machado são psicólogos que intuíram a precariedade do sujeito literalmente arrastado pelo redemoinho das suas motivações” (BOSI, 2006, p. 30).

A observação desse aspecto parte de uma análise literária da caracterização dos personagens no que concerne ao seu comportamento, sobretudo da forma como Machado os constrói, nutrindo-os de aspectos que mostram ao leitor notas de personalidade através de relatos. Nesse sentido, faz-se notória a influência de Stendhal na prosa de Machado, materializada, dentre outros fatos, na referência a Napoleão no *Dom Casmurro*.

O psicologismo, tido como o grande esquema formal, adotado por Machado de Assis para expressar sua concepção de arte, entretanto, parece resultar de seu dom inequívoco para a observação da alma humana, e o reflexo dos processos sociais nessa representação assumiria um aspecto secundário. Segundo nossa apreciação, um personagem como Dom Casmurro poderia ser mais bem compreendido se comparado a modelos como o Napoleão, de Stendhal, e o Raskolnikov, de Dostoievski, que compõem uma galeria de heróis representativos do individualismo ocidental.

Embora nossa análise esteja pautada, sobretudo, nos movimentos psicológicos observados em *Dom Casmurro*, não há como negar que Bentinho representa uma elite carioca e que, como tal, manifesta suas concupiscências. Em seu discurso remanescem pontos demonstrativos desse aspecto sociologizante que, em se tratando de Machado de Assis, seria um descuido ignorar. Assim, a despeito de todo sentimentalismo inerente à percepção do sofrimento de Santiago em se saber mal, há outro lado do romance a ser considerado:

O narrador capcioso, que sai da regra e sujeita a convenção literária às suas prerrogativas de classe, responde aos dois momentos. Por um lado, expressa e desnuda o arbítrio, o enlouquecimento do proprietário em face de seus dependentes; por outro, faz descrever do padrão universal que, além de não impedir nada, ajuda o narrador, patriarca e proprietário, a esconder eficazmente seus direitos impúblicáveis (SCHWARZ, 1997, p.41).



É sob este aspecto que podemos entender o desempenho de José Dias no romance. Ele é, segundo Schwarz, o “moleque de recados” (SCHWARZ, 1997, p.19) sob a estampa de conselheiro e atua de forma decisiva no comportamento futuro de Bentinho em relação a Capitu. É ele que, representando uma figura social pertinente à organização do patriarcado do século XIX, o agregado, desperta no menino Bentinho a primeira dúvida sobre o caráter de Capitu.

O título “Uma ponta de Iago” assinala para o leitor, de modo emblemático, essa interferência de José Dias. Assim como o personagem de Shakespeare, ele vem incutir ou despertar no ânimo de Bentinho a predisposição para a desconfiança, não esqueçamos que é dele a expressão “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, que imprime no espírito do rapaz o primeiro sentimento de incerteza quanto às intenções de Capitu. E isto porque, sentindo-se ameaçado pela família Pádua e na iminência de ver suas aspirações frustradas, maldiz a moça.

Tais observações, interpostas, no texto pelo narrador, no entanto, não permitem ao leitor tirar conclusões acerca deste ou daquele personagem, ao contrário, o tratamento dado por Machado à descrição de nuances psicológicas suscitam a dúvida: ora simpatizamos com José Dias, ora o maldizemos.

O método desenvolvido por Machado promove um mergulho na consciência do personagem, e esta atua conforme seus impulsos e anseios. Mas a observação dos fatos cabe ao leitor, que o faz por intermédio da escrita. E é justamente a observação da linguagem, sobretudo através do discurso do personagem autodiegético que se inicia uma incursão memorialista cujas consequências são o enfraquecimento do domínio da razão que nos proporcionará os momentos em que Casmurro confessará seus crimes ou suas atitudes maléficas.

Assim, longe de todo maniqueísmo que assolou a maioria dos romances românticos, os personagens de Machado, nesta segunda fase de sua escrita, não se comportam da mesma forma. Esse sentimento de humanidade é o que faz Santiago, por exemplo, deleitar-se com a ideia de envenenar Ezequiel e, ao mesmo tempo, agarrar-se ao menino com mais profundo arrependimento.

Talvez seja o caso de admitir que Santiago se desinteressa do conhecimento da culpa ou da inocência da mulher, e mesmo desinteressado a condena ao exílio e à morte no estrangeiro. Assim como o leitor, ele mesmo não sabe a verdade que vai ao íntimo de Capitu, se ela o traiu ou se Ezequiel é de fato filho de Escobar. Mas sabe que não a perdoou, mesmo condenando a si próprio à solidão e à reclusão em uma casa onde as memórias do passado não poderiam abandoná-lo.

Diante dessa situação desenha-se o aspecto trágico do livro que volteia a questão humana levantada por *Dom Casmurro*. Nesse sentido, o trágico em *Dom Casmurro* revela-se a partir de uma busca de conhecimento:

[...]ele (Machado de Assis) se coloca subitamente no ângulo de visão adequado à sua vocação do trágico, e promove com um gesto decidido a derrocada das aparências que lhe impediam o acesso às fontes da realidade. Não mais a ilusão, nem a fuga na produção idealizada (fase romântica). O que ele vai agora contemplar é a essência da vida e do homem (BARRETO FILHO, 1947, p. 131).

A vocação de Machado para o trágico de que nos fala Barreto encerra uma via de entendimento para o pessimismo machadiano, postura essa que, muitas vezes, mescla-se ao riso para representar mais amiúde a condição humana, parecendo mesmo assumir a inevitabilidade de outra saída diante do peso da existência. Mais uma vez, é Schopenhauer quem nos direciona a essa compreensão, esclarecendo definitivamente o que consideramos como trágico na prosa machadiana:

A vida de cada homem, vista de longe e de alto, no seu conjunto e nas fases mais salientes, apresenta-nos sempre um espetáculo trágico; mas se a analisarmos nas suas minúcias, tem o caráter de uma comédia o decurso e o tormento do dia, a incessante inquietação do momento, os desejos e os receios da semana, as desgraças de cada hora, sob a ação do acaso que procura sempre mistificar-nos, são outras tantas cenas de comédia. Mas as aspirações iludidas, os esforços baldados, as esperanças que o destino esmaga implacavelmente, os erros funestos da vida inteira, com os sofrimentos que se acumulam e a morte no último ato, eis a eterna tragédia (SCHOPENHAUER, 1960, p.26).

O peso e a descrença contidos nessas asserções se espraiaram na obra de Machado. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o capítulo “O delírio”, por exemplo, interrompe o tom de chacota assumido no restante do livro e traz reflexões que retomam a perspectiva de Schopenhauer:

A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, — flagelos e delícias, — desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como

um chocalho, até destruí-lo, como um... (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 523).

Na visão proporcionada pela Natureza que, no capítulo, também atende por Pandora, Brás Cubas encontra momentos reveladores. Na condição delirante, tida pelo narrador como algo a possuir alguma consideração: “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 520).

O personagem é presenteado com a contemplação da vida. Nesses breves instantes, sem medição temporal, ele conhece todo o peso da existência e reluta em reconhecer o desencanto nela contido:

— Não, respondi; nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade, que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? A Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, em, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 522).

“Por que Pandora?” Pergunta Brás, fascinado e desesperado, “— Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens [...]— Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei.” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 522). Responde a natureza, satisfazendo a curiosidade do interlocutor. Diante dessa revelação, Brás implora por mais anos de vida e obtém uma resposta cuja sinceridade é implacável:

— Pobre minuto! exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da Terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?(MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 522)

Diante de uma realidade assim mostrada, a reação de Brás Cubas se dá em total identificação com a do Ashaverius<sup>29</sup> do conto “Viver”: “— Viver somente, não te peço mais nada.” O duplo do homem, o ser literário, criado por Machado de Assis, assume, nesse contexto, a atitude trágica do mito de Sísifo, assim como a do herói condenado, representado por Prometeu:

Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de

<sup>29</sup> Segundo Anita Novinski (2005), surgiu por volta do século XIII, a lenda de que um judeu, amaldiçoado pelos seus pecados, foi condenado a viver até o retorno de Cristo. Ashaverius seria esse personagem.

impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, — nada menos que a quimera da felicidade, — ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 523).

Sísifo e Prometeu, rebeldes em essência, contemplaram, assim como Brás Cubas, o espetáculo de horror que é a vida e ainda assim mantiveram a resignação em continuar seus destinos. Esse espírito trágico, que transcende à noção de gênero elaborada por Aristóteles, permeia toda a obra machadiana. Isso porque, a partir do romantismo, conforme se verá adiante, o conceito de tragédia assume um valor pautado na percepção do humano.

A visão tradicional da tragédia remete exatamente às características do gênero que preconizam a altivez dos sentimentos humanos. *A poética*, de Aristóteles, traz nitidamente essa orientação:

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar, não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infortunados (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os revezes do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena nem temor) (ARISTÓTELES, 1997, p.31-32).

Os rigores formais e temáticos propostos por Aristóteles serviram, durante muito tempo, de orientação aos autores de tragédias. A partir do Romantismo, no entanto, tais rigores, passaram a exercer cada vez menos influência nas composições. Isso não impediu, entretanto, que elementos da tragédia clássica fossem aproveitados nas obras modernas. De modo que o trágico, ao longo das manifestações literárias apresenta mudanças em sua concepção. Segundo Roberto Machado (2006, p.42), posturas como a de Aristóteles indiciam uma forma de visão da tragédia distinta da que se observará na perspectiva filosófica da modernidade: “A análise poética da tragédia, com seu ponto de vista formal e classificatório, não vê a tragédia como expressão de um tipo de visão do mundo ou de sabedoria que a modernidade chamará de trágica” (MACHADO, 2006, p.42).

Nesse sentido, esclarece Machado (2006), a filosofia do trágico, tal como estamos lidando neste trabalho, nasce com Schelling e contém

uma reflexão sobre o fenômeno trágico, sobre a ideia de trágico, sobre as determinações do trágico, sobre o sentido do fenômeno trágico, sobre a tragicidade. Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, encontra-se

justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência (MACHADO, 2006, p.42-43).

Essa perspectiva não ignora a análise das tragédias clássicas, ao contrário, toma-as como objeto de estudo para a compreensão da essência do trágico enquanto manifestação existencial. É a essa postura que se refere Barreto Filho quando escreve:

a visão trágica, por isso, não se detém na superfície das coisas nem das aparências. Não são as manifestações sociais ou psicológicas do sofrimento e do mal o que semelhante artista procura fixar. A arte naturalista ou romântica apenas aflora as camadas externas do mal, mas conserva uma possibilidade otimista, como se a harmonia fosse inerente à vida. O artista trágico avança para o fundo da existência. É o desbravador audacioso e descenda o mal absoluto, irremediável e fatal (BARRETO FILHO, 1947, p. 128, 129).

O principal aspecto relacionado a essa identificação seria a tendência ao mal. Essa disposição para o mal e para as suas consequências inspira, na literatura, uma forma de encarar o problema diferente da análise filosófica. Bento Santiago serve de exemplo para essa mudança de paradigma. Com efeito, ele parece movido por um sentimento irrefletido de destruição, seus atos, invariavelmente redundam em algum malefício, avizinando sua caracterização dos personagens fadados ao insucesso e ao sofrimento. Tais elementos sugerem certa aproximação da obra de Machado ao contexto do Romantismo que entende o mal como meio de rebeldia contra imposições sociais; afinal, foi nessa escola, conforme assinala Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2000, p. 545) em que Prometeu foi tomado como mito inspirador.

E Bento Santiago representa bem essa categoria, pois se identifica à figura de um protagonista fora do modelo usualmente relacionado ao bem e às convenções da sociedade. Ele possui, guardadas as devidas proporções, traços do que Aguiar e Silva (2000, p. 545) chama de titanismo do movimento romântico. Segundo o autor, personagens com essa inclinação ao desajuste remetem, de fato, à figura mítica de Prometeu, exaltada pelos românticos como símbolo de um destino de miséria, solidão e revolta, lugar, onde a rebeldia e o impulso para a transgressão o lançaram.

Com Hellen Caldwell, realmente abriram-se novas perspectivas de interpretação para as confissões de Bento Santiago. Além da inocência de Capitu, a autora menciona também, embora não aprofunde a questão, a presença do mal no livro de Machado. E é, sobretudo, na

convergência entre *Dom Casmurro* e *Otelo*, defendida pela autora, que sobressai essa visão do mal em Bento Santiago, identificado tanto a Otelo quanto a Iago:

Santiago não é puramente um Iago: Iago e Otelo, ambos se encontram nele. Críticos de Shakespeare têm interpretado Iago como “o mal que está em cada um de nós”, e como a personificação da desconfiança e dos ciúmes de Otelo. O próprio Santiago demonstra sua dificuldade, com a explicação de sua teoria do bem e do mal. (...) Na peça de Shakespeare, o amor de Otelo é atacado de fora pela inveja, o ódio e o dolo de Iago. Em *Dom Casmurro*, a disputa tem lugar dentro do mesmo homem (CALDWELL, 2008 p. 41).

Caldwell direciona, assim, suas investigações para um Bento Santiago culpado em sua malevolência e dissimulação. Não só a semelhança com Otelo atesta isso, mas a percepção da dupla influência: a de Otelo e a de Iago. Assim como ela, Gledson (1991) também desfere contra o narrador de *Dom Casmurro* a culpabilidade de um crime imperdoável: deixar-se dominar por interesses sociais. Para ele são os interesses familiares e a crise da organização paternalista da sociedade que o levam a declarações que visam à desvalorização de Capitu.

*Dom Casmurro*, nesse sentido, encerra várias possibilidades de interpretação, suas apelações argumentativas, sua atitude acusatória e suas convicções tentam disfarçar as consequências de um amor malogrado.

## 5 CONCLUSÃO

Diante de todas as colocações feitas até agora, restou-nos uma pergunta cuja resposta, por nós elaborada, poderá elucidar pelo menos uma questão referente ao tema aqui estudado: se o mal só inspira nocividade, perfídia, decadência moral, por que a literatura, como quer Bataille (1989), depende dele e nele busca inspiração e renovação? É, pois, o próprio Bataille que nos norteia no entendimento dessa questão.

Para o filósofo, o mal é um princípio constitutivo do texto literário, sem ele, as narrativas não se sustentam, os enredos se tornam monótonos. Lembremos, no entanto, que, para esse autor, a maldade na literatura surge sempre como descumprimento às regras sociais, mas que, subjugada à obra, torna-se dependente de seus contextos, ou seja, não há só uma forma de mal na literatura. É assim que o mal em *Morro dos ventos uivantes* pode ser percebido diferentemente do mal em *Jean Santeuil*, por exemplo.

Estabelece-se, portanto, na relação entre literatura e mal, um caráter pedagógico relativo ao autoconhecimento ou à busca de compreensão para as nuances de sofrimento que o ser humano pode suportar. Além disso, a arte proporciona a liberdade de praticar o mal sem o risco da punição. Através da literatura, podemos vivenciar tal sensação sem incorrer no crime e, assim, saciar a necessidade humana de conhecer e aprender o mal e aprender com o mal. O mal, nesse sentido, torna-se uma forma ilustrativa, quase lúdica, de aprendizado.

As manifestações literárias, no entanto, fogem a qualquer tipo de previsão, e o problema do mal, nesse sentido, surge em perspectivas que podem ou não atender a prerrogativas pedagógicas. Sua presença em *Dom Casmurro*, por exemplo, não parece incidir nessa direção. A história do viúvo rancoroso, amargo e infeliz, delineia uma visão da força destrutiva do mal, negando, mediante uma postura desalentadora, qualquer possibilidade de aprendizado diante de sua ocorrência. Isso se considerar-mos a mudança de comportamento como a consequência direta da aprendizagem. Nesse caso, o que apreendemos por sugestão da narrativa é a descrença na justiça.

Verificada a presença da temática em *O mandarim* e em *Dom Casmurro*, restou-nos ainda investigar o modo como a estética do século XIX, sobretudo as manifestações presentes nas duas obras, concebem-na. Nesse sentido, voltamos nosso olhar para os fatores sócio-culturais desse período, intencionando relacioná-los à problemática do mal. Percebemos, nesse trajeto, algumas manifestações desses aspectos na literatura.

Diante dessa observação, restou-nos investigar as perspectivas presentes no estilo de Eça de Queiroz e no de Machado de Assis que nos permitiram identificar as particularidades

narrativas de cada autor. Nesse sentido, a figurativização e o psicologismo foram os dois procedimentos a partir dos quais percebemos as representações do mal nas duas obras estudadas. Não quisemos, com isso, impor uma mão única de interpretação aos referidos textos, tampouco, descartar a possibilidade de consideração de outras categorias para o estudo da questão.

Eça de Queiroz, depois da incursão pelo realismo/naturalismo, retoma a forma imaginativa de escrever que o acompanhara no início da carreira de escritor. Esse momento foi marcado pelo fato de o romancista, imbuído do gosto romântico pelo fantástico, apresentar um veio místico cuja expressão arrefecerá, mas não desaparecerá por completo, em sua obra. O retorno à fantasia foi bem justificado no prefácio à edição francesa de *O mandarim*, e explica definitivamente a inclinação do autor aos temas tomados à imaginação, ainda que esta, sirva como pretexto para reflexões sobre a realidade.

A partir dessa ideia, entendemos ainda que existe entre Teodoro e o diabo uma identificação a evidenciar a natureza maléfica no homem, e todo o mal contido no ato de matar o mandarim decorre do despertar dessa essência. O homem imerso nas solicitações dos sentidos não pode escapar aos apelos materiais trazidos pela vida nas grandes cidades. É dessa forma que o fantástico em Eça escapa ao ambiente sobrenatural e remete diretamente às questões humanas, reais e cotidianas. Assim, o mal maior de Teodoro, o assassinato do mandarim, pode ser mais bem compreendido se atentarmos para alguns problemas de ordem moral como a ambição desmedida, a distorção de valores e a desrazão humanas.

O funcionário público, homem comum, desalentado pela vida monótona nas repartições, vê-se diante da possibilidade de obter uma vida luxuriante e despreocupada. Alcançado o sonho, entretanto, abate-se sobre ele um sentimento de exaustão e cansaço, o que sugere a infundável sede materialista: nenhum homem pode satisfazer-se completamente. Aqui o tema fáustico é retomado e reelaborado. O Teodoro de Eça, assim como o Fausto, de Goethe, tem uma insaciável sede. A diferença é que este deseja conhecimento, ao passo que o primeiro deseja riqueza. Essa observação conduz ao entendimento de que a inaptidão do homem à felicidade está relacionada à sua incapacidade de se satisfazer. Bento Santiago também segue essa prerrogativa, a contrariedade está em sua constituição enquanto personagem.

Em *O mandarim*, a visão dos princípios morais surgem na narrativa como uma referência às manifestações simbólicas do imaginário. É a partir da alusão ao diabo, como a forma mais premente de referência ao mal, que Eça elabora suas críticas. Esse diabo, no entanto, contraria a imagem tradicional: não tem o aspecto monstruoso nem aterrorizante. Ao



contrário, é contemporâneo e até simpático, sua caracterização surge a partir de uma figuratificação na narrativa de certos traços de fantasia e de animização da realidade, sobretudo, na provável atualização da figura no imaginário popular. Entendemos o processo de instauração de princípios morais na narrativa como uma referência às manifestações simbólicas flagradas nesse imaginário. É a partir da alusão ao elemento satânico como representação do mal que Eça desenvolve suas críticas à sociedade europeia.

Não surpreende, portanto, que Teodoro ceda à proposta do diabo, na medida em que este é o reflexo daquele. Se, por algumas poucas e passageiras vezes, o arrependimento parece se confirmar nas visões e arroubos sentimentais como os que vemos em algumas passagens do texto, em outras, o contato com a realidade mundana, sobretudo a constituída a partir da experiência da viagem a China, confirma a sua fragilidade moral, no que concerne à sua inclinação para a concupiscência e à sua disposição ao crime.

Nesse sentido, esse arranjo ficcional serve a um propósito narrativo bem nítido: o de mostrar os conhecimentos intelectuais, proporcionados pelas descobertas científicas e pelos sistemas filosóficos difundidos no século XIX, como forma de supervalorização do racionalismo que serve de subsídio argumentativo para relativizar as noções de bem e de mal segundo interesses particulares.

A nosso ver, esse ânimo com os novos direcionamentos demoveu Eça de Queiroz de uma avaliação estritamente positiva da influência das teorias científicas e filosóficas no comportamento social da época. O texto de *O mandarim* fornece-nos algumas orientações para a percepção de uma crítica declarada à elasticidade com a qual preceitos morais são facilmente destorcidos então. A volubilidade de Teodoro mostra exatamente a subordinação de suas crenças aos interesses materialistas. Sua força argumentativa indica, a um só tempo, a inconstância dos valores humanos mediante os apelos materiais e a facilidade do homem em enlear-se nesse processo.

A partir dessas considerações, propusemo-nos a verificar como Eça transpõe essa questão para o âmbito da literatura fantástica. Sabemos das impressões causadas no escritor pelas figuras vindas do imaginário popular, sobretudo, as que contêm um elevado teor fantasista. O diabo é um desses personagens, seu fascínio por ele é percebido não somente através das obras nas quais aparece, vide “O Senhor Diabo”, *A relíquia* e *O mandarim*, mas também nas declarações feitas por Eça em ocasião da publicação da edição francesa de *O mandarim*.

No prefácio à edição francesa dessa obra, é esclarecedora a afirmação de que a figura possui: “a leveza pueril dos que acreditam no diabo, o delicioso terror da infância

católica” (QUEIROZ, 1945a, p.14). E são justamente as reminiscências desse terror a permitirem o sucesso da incursão pelo modo fantástico de narrar adotado pelo romancista, pois as referências à figura, aproveitadas por Eça na narrativa, incorrem exatamente nos aspectos primevos da existência humana, fazendo ressurgir os medos e as crenças ancestrais que o racionalismo tentara suplantar.

A figura do diabo remete a esse procedimento e sua inserção no universo literário criado por Eça a partir de estratégias da narrativa fantástica pôde ser aqui interpretada como a expressão dos sentimentos de todas as épocas em que sua presença é percebida. Em *O mandarim*, especificamente, sua representação pode aludir a sentimentos do século XIX relativos à descrença e ao pessimismo trazidos pelas novas posturas científicas, assim como aos apelos materiais incentivados pelas novas demandas sócio-econômicas..

A disposição dessas características no personagem Teodoro mostra uma visão crítica, estabelecida na narrativa, em relação a essa situação: o narrador de Eça não se esquiva ao posicionamento diante das implicações diretas do extenuante materialismo em vigor na Lisboa do século XIX. É dessa forma que o modo fantástico de narrar praticado pelo autor é extremamente relacionado aos valores simbólicos e metafóricos da linguagem das parábolas, unindo, nesse caso, fantasia e realidade, por um propósito moralizante.

O outro ponto de observação deste trabalho norteou-se pelas considerações machadianas acerca do problema do mal. Nesse sentido, buscamos no enredo de *Dom Casmurro* o aporte literário para o desenvolvimento de um estudo dessa natureza. O fato de o texto elaborado por Machado de Assis desenvolver-se a partir do testemunho de Bento Santiago, no entanto, implica em grande complexidade para o pesquisador, sobretudo porque os critérios narrativos empregados pelo romancista não permitem que a explanação exclusiva do mal, pois aspectos, como o memorialismo fictício e o psicologismo, interferem consideravelmente no entendimento dessa questão na obra.

O personagem narrador, nesse sentido, exigiu grande parcela da nossa atenção. São suas apelações à memória, materializadas na narrativa da experiência de um amor fracassado e as percepções dos comportamentos dos personagens como síntese do comportamento humano, que conferem ao romance a perspectiva humana indispensável para a leitura do mal pretendida aqui. *Casmurro*, personagem, submete sua vida às minúcias analíticas de *Casmurro*, narrador. Esse encontro, mediado pela linguagem, deixa transparecer, muitas vezes, os sentidos caros à análise psicológica empreendida por Machado.

É assim que o narrador deixa-se levar pela reminiscência e, no seu pretenso compromisso com a verdade, aproxima-se da exposição do fato pré-consciente.

Memorialismo e psicologismo, dessa forma, são aspectos indissociáveis. A postura é verdadeiramente memorialística, não a de Machado, mas a de Casmurro que adota o comprometimento com a revelação da verdade como meio de seduzir o leitor e de expor o lado mais íntimo de seu personagem.

A sua incursão pela memória, no entanto, remete a uma situação em que a razão já não pode sustentar o seu propósito de mostrar uma face pérfida de Capitu. Assim, traído pela linguagem, Bento Santiago revela ao leitor peças de um quebra-cabeça lançadas aleatoriamente.

Ao percebermos isso, indagamos qual seria a transgressão a relacionar Bento Santiago ao mal. Nossa primeira ideia foi a de que o personagem internaliza todas as possibilidades de revolta, afirmando e negando em suas confissões uma série de atos que demonstram sua desobediência à ordem social que define a felicidade dos indivíduos segundo sua capacidade de aceitação da realidade. Sua ação não é comprovada, mas sugerida na narrativa: a transgressão de Santiago é não se ajustar a essa ordem, e o mal é o que subsidia seu esforço para conquistar esse status.

A solidão é o estado propício para as confissões feitas por ele, e a escrita é o meio a partir do qual sua personalidade fictícia vai lentamente se revelando. Dos conflitos travados entre dizer o conveniente e confessar os sentimentos, surge tacitamente o indício de seu crime: orgulhar-se de ter culpado e punido Capitu, ou seja, orgulhar-se do crime cometido. Assim como Prometeu, Casmurro é tão consciente de sua transgressão a ponto de revelá-la, embora sob o pretexto de busca de redenção através da imputação da culpa à mulher e ao filho.

Por enquanto, reservamos a culpabilidade para o personagem criado por Machado de Assis, pois o seu próprio testemunho revelou-nos sua face perversa. A narrativa do romance, em primeira pessoa, ressalta isso, e o que se mostra ao leitor, como provas de sua conduta, são acontecimentos e não considerações sobre suas lembranças. Disso resulta a empatia tradicional do público: o discurso de Casmurro é tão convincente que tudo o que é dito por ele é tomado como realidade.

A partir dessas constatações, este estudo permitiu-nos a conclusão de que existem em *O mandarim* e em *Dom Casmurro* convergências e divergências na abordagem da questão do mal. A presença dos comportamentos identificados ao mal pode ser considerada um ponto comum entre as duas obras. Já a forma de abordar o tema segue caminhos bem distintos: em *Eça*, vemos um discurso figurado, ou figurativizado, atinente a uma crítica objetiva ao

comportamento humano; em Machado, observamos uma análise, voltada para a descrição da natureza humana, que apresenta como foco o seu comportamento.

Muitos filósofos dedicaram-se ao estudo do mal. Neste trabalho, lançamos mão dos estudos elaborados por Agostinho e por Tomás de Aquino. Paul Ricoeur, filósofo contemporâneo, é outro nome estreitamente relacionado a esse problema e que nos auxiliou a compreender a questão e a identificá-la nos textos estudados.

A partir das orientações teóricas desses autores, entendemos que, em uma compreensão geral, o mal se configura como uma construção cultural. Esse é outro aspecto relevante para nossa leitura interpretativa: se o mal, assim como percebem autores como Ricoeur, é uma construção cultural, que aspectos dessa cultura nos permitiriam compreender os narradores de *O mandarim* e de *Dom Casmurro* enquanto representantes do mal?

A incursão por essa problemática exigiu o resgate de uma reflexão sobre os mitos do mal que contribuíram para a configuração do pensar e do agir ocidental, restabelecendo a importância da observação de seus aspectos simbólicos. O tema do mal, nesse sentido, assumiu a feição de um desafio à coerência lógica do pensar humano acerca da realidade.

Para entender a força do mal no agir humano, é preciso decodificar, pelo menos em certa medida, os simbolismos nos quais ele foi se estruturando no imaginário social de uma dada época. O estudo, nesse sentido, partiu da perspectiva segundo a qual o mal se mostra e é relatado simbolicamente, já que é impossível conceituá-lo exclusivamente a partir da lógica racional. As fontes utilizadas nessa etapa do trabalho foram os estudos históricos sobre o personagem do diabo tendo em vista a sua estreita relação com a conceituação de mal e o seu importante papel representativo desse evento.

Desse modo, permearam este trabalho, questões referentes aos dois textos no que concerne às teorias sobre o gênero fantástico e, sobretudo, como a figura do diabo é aproveitada na narrativa de *O mandarim* como meio simbólico de representação do mal e aspectos relacionados às análises psicológicas empreendidas por Machado de Assis em suas obras. A observação dessas perspectivas teve o objetivo de orientar a avaliação das aproximações e dos distanciamentos entre *O mandarim* e *Dom Casmurro* no que respeita a esse problema.

Nos estudos literários, sobretudo nos que se voltam para o século XIX, e para as literaturas portuguesa e brasileira, Eça de Queiroz e Machado de Assis são nomes que nos permitem avaliar, pela riqueza de suas obras, os mais diferentes temas. Assim, esta pesquisa norteou-se, dentre outros aspectos, pela possibilidade de avaliação de conceitos morais relacionados à questão do mal, assim como pela sua pertinência ao âmbito literário.

Entendemos que esse tema se volta com recorrência para essa possibilidade, vide os casos de *Macbeth*, *Otelo*, *Crime e castigo*, *O vermelho e o negro*, e de tantos outros textos que, de uma forma ou de outra, abordam as deficiências morais da humanidade. A despeito disso, a temática do mal permanece pouco explorada pelos estudos críticos literários, constituindo, dessa forma, sempre um ponto intrigante de pesquisa. E ainda: sua estreita ligação com a natureza humana afirma sua atualidade, principalmente no que concerne à necessidade de avaliá-la segundo as mudanças dos tempos e dos juízos de valores.

A despeito de tais divergências, as obras estudadas aqui revelaram um precioso ponto de entendimento para a questão do mal: a esperança do Eça de Queiroz de *O mandarim* na força restauradora de uma Consciência e o pessimismo machadiano, presente em *Dom Casmurro*, representam duas perspectivas humanas emprestadas aos personagens que, a princípio, soam contraditórias, uma visão mais acurada, no entanto, pode revelar duas visões complementares, na medida em que, assim como na vida, também nas narrativas, bem e mal se misturam.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **O livre-arbítrio**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1995.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 2000.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Virtual books, 2003. Disponível em:<<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/inferno.html>>. Acesso em: 13 mar. 2012.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Org.). **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: Unesp, 1997.
- ALVES, Manuel dos Santos. A influência de Leconte de Lisleno satanismo de Eça de Queiroz. **Colóquio/Letras**. n. 75, p. 18-27, set. 1983.
- ANDRADE, Solange Ramos de; COSTA, Daniel Lula. O inferno de Dante e a simbologia do sétimo círculo. **Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval**, n. 12, 2011. Disponível em:<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3714008>>. Acesso em: 12 abr. 2012.
- AQUINO, Carolina Gomes. **O riso diabólico residual n'as peijas de Ojuara, o homem que desafiou o Diabo**. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- AQUINO, Santo Tomás de. **Sobre o mal**. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- \_\_\_\_\_. Poética. In: \_\_\_\_\_. **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Canibalismos e infanticídios em cena - sob o olhar infame dos Spoudaíon. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 20, n. 3. p. 21-34, set./dez. 2010. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2020/n%203/02-Tereza%20Virginia.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2020/n%203/02-Tereza%20Virginia.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2012.
- BARRETO FILHO, José. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- BARRETO FILHO, José. Machado - O espírito da tragédia. In: BOSI, Alfredo. *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Escritores Brasileiros: Antologias & Estudos).
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BATAILLE, Georges. Georges Bataille à propos de son livre "La Littérature Et Le Mal" (Entrevista). **Art et culture**, Office national de radiodiffusion-télévision française, 1958. Disponível em: <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00016133/georges-bataille-a-propos-de-son-livre-la-litterature-et-le-mal.fr.html>> Acesso em: 18 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984A.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**: La poétique de l'incertaine. Paris: Larousse, 1972.

BIEMEL, Walter. L'ironie romantique et la philosophie de l'idealisme allemand. **Revue de Métaphisique et moral**, Paris, n.72, p. 627-643, 1963. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou\\_0035-3841\\_1963\\_num\\_61\\_72\\_5230](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1963_num_61_72_5230)>. Acesso em: 16 maio 2012.

BORNHEIM, Gerd. "Filosofia do Romantismo" In: GINSBURG, Jacó. **Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.107.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 19-32.

BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (Ed.). **A morte na Idade Média**. São Paulo: EDUSP, 1996.

BRAYNER, Sonia. Participação em Mesa Redonda. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlo; CURVELLO, Mario; FACIOLI, Valentim. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Escritores Brasileiros: Antologias & Estudos).

\_\_\_\_\_. **Labirinto do espaço romanesco**: tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CABRAL, Antonio. **Eça de Queiroz**: a sua vida e sua obra, cartas e documentos inéditos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CARVALHAL, Tania. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2007.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estud. Av.**, São Paulo, v. 5, n. 11, abr. 1991. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 12 dez. 2012.

CODEX Gigas. [S.l.], 2012. Disponível em: <<http://www.elixirofknowledge.com>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 4.ed. São Paulo: Editora Global, 1997. v. 3.

CUNHA, Gualter. Anessayonman, de Alexander Pope: Texto filosófico e texto poético. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, Porto, n. 4, p.301-316, 1987. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2561.pdf>> Acesso em: 22 mar. 2012.

DELUMEAU, Jean. O que sobrou do paraíso. **Varia História**, Belo Horizonte, nº 31, Jan. 2004. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/31p141.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. **Cadernos Nietzsche**, n. 3, p. 7-21, 1997. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/df/gen/pdf/cn\\_03\\_01.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/gen/pdf/cn_03_01.pdf)>. Acesso em: 14 julho 2012.

DUBY, George. **A história continua**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar:Ed.UFRJ, 1993.

ECO, Humberto. **Lector in fabula**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. **A religião popular portuguesa**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1980.

FAITANIN, Paulo. O mal como privação do bem em São Tomás de Aquino. **Aquinate**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 106-134, 2006.

FEBVRE, L. **Honra e pátria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

FERNANDES, Antonio Teixeira. O socialismo proudhoniano na Escola Portuense. In: CONGRESSO INTERNACIONAL “PENSADORES PORTUENSES CONTEMPORÂNEOS”, 2001, Porto. **Anais...Porto**, 2001. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1485.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

FERREIRA, Alberto. **Perspectiva do romantismo português(1834 - 1865)**. Lisboa: Edições 70, 1971.

FRANCO JR., Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu: reflexões sobre imaginário e mentalidade. **Signum**, n. 5, p.73-116, 2003.

GLEDSON, John. **Machado de Assis, impostura e realismo: Uma reinterpretação de Dom Casmurro**. São Paulo: SchwarczLtda, 1991.

GOETHE, Wolfgan. **Poemas**. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1986.

GOMES, Eugênio. O microrrealismo de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo. et. al. Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1982. (**Coleção Escritores Brasileiros: Antologias & Estudos**).



HANSMEMLING the complete works. 2012. Disponível em: <[http://www.hansmemling.org/Triptych-of-Earthly-Vanity-and-Divine-Salvation-\(detail-2\)-c.-1485.html](http://www.hansmemling.org/Triptych-of-Earthly-Vanity-and-Divine-Salvation-(detail-2)-c.-1485.html)>. Acesso em: 12 jun. 2012.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HERITAGES images. 2012. Disponível em: <<http://www.heritage-images.com/Preview/PreviewPage.aspx?id=2600422&licenseType=RM&from=search&back=2600422&orntn=1>>. Acesso em 12 mai. 2012.

JEHA, Júlio. Monstros como metáforas do mal. In: \_\_\_\_\_. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 9-31.

JOBIM, José Luís. **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras:Topbooks, 2001.

KETTERER, David. Thematic anatomy: intrinsic structures. In: BLOOM, Harold (Org.) **Frankenstein**. Broomall: Chelsea HousePublishers, 2004. p. 33-54.

KONINGS, M. H., ZILLES, Urbano. **Religião e cristianismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LES IMAGES du diable. 2012. Disponível em: <<http://wodka.over-blog.com/2015/01/les-images-du-diable-1000-1500-ap-jc.html>> . Acesso em: 14 mai 2012.

LOPES, Oscar. Jesus e o diabo. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 3., 1997, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da FFLCH - USP, 1997. p. 463-468.

LÚCIFER, no centro da Terra, mastigando pecadores. 2012. Disponível em: <<http://www.stelle.com.br/pt/inferno/vellutello.html>>. Acesso em 14 jun. 2012.

LUCIFER Renascens o representaciones renacentistas del diablo. 2011. Disponível em: <<http://jorgeledo.net/2008/12/lucifer-renascens-o-representaciones-renacentistas-del-diablo/>>. Acesso em 18 nov. 2011.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Dom Casmurro. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1.

\_\_\_\_\_. Dom Casmurro. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962. v. 1.

\_\_\_\_\_. Quincas Borba. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1.

\_\_\_\_\_. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Teoria do medalhão. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3.

\_\_\_\_\_. Eça de Queiroz: O primo Basílio. In: \_\_\_\_\_. **Crítica literária**. Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo: W. M. Jackson INC Editores, 1946. p. 160-186.

\_\_\_\_\_. **Várias histórias**. Rio de Janeiro: Editora Jackson, 1959. p. 251-266.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MALPIQUE, Celeste Brasil Soares. Mitos e heróis: a expressão do imaginário. In: PINTO, Ana Paula et al. **Mitos e heróis**: a expressão do imaginário. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia-Universidade Católica Portuguesa, 2012. p. 75-82.

MAPA do Inferno de Dante. 2012. Disponível em:  
<<http://www.stelle.com.br/pt/inferno/bartolomeo.html>>. Acesso em 21 abr. 2012.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: ficção e utopia**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MÓNICA, Maria Filomena. **Eça**: vida e obra de José Maria Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NERY, Antonio Augusto. **Diabos (diálogos) intermitentes**: individualismo e crítica à Instituição religiosa em obras de Eça de Queirós. Tese. 2010. 267f. (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010a.

\_\_\_\_\_. O senhor Diabo, um dos primeiros diabos de Eça de Queirós. In: ALVES, Carla Carvalho, et. al. (Org.). **Repensando a literatura portuguesa oitocentista**. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2010b, p. 223-244.

\_\_\_\_\_. O diabo em *A relíquia* (Eça de Queirós). **Revista Desassossego**, São Paulo, n. 1, jun. 2009. Disponível em: <[goo.gl/kmN8e6](http://goo.gl/kmN8e6)>. Acesso em 11 junho 2012.

\_\_\_\_\_. A figuração do diabo em *A relíquia* e “São Cristóvão”(Eça de Queiroz). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011. CD-ROM. p. 1-9.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. São Paulo: Hemus, 1977.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

NOGUEIRA, C. R. F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2000.

\_\_\_\_\_. Do conto popular e da lenda à literatura para crianças e jovens. A propósito de diabos, diabritos e outros mafarricos, de Alexandre Parafita. **Culturas Populares**, n.7, jul./dez. 2008. Disponível em:  
<<http://www.culturaspopulares.org/textos7/articulos/nogueira1.pdf>> Acesso em 12 Abril 2012.

OS QUATRO Cavaleiros do Apocalipse, de Albrecht Dürer. 2012. Disponível em:  
<<http://noticias.universia.com.br/en-portada/noticia/2012/02/13/911170/conheca-os-quatro-cavaleiros-do-apocalipse-albrecht-drer.html>>. Acesso em: 23 mai. 2012.

O ÚLTIMO julgamento. 2012. Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/@@/5ZKD8N-Michelangelo-Buonarroti-o-%C3%BAltimo-julgamento>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

PAGELS, Elaine. **As origens de Satanás**: um estudo sobre o poder que as forças irracionais exercem na sociedade moderna. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção**: de 1870 a 1920. São Paulo: Itatiaia: Editora Universidade de São Paulo, 1988A.

PIMENTEL, A. Fonseca. **A presença alemã na obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.

POPE, Alexander. **The poetical works of Alexander Pope**. London: Routledge: Warne and Routledge, 1859. Disponível em:  
<[https://play.google.com/books/reader?id=eiwhAAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=pt\\_BR&pg=GBS.PR5](https://play.google.com/books/reader?id=eiwhAAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=pt_BR&pg=GBS.PR5)>. Acesso em: 24 jan. 2011.

PROUDHON, P.J. **De la justice dans la révolution et dans l'Église**: études de philosophie pratique. Paris: Fayard, 1988. Tome 1.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Imprensa Oficial, 2007.

QUEIROZ, Eça de. O mandarim. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

\_\_\_\_\_. Civilização. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

\_\_\_\_\_. A Relíquia. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

\_\_\_\_\_. O Senhor Diabo. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 2.

\_\_\_\_\_. Os mortos. In: \_\_\_\_\_. **Prosas Bárbaras**. Porto: Lello & Irmão, 1945a.

\_\_\_\_\_. **Notas contemporâneas**. Porto: Lello& Irmão, 1945b.

\_\_\_\_\_. **Uma campanha alegre**: das farpas. 6. ed. Porto: Lello& Irmão, 1946. v. 2.

\_\_\_\_\_. 3ª Conferência: A literatura nova ou o realismo como nova expressão da arte, Casino Lisbonense, 12 de Junho de 1871. In: MATOS, A. Campos (Org.). **Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 1988.

\_\_\_\_\_. Civilização. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. 2.

\_\_\_\_\_. Correspondências. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 4.

REIS, Carlos. Catálogo **Eça de Queirós**: a escrita do mundo. Lisboa: Biblioteca Nacional:Inapa, 2000.

\_\_\_\_\_. **Eça de Queirós**. Lisboa: Edições 70, 2009.

REYNAUD, Maria João. Eça e o prazer do conto: razão, imaginação e escrita. In **Línguas e literaturas**, Porto, v. 1, n.20, p. 131-143, 2003.

RICOEUR, Paul. **A hermenêutica bíblica**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

\_\_\_\_\_. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Campinas: Papyrus, 1988.

\_\_\_\_\_. **Philosophie de la volonté**. La symbolique du mal. Paris: Aubier Montaigne, 1988b.v. 2.

\_\_\_\_\_. **Philosophie de la volonté.Finitude et culpabilité**: l'homme faillible. Paris: Aubier-Montaigne, 1963. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Freud**: una interpretación de la cultura.México: Siglo XXI editores, 1970.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**:estudo comparativo de literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ROSENFELD, Anatole. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **O diabo**: as percepções do mal da antiguidade ao cristianismo primitivo. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

SÁEZ, O. C. **Deus e o Diabo em terras católicas (Espanha-Brasil)**. Taubaté: GEIC/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas de Práxis Contemporânea, 1999.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2008.

SARAIVA, A. J. **As ideias de Eça de Queiroz**. Lisboa: Bertrand, 1982.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como vontade de representação**: crítica a filosofia kantiana, pereraga e paralipomena. São Paulo: Nova Cultural, 1988. Livro 3. (Coleção Os Pensadores).

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. O imaginário no teatro popular: um contraponto entre Gil Vicente e Ariano Suassuna. In: PINTO, Ana Paula et al. **Mitos e heróis**: a expressão do imaginário. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia-Universidade Católica Portuguesa, 2012. p. 359-370.

SIMÕES, João Gaspar. **Eça de Queiroz**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1978.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo**: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora. 2007. 235 f. Tese(Doutorado)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Heroísmo e fantástico nas relações literárias Brasil-Portugal**. Fortaleza, 2012. Texto inédito cedido pela autora.

\_\_\_\_\_. Realismo e fantástico: O diabo na ficção queirosiana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP, 23, 2012, São Luís. **Anais...** São Luís, 2012.

\_\_\_\_\_. Rebeldia e oportunismo: uma história do diabo queirosiano. **Imagens da Educação**, v. 2, n. 1, p. 39-49, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Ética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.