



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Débora de Freitas Ramos Apolinário

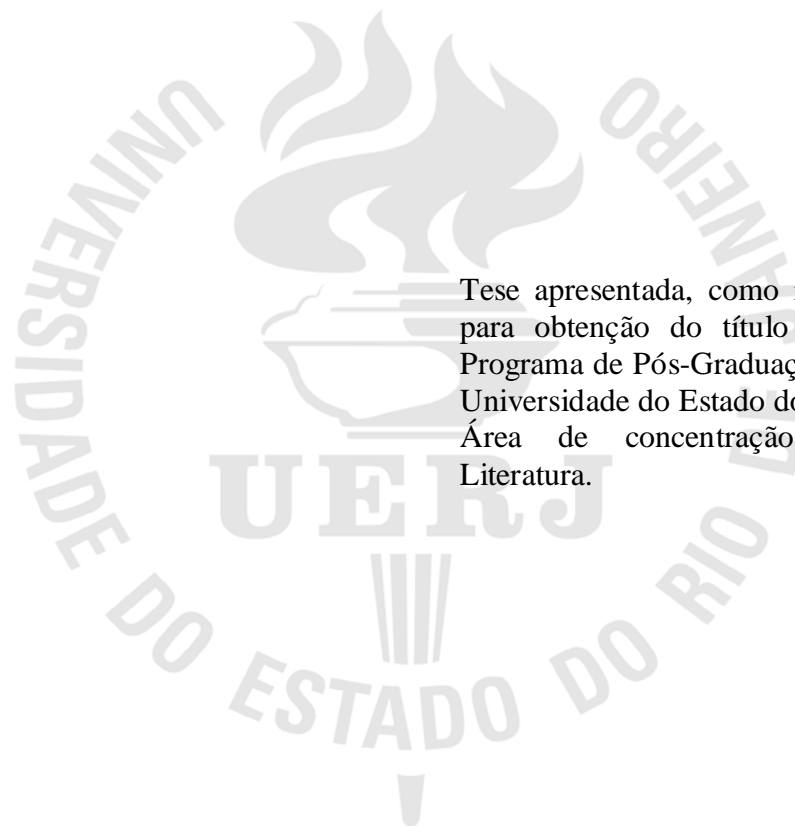
O século XIX no XXI: a composição ficcional de Marco Lucchesi em *O dom do crime*

Rio de Janeiro

2018

Débora de Freitas Ramos Apolinário

O século XIX no XXI: a composição ficcional de Marco Lucchesi em *O dom do crime*



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L934 Apolinário, Débora de Freitas Ramos.
O século XIX no XXI: a composição ficcional de Marco Lucchesi em O dom do crime / Débora de Freitas Ramos Apolinário. - 2018.
150 f. : il.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Lucchesi, Marco, 1963- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Lucchesi, Marco, 1963-. O dom do crime – Teses. 3. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Assis, Machado de, 1839-1908. Dom Casmurro – Teses. 5. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 6. Personagens literários – Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Débora de Freitas Ramos Apolinário

O século XIX no XXI: a composição ficcional de Marco Lucchesi em *O dom do crime*

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Henriqueta do Coutto Prado Valladares
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Rita de Cássia Diogo
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Silvia Inés Cárcamo de Arcuri
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Ao Inominável.

A Miguel, meu filho.

Aos professores e funcionários da UERJ – com gratidão e orgulho.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Marinalva, por seu amor e amparo;

A Mauro Sergio, pelo afetuoso companheirismo;

À Carlinda Nuñez, pela atenciosa orientação;

A Luca Bacchini, por suas contribuições sempre valiosas;

À Ana Haddad, pelo carinho e cuidado;

A João César de Castro Rocha, pela generosidade durante o processo desta tese;

A Eduardo Guerreiro Losso, por abrir meus horizontes epistemológicos;

À Rita de Cássia Diogo, pela leitura sensível e atenta deste trabalho;

À Henriqueta Valladares, pela profundidade e delicadeza de seus comentários;

À Silvia Cárcamo, pela preciosa interlocução;

À Elaine Pinto, Rodrigo Sampaio e Vinícius Ribeiro, pela amizade, irmandade e afeto.

A Marco Lucchesi, por existir.

Espeleólogo da solidão, escafandrista das profundezas do multiego, Marco Lucchesi nestas “lições de abismo” amplia cosmicamente o conceito pascaliano do gouffre, pois estamos ao mesmo tempo diante de um mergulho batisférico no vértice e embarcados na cápsula de uma ascese espacial rumo à galáxia do Eterno.

*Ivo Barroso*¹

[...] vejo Machado de Assis escrevendo, amanhã, o terceiro capítulo de *Dom Casmurro*.

*Marco Lucchesi*²

¹ Lucchesi, Marco. Prefácio: A ‘Sinistra Via’ de Marco Lucchesi. Saudades do Paraíso. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.

² Em T. S. Eliot e o pantempo na obra *Carteiro Imaterial* (2016, p. 120).

RESUMO

APOLINÁRIO, Débora de Freitas Ramos. *O século XIX no XXI: a composição ficcional de Marco Lucchesi em O dom do crime*. 2018. 150f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta tese investiga, a partir do romance *O dom do crime* (2010), do escritor Marco Lucchesi, as relações subterrâneas entre obras e autores de diferentes épocas; história e ficção; os hipertextos ficcionalizados pelo autor contemporâneo e a vida social de fins do século XIX; as estratégias narrativas indicadas espontaneamente pelo diarista-narrador de Lucchesi e as especificamente endereçadas a *Dom Casmurro* (1900, obra que despoleta, ao menos ficcionalmente, o projeto ficcional de Lucchesi. O enlace dos dois livros é pauta da engenharia composicional proposta pelo romance atual e eixo em torno do qual questões teóricas, críticas e analíticas, mas também poéticas, filosóficas e científicas, que se desenrolam interna e externamente à narrativa. No mesmo cenário do Rio Antigo, Capitu e Bento Santiago emergem da ficção machadiana, mudam-se de Matacavalos, do romance machadiano, para a Rua dos Barbons, do romance de Lucchesi. Com intuito de analisar essa ponte construída pelo romancista contemporâneo, a epistemologia da complexidade, de Edgar Morin (1999), serve como orientação metodológica, de modo a tornar operacionalizáveis os múltiplos focos de produção de sentido da narrativa e interligar as partes da tese. A primeira focaliza o trânsito de personagens, analisando geografias que recobrem zonas exumadas da cidade e paisagens ficcionais de *Dom Casmurro* e de *O dom do crime*. Já, na segunda parte da tese, uma interface teórica entre ficção, história e ciência, tendo em vista a capacidade da criação de potenciais desdobramentos da mesma história em outras histórias possíveis, ou como diria Jorge Luis Borges: “bifurcações”; ou ainda, ao modo científico: “histórias alternativas”. O terceiro momento deste trabalho avança pela crítica e fortuna crítica machadiana. No último capítulo, uma leitura ascética da escrita de Marco Lucchesi, possibilitada pelo intenso trabalho teórico de Eduardo Guerreiro Losso.

Palavras-chave: Marco Lucchesi. *O dom do crime*. Diário ficcional. Machado de Assis. *Dom Casmurro*. História.

ABSTRACT

APOLINÁRIO, Débora de Freitas Ramos. *The XIX century in the XXI: the fictional composition on the novel Crime gift of Marco Lucchesi*. 2018. 150f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This thesis aims at investigating, having as the starting point the novel “O dom do crime” (2010), by Marco Lucchesi, the underground relations between the work by authors of different times; history and fiction; the hipertexts made in fiction by the contemporary writer and the social life of the end of XIX Century, the narrative strategies indicated spontaneously by the diary writer Lucchesi’s narrator and the specifically addressed to *Dom Casmurro* (1900, work that triggers at least fictionally, Lucchesi’s fictional project). The bonding of the two books is the subject of the compositional engineering proposed by the contemporary novel and line drawn around theoretical, critical and analytical issues but also poetical, philosophical and scientific, that happens inherently the narrative. In the same Old Rio de Janeiro scenario, Capitu and Bento Santiago emerge from Machadian fiction, move from Matacavalos, from Machadian novel, to Barbonos Street, from Lucchesi’s novel. Aiming at analyzing the bridge built by the contemporary novelist, the complexity of the epistemology, by Edgar Morin (1999), serves as a basis of methodological orientation, in order to become easy to operate the multiples focus of characters’s flow, analyzing the geography that covers remote areas of the city and fictional landscape of *Dom Casmurro* and of *O dom do crime*. In the second part of the thesis, a theoretical interface between fiction, history and science, having in mind the capacity of creating potential deployment of the same story in other possible stories, or, as Jorge Luis Borges would say: “bifurcations”, or in a scientific way: “alternate history”. The third moment of this work advances through the criticism and critic Machadian legacy. In the last chapter an ascetic reading of Marco Lucchesi’s writing.

Keywords: Marco Lucchesi. *O dom do crime*. Fictional diary. Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Fiction. History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Labirinto Clássico	54
Figura 2 –	Labirinto de Irrweg	55
Figura 3 –	Labirinto em Rede	56
Figura 4 –	Tabela Combinatória de Gustavo Selenus	58
Figura 5 –	Mapa Celeste	62
Figura 6 –	Monte Alverne	66
Figura 7 –	Louis August Blanqui	70
Figura 8 –	Fulerenos	73
Figura 9 –	Experiência – Bell Laboratories	74
Figura 10 –	Experiência – Thomas Young	76
Figura 11 –	Princípio da Incerteza	77
Figura 12 –	Trajetórias das Partículas.....	79
Figura 13 –	Diagrama de Feynman	81
Figura 14 –	Convento dos Barbonos, 1860	93
Figura 15 –	Vista aérea atual do Quartel General da Polícia Militar – Acervo do PM/S - PMERJ	94
Figura 16 –	Planta da cidade do Rio de Janeiro do Aterrado a Botafogo	109
Figura 17 –	Partida de xadrez entre Machado de Assis e Arthur Napoleão	120
Figura 18 –	Partitura da música Lua da estiva noite, composta por Arthur Napoleão	121
Figura 19 –	Propriedades do retângulo áureo	135
Figura 20 –	Parthenon	137
Figura 21 –	Comprimento da circunferência pelo seu diâmetro.....	138
Figura 22 –	Homem Vitruviano	145

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	CONFLUÊNCIAS	15
1.1	Vértices da história	16
1.1.1	<u>Primeiras diretrizes</u>	16
1.1.2	<u>O dom do crime</u>	18
1.2.	O personagem e a cidade	23
1.2.1	<u>Medicina e Advocacia</u>	28
1.2.2	<u>Interseções</u>	31
1.2.3	<u>História Pública e História Privada</u>	34
1.2.4	<u>O teatro e o tribunal</u>	36
1.2.5	<u>Onde as ruas se bifurcam</u>	41
1.2.6	<u>A máquina infernal</u>	49
2	O TERCEIRO LABIRINTO	51
2.1	A constelação de Umberto Eco	52
2.2	O labirinto de nós	60
2.3	Os astros de Blanqui	64
2.4	Os sócias	69
2.5	As histórias alternativas	72
2.6	O déjà vu	86
3	O DEBATE MACHADIANO	98
3.1	A crítica	98
3.2	De Matacavalos aos Barbonos	104
3.3	A fortuna crítica	112

4	A TEOLOGIA DO MENOS, A LITERATURA DO MAIS	122
4.1	Ascese anfíbia	123
4.2	O aniquilamento	129
4.3	A divina proporção	134
	CONCLUSÃO	141
	REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

Amphibious é como se pode classificar *O dom do crime* (2010)¹, obra de Marco Lucchesi que pretendemos examinar neste trabalho de tese. Esse termo se origina de uma conferência de Silviano Santiago, proferida em homenagem ao Prêmio Nobel José Saramago (*Tribute to José Saramago*, mas publicado com o título “Uma literatura anfíbia” (SANTIAGO, 2004, p. 64-78), na imponente Biblioteca John F. Kennedy de Boston, em 19 de abril de 2002. O instigante discurso, que integraria a coletânea não menos instigante *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*, nos deixa saber em que pensa o professor, crítico e também ficcionista: “No seu radicalismo generoso, o leitor estrangeiro tem sido duplamente infeliz na avaliação da produção literária brasileira. Ele rejeitou *a priori* as obras que se definem pelo caráter **anfíbio**. Não servem nem de exemplo de arte nem de exemplo de política. Opta por desmembrar os elementos ambivalentes, constituintes da duplicidade ideológica e temática da literatura brasileira, em elementos isolados, autônomos, com vida própria. Ou Arte, ou Política – define a direção do interesse na hora da compra. Nunca as duas ao mesmo tempo e no mesmo lugar”. (SANTIAGO, 2002, p. 16; 2004, p. 68).

Para Silviano Santiago, a literatura denominada anfíbia transita entre arte e política, coadunando a universalidade da projeção artística à necessidade de apontar conflitos de ordenação política que afligem a sociedade brasileira. O crítico mineiro está em solo estrangeiro, numa conferência cuja temática é a literatura de língua portuguesa que aponta o despropósito de intelectuais de língua saxã serem os debatedores inquestionáveis daquilo que representa a complexa plataforma da literatura no Brasil.

Apropriando-nos da nomenclatura sugerida por Santiago, inserimos neste grupo de autores de caráter anfíbio o narrador de *O dom do crime*, uma hipóstase de Lucchesi, que passa a pluma ao seu protagonista, para escrever um diário sobre dúvidas, efabulações, pesquisas, elucubrações e muito mais, em torno dos enlaces entre vida privada e vida pública, bem como de suas conexões com vidas literárias. Abre-se um verdadeiro labirinto no qual se pontua a relação intrínseca entre história e ficção, arte e política, contexto social e ambiente

¹ *O dom do crime* (Prêmio Machado de Assis, UBE, 2011; Prêmio Brasília, 2012, segundo lugar; e finalista do Prêmio São Paulo, 2011).

doméstico; literatura, filosofia e ciência, na *Belle Époque* carioca, tudo isso projetando o dinamismo de uma cidade que fervilhava, como o relataram alguns escritores brasileiros de outrora, “A vida não passava de um romance. Muitas novelas partiam de casos criminais, para desespero de Joaquim Manuel Macedo: - Já não se imagina, copia-se, toma-se o chapéu e bengala, passeia-se pelas ruas, visitam-se os amigos, espreita-se o que se passa na casa alheia, escreve-se o que se observou, e está feito o romance. **Obras anfíbias**, portanto, entre a ficção e a realidade, boa parte das quais redigida a partir de processos clamorosos, como o do homicida Pontes Visgueiro, que não deixou de produzir variantes ficcionais”. (ODC, p. 80. Destaque nosso).

O presente se abre ao passado, no pulso de um tempo heterogêneo, denso, onde vozes difusas se cruzam, atuais e remotas, reais e fictícias, cotidianas e solenes, para o bem e para o mal. Ressoam, na leitura deste diário ficcional, algumas das teses de Walter Benjamin sobre a História: “um tempo saturado de 'agoras'” (tese 14), memórias e pausas, capaz de redimir os injustiçados e ouvir os vencidos (BENJAMIN, 1993, p. 222-232). O passado é revisitado pelo presente, respeitosa e minuciosamente, desafiando o risco dos anacronismos e o desejo voraz de recuperar o tempo calendarial, de fatos que se acumulam, em sua totalidade vivencial, não por exibicionismo retórico do narrador/autor. Trata-se de uma demanda social do presente – a persistência de feminicídios em sociedades ditas justas, emancipadas e igualitárias – que leva o diarista anônimo, máscara ficcional do autor Lucchesi, a investigar o passado e a manifestação deste imaginário, se não declaradamente feminicida (até porque fixou-se o conceito muito recentemente), no mínimo, que contemporiza a violência ancestral das sociedades machistas contra mulheres – seja em casos da vida comum, seja em contextos literários.

O diário ficcional aqui em tela pretende compreender como um crime injustificado só condenou o réu confesso num segundo julgamento. E mais: como há semelhanças entre a vítima de um marido ciumento da vida real e Capitu, da lavra machadiana. No entrecruzamento de inúmeras referências e planos discursivos (do diário pessoal à retórica tribunalesca; da escavação progressiva de um crime à arqueologia das responsabilidades e à cartografia astronômica dos acontecimentos; das intertextualidades ao desvendamento de um enredo urdido em solo bem firme, mas também ligado a determinações urbanísticas e arquitetônicas), há dois crimes hediondos: na cena sanguinolenta do crime real, o diário ficcional faz justiça à vítima; no contexto literário, no mais icônico romance da literatura

brasileira, não há feminicídio, mas a mulher é condenada ao silêncio e à suspeita eterna de adultério.

A hipótese desta tese é a de que o livro em questão constitui uma leitura crítica sobre o modo como a literatura brasileira de qualidade se distancia de um conceito de pureza em torno do debate entre temas exclusivamente universais, ou absolutamente políticos, mas que abriga as duas formas na sua constituição, uma vez que o caráter anfíbio projeta um duplo morfismo entre arte e política. O epicentro a que pretendemos nos deter é *como* essa discussão se projeta no livro estudado; quais são seus argumentos fundamentais e como se alcança a concretização de sua proposta.

A fim de atingir esse objetivo, este trabalho divide-se em quatro capítulos. No primeiro, reabrimos a discussão sobre a relação entre história e ficção, tendo em vista o alongado passeio entre personagens, geografias e bifurcações de que se constituiu o corpo do diário ficcional aqui em estudo. Também entra em pauta o aparecimento de uma superpopulação de intelectuais, políticos famosos e de pessoas simples à época do Segundo Império. No segundo momento, um convite ao observatório de Louis-Auguste Blanqui (1805-1881) – ativista francês que mobilizou sua geração com ideias filosófico-científicas e cuja influência se confirma ao ser citado, no ensaio de Walter Benjamin acima referido e em lugares esparsos da obra do frankfurtiano; ao terceiro labirinto de Umberto Eco (1932-2016) – que funciona como uma rede na qual inúmeros pontos se conectam mutuamente, e às camadas piramidais de Remo Bodei (1938) – pensador contemporâneo que concebeu uma explicação para situações que parecem repetir-se exatamente como em um passado indefinível, mas de forma absolutamente idêntica. Por essa trinca, caminharemos pela complexa engenharia do romance contemporâneo, a fim de entender as estratégias de composição escritural de Marco Lucchesi. A terceira parte é o estudo sobre um dos argumentos do objeto crítico de *O dom do crime* se constituir de intervenção à fortuna crítica do escritor Machado de Assis, o que justificaria a escolha pelo debate com *Dom Casmurro*. O quarto capítulo é a sondagem de uma possível prática da escritura de Lucchesi como experimento ascético, tendo em vista o morfismo entre história/ficção; arte/política em um contraponto com o processo litúrgico de transmutação mística, em *O dom do crime*.

O romance de Marco Lucchesi, em suas múltiplas interfaces, parece realizar, através de estratégias narrativas, um esvaziamento conceitual por acúmulo mnemônico, no qual se cruzam os excessos da história e a potencialidade infinita da ficção.

A partir dessa ideia, elementos em sequência confluentes parecem confluir e se emendar, na vasta colcha de retalhos lucchesiana.

1 CONFLUÊNCIAS

Em *O dom do crime*, encontra-se o diário de alguém que se mantém anônimo e que, pelo solitário e íntimo exercício da escrita, pretende encontrar explicações para uma situação que o intriga: o sentido de um crime ampla e publicamente discutido à época em que ocorreu. A situação intrigante é, inicialmente, de ordem técnica, jurídica, criminalística. Mas se expande a outras searas, tendo em vista que, ao revisar geografias, historicidades, teorias políticas e científicas, dinâmicas sociais, vivências intelectuais, públicas e privadas, o “diarista” acaba situando a chave do enigma na leitura sincronizada, compaginada de todas as fontes por ele detectadas.

Tudo principia pela espantosa similitude entre dois casais – um, socialmente identificado, que protagonizou a cena passionnal de assassinato de uma mulher, Helena Augusta, pelo marido ciumento, José Mariano; o outro casal, imortalizado no cenário das letras nacionais, Bentinho e Capitu, do mais famoso romance de Machado. Se aquele, de fato, matou a esposa, este, Bentinho, manteve a sua sob suspeição até o dia em que foi enterrada, sem prova de adultério e sem conceder à mulher direito a uma palavra sequer sobre o que ele, narrador ressentido de seus comportamentos, pensava ou se confidenciava através de seu relato unilateral. Desta conexão inicial, exegética e literária, derivam, entretanto, todas as demais, o que faz do diário ficcional uma construção plurívoca, que se complexifica, a ponto de constituir-se como um verdadeiro microcosmo. Ainda que curta, a narrativa atinge dimensões cosmológicas, pela infinidade de dados que contém, dentre os quais, marcadores incomuns, de rara procedência. São vozes do passado que readquirem folego e postulam seus direitos à escuta; interagem, em surdina, enviam sinais de um ambiente cultural desaparecido ou oculto, em contextos retóricos, ideias utopistas, conhecimentos astrológicos. A força gravitacional da narrativa sustenta correlações inusitadas, intuitivas, imprevistas, mas também positivas, abalizadas, empíricas. A cosmicidade do discurso sustenta com vigor outras conexões.

O diário ficcional coloca em diálogo direto os séculos XIX e XXI. Os enredos das duas obras se articulam em fragmentos comunicantes, de maneira que as partes de *Dom Casmurro* estejam em *O dom do crime*, e este último se encontre parcialmente escrito, como sombra palimpsesta, na obra de Machado de Assis.

Da retórica à medicina; da história pública à privada; do teatro ao tribunal; uma série de bifurcações e interseções dinamizam o corpo do romance lucchesiano.

1.1 Vértices da história

No romance analisado, a história é orientada a partir de dois vértices: o vértice que aconteceu e o outro, do que poderia ter acontecido em um extenso plano de possibilidades. O caráter anfíbio desse experimento que respira em mais de um ambiente se amplifica. Em Lucchesi, a tensão entre arte-política; ficção-história; encontra inúmeras camadas de discussão.

A primeira paisagem para se observar esse interstício pelo qual tempos próximos, mas não idênticos, se colocam em sintonia são os questionamentos imediatos a respeito do romance contemporâneo que elabora uma intervenção na mais afamada obra literária brasileira do século XIX. Para fazê-lo, a obra escrita em 2010 insere seu narrador em 1900, lugar estratégico, entre dois séculos, para exumar fatos ocorridos três décadas e meia antes, em 1866.

O primeiro embate entre as obras é o que passamos a considerar a seguir.

1.1.1 Primeiras diretrizes

A escolha de um *corpus* diante da vasta produção do escritor Marco Lucchesi é quase uma demanda oracular. Uma máquina de metáforas. Não para de produzir poesia, ficção, ensaio.

Importa ressaltar que Marco Lucchesi é consagrado por notável e volumosa produção escritural. O autor surge nas Letras por volta de seus vinte anos com o lançamento de *Breve introdução ao Inferno de Dante*, em 1985. Nos anos 1990, publica *A paixão do Infinito* (1994), *Saudades do Paraíso* (1997), *Bizâncio, Sorriso do Caos* (1997) e *Teatro Alquímico* (1999). E abre o milênio com *Os olhos do deserto*, exatamente, em 2000. A partir daí somam-se as obras *Poemas Reunidos* (2001), *Sphera* (2003), *A Memória de Ulisses* (2006), *Meridiano Celeste & Bestiário* (2006), *Ficções de um Gabinete Ocidental* (2010), *O dom do crime* (2010), *Nove cartas sobre a divina comédia* (2013), *O Bibliotecário do imperador* (2013), *Clio* (2014), *Rudimentos da língua laputar* (2015), *Hinos matemáticos* (2015) e seu mais recente livro, *Carteiro imaterial* (2016).

Lucchesi é também reconhecido por uma refinada escrita poética. Seus trabalhos, traduzidos em romeno por George Popescu, em persa por Rafi Moussavi, em alemão por Curt Meyer-Clason, em sueco por Márcia Schuback, e em árabe por Safa Jubran, sinalizam a receptividade que as obras encontram junto a leitores não só do Brasil, mas também de outras latitudes.

Dono de notável erudição, Lucchesi circula por cerca de 20 línguas, a saber: romeno, persa, grego, esperanto, turco, búlgaro, servo-croata, alemão, polonês, espanhol, francês, inglês, italiano, russo e árabe, latim, sueco, hindi, húngaro, amárico, língua oficial da Etiópia. O reconhecimento máximo do escritor aconteceu em março de 2011, quando a Academia Brasileira de Letras o recebe como um de seus imortais. Em 2018, Lucchesi assume a presidência da instituição.

Os trabalhos anteriores dedicados ao autor são as impressionantes análises de Nonato Rangel, na tese intitulada *Seis poetas para o próximo milênio* (UFRJ, 2003), que incluem Marco Lucchesi em um seletto grupo de poetas brasileiros, através de cuidadoso e elegante exame. Igualmente relevante, a tese de Fábio Andrade, *Transparência impossível: Poesia Brasileira e Hermetismo* (UFPE, 2008), situa a poesia lucchesiana no circuito literário nacional. Já *Traduzione e Poesia nell'Opera di Marco Lucchesi, un'Intellettuale fra Italia e Brasile* (2004) é a monografia de término de graduação da italiana Antonella Genna, apresentada à Università degli Studi “Tor Vergata” (Roma 2). E por fim, a dissertação de mestrado *Marco Lucchesi e os Olhos do deserto: a experiência poética do caminhante* (UERJ, 2012), por mim escrita.

Esta tese, intitulada *O século XIX no XXI: a composição ficcional de Marco Lucchesi em O dom do crime*, lê a ficção do autor, chamando-a para o diálogo, para que o livro fale e imponha ele próprio seu roteiro teórico. E para ainda esclarecer, este parece ser o tratamento apropriado aos livros de Lucchesi, seres orgânicos, que adquirem vida própria e impõem seu próprio pulso, no plano da criação e da leitura. Como na barca de Caronte, onde as almas adentram sedentas de seu destino infinito, aqui nos lançamos em queda livre para um abismo incalculável, quando nos inclinamos neste frágil parapeito de páginas e letras, em belo e pronunciado esperanto lucchesiano.

Reesoando o anúncio, no vestíbulo infernal de Dante – “*Lasciate ogne speranza, voi che intrate*” – , a obra ficcional de Lucchesi nos recomenda “*lasciare*” a segurança de vias que nos façam atravessar em segurança os apelos literários. O romance pelo qual circularmos nos incita a adentrar descidas e subidas espiralares semelhantes aos triângulos-montanha

dantescos. Do parapeito ao abismo, em alto sufrágio pela história-ficção, sem garantias de sobrevida, parece ser o convite e a missão do autor.

No vórtice da leitura, percebem-se vinculações, retensões e protensões, ligando e avançando, num projeto ficcional que se constrói, enquanto desenha um itinerário. Do todo, emerge a díade ficcional sobre a qual versa esta tese. Seguindo a metáfora do caminho, tão ao gosto do autor², o percurso investigativo aqui empreendido assume o método como aquilo que ele (etimologicamente) é, caminhada que ensina o caminho. A primeira parada após deslocar-se do confortável “locus” parapeito, ponto zero, é a casa.

1.1.2 *O dom do crime*

Em *O dom do crime*³ (2010), somos surpreendidos por uma planta da cidade do Rio de Janeiro, do Aterro a Botafogo. Nela, quatro casas estão conectadas e dois escritórios de advocacia alinhados pelas pontas da ficção e da história. Por esse entrelace vemos que os destinos de Capitu e Helena Augusta, de *Dom Casmurro* e d’ *O dom do crime*, se cruzam, na caligrafia lucchesiana. A terça-feira, 06 de novembro de 1866, dia do óbito de Helena Augusta, cujo nome significa “tocha sagrada”, é documentado pelos periódicos da época e será a matéria fonte para que Lucchesi questione se Machado de Assis inspirou-se na história desta Helena para compor a personagem Capitu. Vai além: em que medida história e ficção se mesclam na mais afamada obra machadiana? Caberia a *Dom Casmurro* o preenchimento das lacunas construídas pelo livro de Marco Lucchesi? Essas e outras indagações dão à obra prima de Machado de Assis uma nova leitura. A história preenche a lacuna ficcional.

Não só presenciamos um curto-circuito entre *Dom Casmurro* e *O dom do crime*, este último um romance *sui generis*. Meta-histórico e metaficcional – a história servindo à ficção, a ficção se imiscuindo nas fímbrias da história.

A partir desse roteiro entre história e ficção, fia-se a estratégia do autor Marco Lucchesi que discute arte e política ou os caminhos da historiografia literária brasileira a partir de dois expedientes: o alcance estético e a insistente reflexão crítica, inserindo-se na

² Construído a partir desta metáfora, citamos *Os olhos do deserto* (2000), por nós analisado na dissertação de mestrado intitulada *Marco Lucchesi e “Os olhos do deserto: A experiência poética do caminhante”*. (PPG-Letras da UERJ, 2012).

³ A partir daqui, as citações do romance serão referidas pela sigla *ODC*, seguida da página, na edição por nós utilizada.

caligrafia dos livros conscientemente ambíguos ou, melhor, anfíbios. A hibridez, característica fundamental e funcional desse tipo de literatura é o elemento que potencializa os tentáculos de Lucchesi que a partir de uma justificativa comparatista de aproximar elementos dialogáveis constrói uma rede sideral e labiríntica, como veremos em Umberto Eco, quando for pertinente o estudo do terceiro labirinto do crítico italiano.

Os personagens de *O dom do crime* participam como marionetes da história que, na encenação ficcional, encontram um destino. Ou uma possibilidade que tangencia o plano das probabilidades quânticas de ocorrência de um entre outros tantos prováveis universos paralelos, uma outra história, alternativa. Conforme estudo de Derek Thiess, “a maioria das histórias alternativas faz uma pergunta contrafactual, subjetiva-condicional sobre a história: se mudássemos um evento histórico, como todos os eventos subsequentes seriam diferentes? [...] A história, como a ficção, existe na forma narrativa, que limita a extensão à qual podemos atribuir qualquer verdade a ela – limita sua verdade indefinidamente”. (THIESS, 2015, p. 8;11).

Desse modo, será que a história de Helena Augusta receberia a intervenção de Bento Santiago, que a transfiguraria em Capitu? Seria Capitu um codinome para a figura histórica de Helena, cuja morte foi noticiada em jornal? O corte afiado da ficção nos músculos da história induz a imaginação a construir uma nova realidade hipotética (lógica, plausível, verossímil e realista), na perspectiva da condicionalidade e do “se”, ou uma história alternativa.

A história alternativa (também denominada “ucronia”) é um subgênero da ficção especulativa (ou da ficção científica), cuja trama transcorre num mundo no qual a história possui um ponto de divergência da história como nós a conhecemos. Remete ao que poderia ter acontecido. Seu correlato é a utopia: lugar que não encontra registro em nenhum local. Em ambos os casos, o tempo e o espaço pretendem manter-se puramente imaginários, porém suas implicações e a própria razão de serem concebidos é atuar sobre um *topos* e um *cronos* materializado e bem concreto: a própria narrativa, seja ela literária ou historiográfica. Como Karen Hellekson indica, “a história alternativa faz perguntas sobre tempo, linearidade, determinismo e faz um link implícito entre passado e presente. Considera o papel do

indivíduo em fazer história, e coloca em primeiro plano a construção e a narratividade da história”. (THIESS: 2015, 01).⁴

Marco Lucchesi constrói uma ponte entre passado-presente-futuro que engloba uma teia interdisciplinar capaz de estirar-se do texto ao átomo, da literatura à ciência. “Marco linguista. A teologia, a astronomia, a física quântica. Haja territórios do saber que lá encontraremos Marco”, conforme alerta Ivo Barroso ao prefaciá-lo *Saudades do Paraíso* (1997, p. 11). Podemos notar os desdobramentos desse instrumental filosófico-científico claramente na obra ficcional de Lucchesi, uma vez que ocorre uma fratura no tempo da narrativa, na qual Capitu e Helena Augusta partilham a mesma dimensão em nova possibilidade de existência. José Mariano e Bentinho, a mesma dor da traição de suas esposas.

A plataforma pluridimensional na ficção que permite trânsito entre personagens e agentes históricos, como Capitu-Helena Augusta; Bentinho-José Mariano; autor real-autor-personagem, advém do pensamento quântico: “Imaginem os primórdios dos novecentos: a mecânica quântica e a relatividade estavam mudando a visão do mundo, mas ninguém dava importância. Os cientistas discutiam reunidos em um hotel de Bruxelas. Ora, mudou tudo: não só a tecnologia que revolucionou o modo de vida, mas também a cultura; sem a qual não existiria Freud, Pirandello, Schrödinger, e não se poderia andar ao infinito”.⁵ (TONELLI, 2017, p. 31).

Esse olhar, posterior a Newton, transformou as noções de tempo e espaço, expandindo a capacidade de nos presentificar. De modo que o ser múltiplo, apesar de não ocupar dois espaços ao mesmo tempo de forma empírica, pode, no espaço da literatura, encontrar essa possibilidade. Isso porque através da linguagem literária, no corpo das construções metafóricas, a concomitância dimensional pode ser naturalmente praticada. A observação do universo e a intenção de explicá-lo tangenciou inúmeras obras como o *Timeu*, de Platão; as discussões pitagóricas e a *Divina Comédia*, de Dante.

Ainda que Platão tenha sido sempre considerado, em primeira linha, filósofo, a cosmologia está na sua obra, de diversas formas. Apesar de desprezar as Musas, Platão cultuou a Urânia. O fundador da Academia estipulou a geometria como pré-requisito para os

⁴ No original: “The alternate history asks questions about time, linearity, determinism, and the implicit link between past and present. It considers the individual’s role in making history, and it foregrounds the constructedness and narrativity of history”.

⁵ No original: Immaginate i primi del Novecento: la meccanica quantistica e la relatività stavano cambiando la visione del mondo, ma nessuno ci dava ancora peso. Gli scienziati discutevano riunendosi in un albergo di Bruxelles. Ora è cambiato tutto: non solo la tecnologia, che ha rivoluzionato il modo di vivere, ma anche la cultura; senza non ci sarebbe Freud, Pirandello, Schrödinger, e si potrebbe andare avanti all’infinito.

postulantes à formação em sua Academia. Desde os primeiros Diálogos, uma espécie de Astronoética norteou seus pensamentos, o que poderia ser exaustivamente demonstrado, mas ficamos apenas com os documentos que são familiares aos pesquisadores de Letras: no *Íon*, Diálogo da juventude, a inspiração provém de esferas cósmicas; na *República*, obra da maturidade e síntese do programa educacional em Calípolis, a metáfora cósmica dá materialidade à ideia pura da razão platônica: o ideal do homem é, na correspondência perfeita com a Cidade (*pólis*), tornar-se “cidadão do Reino do espírito⁶, cidadão do Kósmos” (KOYRÉ: 1962, p. 86). Alexandre Koyré, filósofo renomado, foi além, numa simples nota⁷ de rodapé, mas que subsume, com grande sintetismo, o pensamento norteador de toda a *República*: “Caso se ousasse fazer neologismos em grego antigo, poder-se-ia dizer que a Cidade é um *macántropos* e o homem uma *micrópolis*” (id., p.108, nota 2). O *Timeu* é o Diálogo onde o tema assoma a primeiro plano: “Pergunta-se: o que é o demiurgo? O texto platônico responde: ‘produtor e pai deste universo’ (*Tim.* 28c), ‘deus que é sempre’ (*Tim.* 34b). [...] O demiurgo, na concepção platônica, é um ordenador, um organizador [...]. O demiurgo é o artífice responsável pela geração do *kósmos*.”⁸ Não se trata de mais um deus, no panteão grego, mas a inteligência suprema colocada a serviço da maior criação do universo, o cosmo em usufruto dos homens (daí o significado do termo *demourgós*: quem usa sua energia, *érgon*, para o bem do povo, *démos*). Uma tal visão, por uma parte dessacralizando a platitude ou a intervenção furiosa dos deuses de longa tradição, mas elevando a sabedoria dos deuses a causas produtivas, mas também atribuindo-lhe caráter utilitário, indicia a adesão de Platão a práticas pitagóricas e à escolástica do pitagoricismo.

Já os Pitagóricos, em torno do Monte Museion, observando os astros, almejavam capturar a música das esferas. Os números eram, para eles, entendidos como sólidos, de onde se observa a passagem do numeral para os corpos físicos, e significavam ordenação, tudo era ordem (*kósmos*).⁹ Ainda entre os dionisíacos (já que os pitagóricos, do ponto de vista religioso, entre eles se incluíam), Orfeu, visitante de outros mundos graças aos poderes de sua canção, desceu ao universo inferior em busca de Eurídice e dele retornou intacto. Não só ele,

⁶ Segundo Koyré (op. cit., p.88), a metáfora significa “Reino da Filosofia”, uma vez que “o filósofo deve ser o chefe ou o rei da Cidade”.

⁷ No original: « Si l'on osait faire des néologismes en grec ancien, on pourrait dire que la Cité est un *macranthropos* et l' homme une *micropolitéia* ».

⁸ JÚNIOR, João; Redyson, Deyve. Platão e o papel do demiurgo na geração da vida cósmica. *Religare* 7 (1), 72-80, Março de 2010.

⁹ Cf. <http://ufcafilosofia.wixsite.com/vsemanadefilosofia/single-post/2014/06/16/A-Cosmologia-sob-a-%C3%93tica-dos-Pitagóricos> Acesso em 04/04/2018. O substantivo masculino grego *kosmos* (κοσμος) remete ao verbo *kósmeo*, cujo significado comporta os sentidos de “ordenar, arranjar, dispor, ornar”, cf <http://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/viewFile/9770/5349> .

mas também, no medievo cristão, Dante, na *Divina Comédia*, conduzido por Virgílio, triunfou do Inferno ao Paraíso, a fim de vislumbrar Beatriz. A fascinante cosmologia dantesca¹⁰ já foi descrita.

A literatura transita por esse tema em inúmeras produções, do *Auto da Barca* (2005) de Gil Vicente, dos Provérbios do inferno de Blake (2007) a *Une Saison en enfer* (1999) com Rimbaud; do nefasto encontro entre Mefistófeles e Fausto descrito por Marlowe (2009) e Goethe (2011) às máquinas infernais, como as concebiam os anarquistas no século XIX, os surrealistas do XX e mesmo o poeta autodenominado “gauche”, o nosso Drummond.

Também o protagonista de Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray* (2001), sela o mesmo irrevogável pacto. Os apontamentos de *Paraíso Perdido* (2016), de John Milton, desenvolvem de outro modo um roteiro entre a relação criador-criatura em um *locus* céu-inferno-Terra. Outro inglês, Lewis Carrol, n’ *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* (2017), constrói uma nova dimensão na qual Alice desbrava notavelmente os descaminhos de uma inusitada jornada. Já *Orlando Furioso* (2001), de Ariosto, é obra na qual o cavaleiro Astolfo vai à lua buscar o juízo do mais nobre guerreiro Orlando. Da mesma forma Ítalo Calvino, ao escrever *Cidades invisíveis* (2003), cria dimensões-cidades, enquanto *O jogo da Amarelinha* (2014), de Julio Cortázar, constrói dimensões-labirinto. E muitos outros são os autores que nutrem e se deixam nutrir por uma espécie de tempo que independe do espaço.

Adotamos a perspectiva teórica que propõe interlocuções entre ficção e história, a fim de analisar o confronto das obras de Machado de Assis e Marco Lucchesi, de modo a alcançar a diversidade de discursos envolvida no processo comparativo que envolve os dois livros e possibilitar uma abordagem que faça jus à densidade da obra contemporânea. O teórico João César de Castro Rocha, em sua *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), permite que vislumbremos um novo olhar sobre Machado de Assis, e, conseqüentemente, ilumina *O dom do crime*, que emula *Dom Casmurro*.

Roger Chartier, Derek Thiess e Remo Bodei importam nos seus encaminhamentos a respeito da intrínseca relação entre história e ficção, nos objetos estudados. Já Gaston Bachelard, em sua poética da *casa* ou do *espaço*, é um endereço para se chegar à geografia de

¹⁰ Cf. , entre outros, F. Angelitti, *Sulla data del viaggio dantesco desunta dai dati cronologici e confermata dalle osservazioni astronomiche riportate nella Commedia*, Accademia Pontaniana, Napoli, 1897; E. Capocci, *Illustrazioni cosmografiche della Divina Commedia*, Napoli, 1856; E. Moore, *The astronomy of Dante*, in *Studies III*, London, 1895, 1-108; M. Peterson, “Dante and the 3-sphere”, *American Journal of Physics* 47 (1979); Cinzia Corona, “La cosmologia nella Divina Commedia”. http://istruzione.umbria.it/news2008/dante/lc_pontano_cosmologia.pdf. Acesso 20/06/2018. Elisa Maraldi. Le stelle di Beatrice. *Astronomia e astrologia nella Vita Nova*. Università di Bologna, 2015 ;. «L’idea e l’immagine dell’universo nell’opera di Dante ». *Atti del Convegno internazionale di Studi*, Ravenna 12 nov. 2005, 2008. Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali Ravenna.

Matacavalos e à Rua dos Barbonos, lugares metonímicos dos eventos ficcionados. Ao lado do filósofo francês, com o outro alemão, Hans Blumenberg, aprendemos como o paradigma da inconceitualidade pode unir, através de paradoxal intervalo, o *cronos* da história, a *inventio* da ficção e a empiria da ciência. Nesse contexto, o alcance de um desdobramento ficcional-histórico-científico é arrematado pelas interlocuções dos físicos Guido Tonelli¹¹, Stephen Hawking, Brian Greene e desemboca em uma proposta literária de configuração mística pela *divina proporção*.

A partir dessa constelação teórica entrevemos *Dom Casmurro* (1900) e *O dom do crime* em pleno estreitamento dialógico. O espaço deste trabalho é o do observatório onde terá lugar a análise da variedade de enigmas e estruturas herméticas articuladas pela sinuosa escrita lucchesiana.

A obra de Marco Lucchesi segue esse ritmo cíclico, do empírico solo ao etéreo celeste, entre as Parcas e Ulisses, entre viagens reais e imaginadas, entre pessoas e personagens, entre criadores e seres criados, entre livros e cidades. Talvez esses sejam os fantasmas anfíbios que operam a motricidade dos personagens e da cidade, apontando os vértices da história inacabada.

1.2 O personagem e a cidade

Em *O dom do crime*, temos o relato de um narrador sem nome: “Vejo o leitor curioso a indagar quem sou ou quem fui. Digamos que me chamo Ninguém. Doutor Ulisses. Doutor Cíclope. Como preferir. Que cada qual suporte o peso de seu próprio nome, o que não é pouco. Uma História pulsa dentro dele e circunscreve nossa ilusão de estar no mundo. Logo serei apenas um nome, a que vão se juntar as datas”. (*ODC*, p. 15).

Tudo começa quando o doutor Schmidt de Vasconcelos¹² sugere a seu paciente (o narrador) que escreva um livro de memórias, a fim de diminuir os males e patologias da velhice, em particular, o esquecimento senil. A data do livro é precisa: o narrador escreve seu

¹¹ Professor de física da Universidade de Pisa e cientista visitante do CERN (Conselho Europeu para Pesquisa Nuclear). O CERN é um centro de pesquisa onde físicos e engenheiros investigam a estrutura fundamental do universo. O laboratório foi fundado em 1954 na fronteira franco-suíça perto de Genebra.

¹² Tendo em vista o número de personagens, citações e referências a figuras comprovadamente reais, no romance, é possível, mas não pode ser até o momento confirmada, a existência de um médico com este nome, no Rio de Janeiro do período.

diário no ano de 1900. Em seus escritos, ele nos informa que seu ofício é o de advogado criminalista, à época da confecção do diário, especialmente intrigado com um determinado crime: o assassinato de Helena Augusta pelas mãos de seu marido, o médico-cirurgião José Mariano.

O atentado mortífero acontece em uma terça-feira à noite, exatamente, no dia 6 de novembro de 1866. Motivado pelos indícios de adultério da esposa, José Mariano cirurgicamente rompe, com um bisturi, a jugular de Helena, que morre por dessangramento. Reconhecendo sua evidente culpa, Mariano entrega-se à polícia e confessa a passionalidade do crime. O caso teve grande repercussão na imprensa, por conta do prestígio social gozado pelos cônjuges.

O julgamento do médico assassino é tema alvo de muitas especulações à época, recebendo vigoroso debate na oratória do advogado de defesa Carlos Arthur Busch Varella. Em contrapartida, dois anos após a condenação de Helena sob pena de adultério, acontece a condenação do bacharel Raimundo Martiniano, réu confesso de raptar a viúva Coelho, moradora do número 20 da rua Barbonos, por conexões com o crime passional praticado pelo médico.

A vizinha e amiga de Helena tinha seu romance acobertado pela esposa de José Mariano, consentindo que encontros escusos ocorressem no espaço de sua residência. Os filhos da viúva, no entanto, repudiam o namoro da bela matriarca com o jovem bacharel. Segundo depoimento do réu, os herdeiros Coelho articularam todo o plano de incutir no médico-cirurgião vestígios de uma suposta traição de Helena Augusta. Com a cena do crime, a intenção dos herdeiros Coelho era de sufocar os encontros da mãe infiel com o apaixonado: “Dois anos depois da morte de Helena Augusta, no processo movido pela viúva Coelho contra Raimundo Martiniano, este reitera que os parentes de Cândida opunham embaraços ao namoro, e que não se furtaram em lançar mão de todos os empecilhos, inclusive o mais torpe de todos: induzir Mariano a crer que o bacharel *seduzira* sua esposa, provocando aquela *desgraça*”. (ODC, p.137).

Para tal, os expedientes utilizados são quatro testemunhas, os pontos cardiais da trama: a agregada Leonor, a escrava Espiridiana, o liberto Esperidiano e o escravo Gustavo. A partir da tragédia de Helena e José Mariano, documental, histórica e incontestável, o narrador do diário se demora em encontrar relações entre o destino dos casais disfuncionais e a tragédia machadiana, o infortúnio do talvez mais afamado casal da literatura brasileira, Bentinho e Capitu: “Helena descansa ao sul do canapé e a leste da mesinha da sala do segundo andar,

onde há de morrer um dia. [...] Terá aprendido a tocar piano com Capitu, móvel deveras apreciado e cartão de visita dos melhores salões da Corte? (ODC, p. 44). O retrato de Helena parece muito próximo de Capitu, com seu chapéu de casada e o ar de casada com que dava a mão a Bentinho para entrar e sair do carro. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes. Casa. Igreja. E papel. Era preciso, com efeito, transmitir os sinais do novo estado”. (ODC, p. 39).

A partir daqui, uma rede complexa entre história e ficção começa a se firmar: “As personagens também se deslocam do papel e vagam incertas pelas ruas do Rio”. (LUCCHESI, 2009, 98). O deslocamento das personagens fundamentais da trama machadiana para a obra de Lucchesi rompe as fronteiras do século XIX para o XXI, fazendo transitar entre essas esferas os leitores de 2010 e a escrita pretensamente realizada em 1900. Como se o livro fosse uma cápsula do tempo. Para transformá-lo nessa arca do tesouro, o narrador o oculta nas areias do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, como o fez Dom Pedro II ao doar suas coleções imperiais à mesma instituição: “Capital Federal, 1900 (ODC, p.9). Admito que estou vivo, mas sei que quando estas folhas chegarem ao futuro, estarei bastante morto. Se o leitor chegar ao final destas páginas, reze por mim, pelos meus ossos [...] Machado e meus contemporâneos não terão acesso a estas páginas. Vou depositá-la na arca do sigilo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e manifesto claramente o desejo de que esses rabiscos só poderão ser abertos depois do dia 6 de novembro de 2010, quando serei um espectro, assim como as personagens deste libelo. Se houver descendentes, não meus, que respondam. Os que vagamos nestas folhas estaremos desaparecidos. Apenas a memória dos nomes. Quem há de se ofender com minhas palavras, quem há de me convocar para um duelo, depois de sopesar uma verdade sobre a qual cabem muitas dúvidas. Aos fatos, senhores. Aos fatos! “. (ODC, p.20).

Entre os séculos XIX e XXI, desenvolve-se uma crosta de tempos amalgamados, como derme e epiderme, no corpo da história. É pela dissolução da ideia de fronteiras estáveis que o trânsito entre espaço e tempo, passado e presente, inclusão e exclusão acontece. Impermeáveis, as fronteiras são “produto da capacidade imaginária de refigurar a realidade, a partir de um mundo paralelo de sinais que guiam o olhar e a apreciação [...]” (HANCIAU, 2005, p. 136). Entra, todavia, em ação, a máquina ficcional, solapando as engrenagens do tempo homogêneo (BENJAMIN: 1987, p. 229), progressivo e vazio, para deixar que o pensamento, as intuições, a vida concreta e o *Lebenswelt* (mundo da vida “real”, sensível) blumenberguiano recobre o vigor de muitos “agoras” adormecidos na memória.

Em *O dom do crime*, Bentinho, José Mariano, Capitu e Helena são coetâneos, pertencem ao mesmo século, apesar de viverem em esferas diferentes de historicidade: os rastros documentais de José Mariano e Helena de um lado, e a vida ficcional de Bentinho e Capitu de outro. Os enredos protagonizados por ambos os casais deságuam em ambiguidade e se embaralham, de modo que já não se diferenciam autos processuais e ficção. A costura textual do romance lucchesiano ilumina os fatos documentados pelos atos ficcionais, em um jogo de luzes simultâneo entre história e ficção. O deslocamento das personagens lhes confere uma nova geografia ficcional¹³, uma vez que a Capitu que sai do livro de Machado de Assis não é a mesma que confronta Helena Augusta na obra de Lucchesi. Ela agora toma parte, como personagem lucchesiana, de um diário (não de um romance *avant la lettre*), ainda que ficcional; não como sujeito de um enredo, mas objeto de uma reflexão crítica sobre uma ação (criminosa), que não foi o que ocorreu com Capitu. O mesmo ocorre com José Mariano, Bentinho e as personagens da história como Dom Pedro II e as aparições de famosos intelectuais e políticos do Segundo Império, exumados e revividos pela narrativa de *O dom do crime*. Sobre esse enlace, o próprio narrador nos surpreende nas linhas seguintes: “E atrás de cada ponto luminoso, um homem se debate com sua própria sombra. Não dorme Dom Pedro, aflito com a Guerra do Paraguai, após o revés de Curupaiti. (ODC, p. 26). Imagino o rosto incerto da História. Nada sei de seus olhos compridos e difíceis. A História terá olhos marítimos. Tudo deságua nas vagas do tempo, numa praia de Botafogo ideal, em cujas ondas se afogam centenas de Escobares, levados pela correnteza, ou pelos olhos frios de uma deusa”. (ODC, p. 24).

Vale dizer que medra, no romance *sui generis* aqui em foco, emerge uma *geocrítica*, termo criado por Bertrand Westphal¹⁴ (2000), para designar as relações que se estabelecem entre espaços imaginários e espaços reais de onde aqueles se originam. Capitu e outras personagens ficcionais e históricas do Rio Antigo retornam, em outros lugares ficcionais, como representações de uma cidade desaparecida, reconfigurada urbanisticamente, submetida à alteração do espaço público, com suas implicações fastas e nefastas, como ocorre nas

¹³ Não se trata aqui de inferir que Capitu seja signo da *geografia literária* ou de uma *geopoética*, que têm direcionamentos totalmente diferentes e particulares entre si e em relação ao que pretendemos demonstrar. *Grosso modo*, a primeira investiga a proeminência do espaço, na gestão do sistema ficcional; a segunda, demonstra a precedência do elemento geográfico na concepção das formas literárias (tais como literatura de viagens, dos trópicos, das Províncias etc...), bem como à captura do “real da literatura” e à apreensão dos sentidos dos lugares para quem os vivencia. Aproximamo-nos mais, para efeito apenas de focalização de nosso raciocínio, neste passo, de uma *geocrítica*, a partir da figura de Capitu.

¹⁴ *La Géocritique mode d'emploi*, sous la direction de Bertrand Westphal, Presses universitaires de Limoges, 2000.

biografias. De qualquer forma, trata-se de representações mediadas por um referente espacial e/ou geográfico, com potencial crítico.

Na obra lucchesiana, estão em xeque a narrativa de *Dom Casmurro* e as manchetes dos jornais que noticiam o assassinato da esposa de Mariano. A lacuna entre ambos os enredos, na equação proposta pelo diário ficcional, faz da história terreno incerto e dúbio. A hipótese que resolve a incógnita equacionada pelo memorialista ficcional, em 1900, hipóstase de Marco Lucchesi, em 2010, só foi possível, unindo-se as pontas da história com a ficção (mediadas geográfica e fantasmalmente pelo imaginário do Rio Antigo e das casas desaparecidas do morro do Castelo), as duas pontas da vida: o que foi e o que poderia ser: “Machado e meus contemporâneos não terão acesso a estas páginas. Vou depositá-las na arca do sigilo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e manifesto claramente o desejo de esses rabiscos só poderão ser abertos depois do dia 6 de novembro de 2010, quando serei um espectro, assim como as personagens deste libelo. (ODC, p. 20). Uma cidade árdua, a Corte. Mais fácil de sair que de entrar. Como reconhecê-la? Morros destruídos. Aterros naturais. Ou provocados”. (ODC, p.23).

Um desses encontros entre história e ficção ocorre quando flagramos, pelas retinas de Lucchesi, Helena Augusta leitora das *Crisálidas*, livro com dedicatória de Machado de Assis. (ODC, p.43). Terá o autor de *Dom Casmurro* se encontrado alguma vez com a personagem de *O dom do crime*, mesmo que de modo fortuito? Teria sido o autor que encontra um personagem, ou seria o(a) leitor(a) que encontra o autor, uma vez que Helena Augusta, documentalmente, era esposa do médico José Mariano? Como indica Marilene Weinhardt, em seu artigo *O dom do crime: uma obra anfíbia ou a teoria dos sócias* (2013): “Em variadas combinações, ficcionaliza-se a própria figura do escritor, retomam-se temas, enredos, personagens, espaço, recursos estilísticos, buscando figurar o espaço histórico em que viveu o escritor ou emular seu universo ficcional. Frequentemente criador e criatura são postos a circular no mesmo plano”. (p. 71).

Entrevemos nessa constelação de personagens históricos e ficcionais Dom Pedro II insone por conta da Guerra do Paraguai, enquanto Joaquim Maria formula o enredo para sua obra *Ressurreição*. Concomitantemente, Zacarias de Góis, presidente do Conselho dos Ministros, está pronto a atacar com seus navios na Guerra do Paraguai. Ao mesmo instante, a viúva Coelho mostra-se submersa em prantos, e a escrava Espiridiana é subitamente atacada por inusitado remorso. (ODC, p.26). Não só se constrói uma rede de ações, no plano da ficção e de experiências históricas. Nesse caleidoscópio, tudo é tão ficcional quanto factual.

1.2.1 Medicina e Advocacia

Sequer a combinação entre medicina e advocacia fica de lado, quando os agentes machadianos se infiltram na trama de Lucchesi: “Falo do agregado e vem-me, inevitável, a imagem de Dom Casmurro. Se desse ouvidos ao diálogo imaginário que teve com o imperador, Bentinho seria médico, em vez de advogado. Disse-lhe Dom Pedro-fantasma: – [...] A medicina é uma grande ciência [...] Que semelhança podia entre Bentinho e Mariano para se curassem a si mesmos, segundo o princípio geral da homeopatia? Importa saber, com Machado, se o Mariano da rua dos Barbonos já estava dentro do Mariano do morro do Castelo, ou se este foi mudado por efeito de algum caso incidente”. (*ODC*, p.59).

Os incidentes, eventos, ou escolhas mudam ou bifurcam os destinos e pluralizam as possibilidades de um evento acontecer em sua rede de possibilidades. É possível que a resposta venha nas páginas seguintes, quando o romance de Lucchesi compara os impulsos agressivos de Bentinho e de Mariano, provocados pela ideia de traição.

Enquanto Bento Santiago ameaçava cravar as unhas no pescoço de Capitolina, o cirurgião maculou seu bisturi, rasgando a jugular de Helena. Ambos se mostram felinos ferozes em defesa da honra. O narrador lucchesiano pondera: “Mariano, digo, Bentinho sonhou fazer justiça com as próprias mãos. Poderia ter usado um aparelho cortante, em vez das unhas? Se apertasse a mola de um bisturi havia de juntar as pontas de sua vida com a de Mariano, que é que proponho nestas páginas. Mas para isso Bento Santiago teria de ser médico” (*ODC*, p.89).

Em *O júri da corte, 1866 – O Crime do Doutor José Mariano da Silva* (2011), o historiador Eulálio de Oliveira Leandro, organiza a documentação jurídica do famoso julgamento do médico. Em uma das peças do processo, encontra-se o exame do cadáver de Helena Augusta no qual é possível identificar a real correspondência entre a ferocidade das presas de um Bento Santiago e a espada-bisturi do cirurgião: “Examinando o cadáver notaram **um ferimento** que separara o lóbulo da orelha esquerda, **um grande ferimento** inciso de 2 ½ polegadas de extensão do lado esquerdo do pescoço e começando do ângulo da maxila inferior a terminar na linha representada pelas apófises transversais das vértebras cervicais, **um outro** de 10 linhas de extensão [...] **um outro ferimento** inciso de polegada e meia de extensão; todos esses ferimentos interessavam não só a pele e tecido celular; o grande

ferimento interessava até metade das fibras do músculo esterno clidomastoideo; a veia ingular largamente aberta, a carótida primitiva intacta, podendo-se chegar com os dedos introduzidos pela ferida até as apófises transversais das vértebras cervicais [...]”. (Júri da Corte – e-book). (Destaque nosso).

Na ficção de Lucchesi, encontra-se uma lente de aumento em torno da ferida do pescoço: “Da jugular provém a correnteza – veia francamente aberta, ao passo que a carótida primitiva permanece intacta”. (ODC, 28). A análise dos ferimentos levanta uma questão: por qual motivo preservar a carótida? Caso a carótida fosse imediatamente danificada, a morte de Helena teria algum tipo de diferencial? Mantê-la preservada seria indício de premeditação do assassinato? No vasto leque de possibilidades ou de bifurcações nas quais uma mesma história pode variar, observamos que a carótida preservada, se, ao contrário, fosse rompida pelo bisturi de José Mariano, a morte de Helena Augusta poderia ter duas versões: falecimento por hemorragia aguda, em decorrência do sangramento abundante; ou o sangue seria aspirado para dentro da traqueia e direcionado para os pulmões – uma broncoaspiração – Helena se afogaria no próprio sangue. O mesmo ocorreria se fosse a jugular atingida. Exatamente, o local da incisão que culminou na morte de Helena, com uma única diferença: a carótida leva o sangue ao cérebro e a jugular o faz descer. Os efeitos de um corte na carótida ou na jugular podem ser semelhantes, mas salta aos olhos o que a escolha pela jugular pode sugerir.

Se adentrarmos no campo semântico romano, perceberemos que conservar a carótida em detrimento da jugular poderia significar um pouco mais: “Jugular (jugularis): provável variação do verbo latino *jugulare*, cujo significado é degolar. Na Grécia Antiga, a veia jugular era denominada “veia do sacrifício”, pois acreditava-se que o sangue que saía do pescoço dos animais sacrificados provinha dessa veia e não das artérias”. (BEZERRA, e-book, 2016).

Desse modo, seguindo o raciocínio, *jugulador*, *-oris*, significava o que mata por degola e, por consequência, matador, assassino. Muito interessante, entretanto, é constatar que verbo latino *jugulo*, *-are* tem outras acepções; pode significar também “controlar sentimentos, desejos ou vontades, dominar ou subjugar”. Assim, “jugular o adversário” significaria o mesmo que *vencer o adversário*; “jugular o prisioneiro”, *matar o prisioneiro*; “jugular o inimigo”, o mesmo que *dominar o inimigo*. A escolha da jugular poderia conter essa plausibilidade e talvez, se fosse investigada pelo promotor, configurar a premeditação do crime.

A prisão de José Mariano é proposta por Firmo Diniz: “O promotor público pede a condenação do réu, nas penas do grau máximo do artigo 193 do código criminal”. (ODC, 29). A lei indicada é do ano 1830, que legislava o Brasil imperial. Eis o que dela se colhe: “Art.193. Se o homicídio não tiver sido revestido das referidas circunstancias agravantes. Penas – de galés perpetuas no grão máximo; de prisão com trabalho por doze anos no médio; e por seis no mínimo”. (Lei de 16 de dezembro de 1830)¹⁵.

Os agravantes do artigo 16 referentes ao crime de José Mariano seriam: “8º Dar-se no delinquente a premeditação, isto é, designio formado antes da acção de offender individuo certo, ou incerto. Haverá premeditação quando entre o designio e a acção decorrerem mais de vinte e quatro horas”. (Lei de 16 de dezembro de 1830).

Por isso, observamos a importância da retórica da insanidade, a fim de formalizar atenuantes que contribuam para a absolvição de José Mariano. É possível que a retórica do doutor médico nas circunstâncias do crime seja mais eloquente do que a do doutor advogado. Por isso, talvez o imperador, em sonho, tenha indicado a medicina a Bento Santiago, porque dela é possível prever o passado e o futuro pela avaliação do presente (diagnóstico). Uma vez que através do conhecimento de uma doença se pode indicar como ela foi no passado, definindo as causas que a motivaram. Além de prever seu desenvolvimento no futuro, respondendo quais seriam as chances de sobrevivência; ou se caso irreversível; ou de morte iminente; ou o período de tratamento necessário para uma possível cura e restabelecimento do corpo como fora antes. Enquanto a medicina gozava da arte de determinar presente, passado e futuro, a carreira da advocacia se detinha a conjecturas sobre os fatos ocorridos. A medicina possuía a *tékhnē*; a retórica, não.

Em *Arte e conhecimento: da medicina à retórica platônica* (2015), Admar Costa propõe um contraponto entre a arte de curar e o artifício da persuasão: “[...] o médico conhece a doença em seu estado presente, passado e futuro. Aos olhos de Platão, a medicina tem o que a retórica ainda não tem: um conjunto de saberes que orienta a sua prática. [...] Logo, ou os retóricos que ora escrevem e ensinam a arte do discurso dissimulam que têm esse conhecimento, ou eles têm apenas prática e experiência e não são detentores da *tékhnē*”. (ODC, p. 191).

Apesar das diferenças, a medicina tal qual a retórica teriam uma natureza semelhante, quando da necessidade de uma história clínica do paciente e da doença, a retórica ampara a construção narrativa, mas as lacunas da descrição são interpretadas pela experiência do

¹⁵ Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-16-12-1830.htm

médico. Dito em outras palavras, a medicina, não é uma ciência, mas uma técnica que precisa da boa enunciação verbal do paciente e do médico que o irá tratar. De igual modo, a retórica também completaria esses espaços pela dissimulação de uma *tékhnē* inexistente: “O prognóstico, para muitos, é o conceito chave da medicina hipocrática e consiste em partir do reconhecimento do enfermo, de ouvir criticamente a fala do paciente, completá-la com a observação e a experiência sobre o assunto e, assim, construir a história clínica do paciente e da doença. A combinação de várias informações colhidas de forma crítica e atenta, é transformada em uma narrativa [...]”. (ODC, p. 182). [...] (ODC, p. 183).

Diz mais: “São artes ou ciências que só se completam quando se alcança a boa combinação entre conhecimento e percepção” (ODC, p. 190).

1.2.2 Interseções

Os impulsos de defesa da honra viril em Bentinho e José Mariano se unem aos de outras geografias e ancestralidades culturais. Exemplo disso, verificamos na obra *História da vida privada, 1: Império Romano ano mil*, sob a organização de Paul Veyne, “Quanto aos galo-romanos, uma lei do imperador Majoriano permitia ao marido que surpreendesse os culpados matá-los imediatamente, “de um só golpe” [...] entre os burgúndios a noção de adultério estende-se à moça e a viúva que se unem a um homem livre de espontânea vontade. São portanto maculadas e se tornam infames [...] O estuprador ou raptor é severamente punido, mas o adúltero não [...] Essa diferença de regime entre homem e mulher – um, senhor de seu mundo, a outra, encerrada numa série de proibições [...] em nenhum lugar se cogita do adultério masculino, o que atenua a distância entre esse dois mundos”. (VEYNE: 2009, p. 463).

Ainda mais: a ideia de impureza era creditada somente à mulher, em caso de traição, mesmo que os homens praticassem delitos sexuais. Nesse contexto, se o parto representa toda a feminilidade, o homicídio constitui a virilidade.¹⁶ A vantagem dos conhecimentos de caça não era só o de abastecer a cozinha, mas sobretudo treinar na arte de matar para a guerra:

¹⁶ p. 473.

Essa guerra entre o homem e o animal tinha a vantagem de proporcionar não só o prazer de matar, mas também a intimidade com o animal doméstico, cujo instinto devia ser treinado pelo homem. (VEYNE: 2009, p. 476).

Os vestígios da tradição feminicida se perpetuam pelos ciúmes e declarações suspeitosas de Bentinho, bem como pelo bisturi de José Mariano. A execução truculenta de mulheres adúlteras do império romano demonstra-se tão violenta quanto a das viúvas flagradas em encontros amorosos na Roma antiga. O que nos faria pensar que, em tempos ancestrais, teria a viúva Coelho o mesmo destino de Helena Augusta, e pelas mesmas razões.

Isso porque, sobre a viúva, as leis germânicas indicavam impedimentos para que se casasse novamente: “[...] sua libido é perigosa. Por isso, é preciso que ela tenha uma verdadeira independência econômica [...] Dessa forma a viúva pode se tornar uma figura poderosa e dominadora, tanto mais que lhe cabe a tutela da família. Mas, se ela se casar, cairá sob o *mundium* do novo marido [...] Sua sexualidade desabrochada e sua riqueza ratificada a tornam ainda mais vulnerável, atraente e poderosa”. (VEYNE, 2009, p. 486).

Em mais um episódio de integração entre as obras, o cavaleiro da janela de Capitu seria o mesmo sedutor que se enamorou da viúva Coelho e de quem o marido de Helena suspeitou mácula do leito conjugal: o bacharel Raimundo Martiniano. Ele mesmo, quase um discípulo de *Don Giovanni*, provoca em Bentinho e José Mariano igual desconforto: “Mariano empalidece como Bentinho. Corre-lhe um frio pelo corpo. Um violento bater de coração. Um sentimento cruel e, até então, desconhecido. É o que se presume das duas histórias, que, ao fim e ao cabo, se entrelaçam” (ODC, p.68). Mais se discute sobre o cavaleiro, até então misterioso, supostamente a espreita da janela da jovem Capitu e de Helena Augusta: “dente do ciúme, mordendo Dom Casmurro que, mais uma vez, não hesita em degradar **Helena, digo, Capitu**” (ODC, p. 87). Não só os personagens de *Dom Casmurro*, mas até seu autor é incorporado ao seletivo elenco de Lucchesi: “Machado de Assis e Carolina Augusta se casaram quatro anos depois do matrimônio de Capitu e a três anos de distância do crime de Helena” (ODC, p.73. Grifo nosso).

Outro ponto que importa relatar é a coincidência do cenário que põe em dúvida a honestidade das esposas, uma vez que Capitu e Helena insistem em motivações aparentemente injustificáveis, a fim de usufruírem da ausência de seus maridos: “José Mariano foi sozinho ao baile. No script da defesa, o marido convida a esposa a acompanhá-lo. Ela se recusa, alegando motivos fúteis [...] Outra ressonância com *Dom Casmurro*: Bentinho e Capitu iam sempre ao teatro [...] Capitu não foi, não estava bem [...]”. (ODC, p.99).

Ainda sobre as cônjuges suspeitas, o narrador relata a incredulidade de Mariano sobre as acusações da agregada Leonor, do liberto Espiridião e dos escravos Espiridiana e Gustavo. Esse último apontado como guardião da porta e da cozinha assemelha-se ao liberto na possível atitude caluniosa. Parece ser essa estratégia do escritor para colocar o escravo no lugar do liberto, a fim de indicar que ambos tiveram a mesma atitude. E nesse ponto são iguais, porque o homem livre ainda seria escravo de José Mariano.

Seguem-se os autos de perguntas feitas a Espiridião, o liberto, Espiridiana e Gustavo, escravos do acusado (...). (*O Júri da Corte* – 1866 – E-book).

A confidente de Helena confirma o que Mariano também acabara de ouvir de Gustavo, responsável pela porta da sala e pela cozinha. (*ODC*, p.84.)

A fim de sombrear com ares de dúvida a insuspeição dos criados, surge na narrativa de Lucchesi a malévola empregada Juliana de *O primo Basílio*, ameaçando delatar a infidelidade de Luísa ao marido. O narrador de *O dom do crime* cita o conselho de Machado de Assis a Eça de Queirós, quando do seu famoso ensaio crítico ao livro do autor português: “A boa escolha dos fâmulos é condição de paz no adultério.” (*ODC*, p.86). Em passagem extraída do artigo machadiano, observamos as consequências de uma má escolha de criados: “(...) a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para as mãos da criada. Juliana, com a ameaça nas mãos, obtém de Luísa tudo, que lhe dê roupa, que lhe troque a alcova, que lhe forneça de palhinha, que a dispense de trabalhar. Faz mais: obriga-a a varrer, a engomar, a desempenhar outros misteres imundos.” (ASSIS, 1970, p.03).

A proposta de Marco Lucchesi em *O dom do crime*, parece ser, exatamente, uma adesão a esse princípio machadiano de preenchimento de lacunas. O próprio doutor Ulisses nos informa sobre isso, quando relata que constrói camadas na paisagem atual do texto. Ou seja, enxerta na obra personagens da história do Rio antigo e da ficção do século XIX, como as ruínas do morro do Castelo reedificadas pelos leitores de 2010:

Desenho camadas na paisagem atual e completo resíduos de um passado que incide sobre frágeis lacunas. [...] (*ODC*, p.22).

Adivinho quanto se perdeu e procuro devolver o que posso [...] (*ODC*, p.22).

Outro indicativo da recomposição hipotética dos fatos ou o investimento de pontes entre as omissões e o enredo que poderiam complementá-las está na tentativa de fomentar o perfil de Helena pelo retrato de suas origens, como faz Busch Varela: “O advogado não

declara em que consiste o sustento de Helena, mas a hipótese de que lavasse a roupa dos acadêmicos não é de todo implausível” (ODC, p.35).

Em passagem na qual o pretenso memorialista autentica uma conclusão por infundada justificativa, ele considera o sofisma da ausência do piano na casa da rua dos Barbonos. Desse modo, completa uma omissão descritiva sobre a casa dos Silva: “O piano devia fazer figura na casa de médico bem-sucedido [...]. Podia-se comprar da marca Pleyel e não faltavam boas partituras na rua do Hospício ou na Casa de Pianos de Guigon. Da leitura do processo, concluo pela ausência do piano dentro de casa.” (ODC, p.44).

Também a traição de Francesca de Rimini é apontada pelas memórias de Ulisses. A tragédia do casal de amantes compartilha com todas as outras vítimas o mesmo fatal destino: igualmente arrebatados pelos golpes dilacerantes de um complemento de omissões. O beijo que não foi dado, a mão sobre o livro, assim como a mão de Sancha, teria sido realmente um beijo? Ou imaginação de um marido ciumento? Poderia ser a visualização mental de um crime que não se conclui por flagrante? O livro do amor entre Lancelot e Guinevere faria um paralelo aos sentimentos clandestinos de Francesca e seu cunhado, irmão caçula de Giovanni Malatesta? O narrador de Lucchesi sobre isso questiona: “Como o livro de cavalaria, que ensejou o primeiro e último beijo de Paulo e Francesca, no canto quinto do Inferno de Dante?” (ODC, p.131).

Em outra perspectiva, uma mesma paisagem se desdobra: a pureza dos infantes vizinhos de Matacavalos (antes do olhar oblíquo e cigano de José Dias), comparada à inocente tentativa de reconciliação de José Mariano e Helena: “Eis o desenho da nova lua de mel na Praia Grande, na outra margem da baía de Niterói. Sem nuvens no horizonte. Como o idílio da infância de Bento e Capitu”. (ODC, p. 109).

Entre tinta e papel transitam os personagens de Lucchesi e Machado de Assis, e o próprio autor de *Dom Casmurro* segue a reboque, pelas areias da ampulheta na qual uma âmbula indica a ficção e a outra a história. Assim, o tempo escorre entre os dois recipientes espelhados. Cada qual apontando para seu complementar, fundamentando um novo rito de passagem entre ficção-história e história-ficção.

1.2.3 História Pública e História Privada

O cotejo entre história privada e história pública é relatado pelo autor a partir de sua leitura sobre a obra machadiana: “A vasta conjugação da história íntima e pública constitui o sentimento da obra de Machado, por onde também passam insetos, dos besouros [...] Nas páginas de Machado os homens folgam, sofrem e expiram. Como José Dias, diante de um céu lindíssimo”. (*ODC*, p. 112).

Um dos motivos que faz o narrador ignorar a necessidade de revelar o próprio nome é a brevidade de sua existência, pois, como declara: “Logo serei apenas um nome, a que vão se juntar as datas”. (*ODC*, p. 15). Os caminhos que percorreu, suas escolhas, tudo o que lhe compete de ordem privada, sua biografia (nome e data), suas experiências ao contemplar um pôr-do-sol, são conteúdos de sua história privada. Como o que refletiu as retinas de Machado de Assis em seus passeios pelo morro do Castelo: “Não haverá, decerto, um princípio Champollion para se chegar a Machado e ao que gravaram suas retinas, quando passava, digamos, pelo Colégio dos Jesuítas, subindo a ladeira da Misericórdia. Posso auscultar o espaço entre os sinais, reunir poucos e raros fragmentos [...]”. (*ODC*, p.21).

O narrador lembra do célebre egiptólogo Jean-François Champollion (1790-1832) por conta de seu dedicado trabalho aos hieróglifos egípcios, fazendo uma analogia a enigmática escrita machadiana. Mas decide pela impossibilidade de efetivamente recriar o século XIX pela percepção ótica e subjetiva de um homem. Essas impressões tão pertencentes à história íntima acabam por compor a história pública, que seria o somatório inflacionário de todas as histórias particulares do homem e da cidade carioca contemporânea a Machado de Assis e a do século XXI: “Penso no ano de 2010 [...] Poucos sinais restaram da igreja de São Pedro dos Clérigos, de planta redonda, referida de Joaquim Manuel de Macedo. Não vejo tampouco o Teatro de São Pedro, que eu lugar às vozes da Candiani e da Lagrange, divas da juventude de Antonio de Almeida e Machado, substituídas pelos pássaros do século XXI, que repetem poucas notas da Lucia di Lammermoor. Adivinho quanto se perdeu e procuro devolver o que posso [...]” (*ODC*, p.22). Desenho camadas na paisagem atual e completo resíduos de um passado que incide sobre frágeis lacunas. [...] (*ODC*, p.22). Sei que é impossível escrever a História. Como traduzir os escarlates matinais da Guanabara, vistos do morro do Castelo (quando gerações futuras decidirem arrasá-lo, como tudo leva a crer [...] Não me resta senão intuir o que o futuro será capaz de preservar. Imagino o rosto incerto da História [...]”. (*ODC*, p.23).

Ainda sobre a relação entre público e privado, o narrador faz um arranjo entre a ficção, como elemento que absorve a passagem de um século, e o registro sociológico, ideológico,

antropológico de que ela (a ficção) se incumbe, em convergência para o acúmulo de uma história pública, que parte da história particular de um casal: “– Deixai pingar os anos na cuba de um século. Cheio o século, passa o livro a documento histórico [...] nele a vida íntima do nosso tempo, a maneira de amar, a de compor os ministérios e deitá-los abaixo, se as mulheres eram mais animosas que dissimuladas, como é que faziam eleições e galanteios, se eram usados xales ou capas, que veículos tínhamos, se os relógios eram trazidos à direita ou à esquerda, e multidão de coisas interessantes para a nossa história pública e íntima”. (ODC, p. 113).

1.2.4 O teatro e o tribunal

A vocação transgressora do escritor, n’*O dom do crime*, é o que leva ao preenchimento imaginário da “evidência” histórica e à investida detetivesca, em busca da engenharia do ato criminal. Dá-se uma espécie de delito ficcional por parte do historiador ficcionista que o leva a elucubrar a relação entre os vestígios da história, ao recontar na versão ficcional. A respeito dessa interação, o autor escreve: “Ler a **história** da cidade é como examinar a **cena** de um crime, partindo de seus últimos vestígios. Preciso distinguir a série de camadas sobrepostas: as tramas da composição, o conjunto de provas, álibis inesperados e atenuantes. Mas não alcanço o móvel e a autoria, pois que são tantas as partes envolvidas. Sei apenas que houve um crime no corpo da cidade. Uma ferida aberta. Alguns becos e artérias resistem, temerosos, testemunhas de um segredo de sangue, guardado a sete chaves”. (ODC, p. 23).

História e cena: duas palavras preciosas que não deixemos escapar, uma vez que elas propõem o cruzamento histórico-ficcional. Precisamente sobre esse enlace, Roger Chartier, em *A história ou a leitura do tempo* (2010), declara: “Entre história e ficção, a distinção parece clara e resolvida, se se aceita que, em todas as suas formas (míticas, literárias, metafóricas), a ficção é “um discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele”, enquanto a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é. Nesse sentido, o real é ao mesmo tempo o objeto e o fiador do discurso da história. Hoje em dia, contudo, muitas razões ofuscam essa distinção tão clara.” (CHARTIER, 2010, p. 25.)

A passagem supracitada, ao evocar uma distinção entre história e ficção, já a contesta, por entender que esses termos não se opõem de forma clara e objetiva. Na obra analisada, o

advogado criminalista, Busch Varella, converte a história factual do assassinato em hipóteses de retórica, em construções narrativas de envergadura ficcional, encenadas no palco do julgamento, a fim de “apurar os fatos” não como eles aconteceram, mas, sobretudo, como eles poderiam ter acontecido: “O folhetim judiciário realiza uma parada estratégica. Diminui o ritmo, para precipitar depois, com espantosa veemência, o trágico desfecho. Não sem antes desenhar, em traços largos, a suposta *grandeza* do réu, que aumenta na razão inversa da *monstruosidade* da vítima. Eis alguns traços da semântica da insinuação, de quem era mestre Bento Santiago”. (*ODC*, p. 107).

Segundo o narrador do pretense diário de memórias, o tribunal do júri da época era naturalmente seguido na imprensa como um folhetim sedutor, no qual, em colunas inteiras da primeira página dos jornais, reproduziam vaias, aplausos, palavras e sussurros, como se fosse uma partitura riscada de rubricas e gritos de apoio. No julgamento do médico-cirurgião, a 15 de dezembro de 1866, nota-se também toda a comoção esperada pelo trágico desfecho do litígio conjugal: uma multidão de holofotes em torno do tribunal. Em *O dom do crime*, a encenação do julgamento de José Mariano está encetada à Pirandello, em especial no palco de Busch Varella, em meio a sua defesa, indicada por rubricas, conforme segue:

- Essa mulher perdida que acabava de apunhalar o marido [delicioso contraponto ao bisturi, esse punhal invisível] [...] [entusiásticos e prolongados aplausos] (*ODC*, p. 103).

Sob uma chuva de vivas e aplausos, Mariano foi absolvido nove dias antes do Natal de 1866. O promotor apelou da sentença, alegando impedimento frontal de Leonor Eufrosina e Torres Homem [...] (*ODC*, p.139).

O marido, que se supõe traído, espragueja o bacharel atocaiado em janelas e telhados, chamando-o de “infecção perigosa”. O resgate dessa metáfora irracional, oriunda da ferida aberta na alma do médico, provocada pelo indício de traição, é copiada pelo discurso de Busch Varella: “[...] Palavras movediças na dramaturgia pobre de Busch, quando reconstitui as palavras de Mariano: - [...] Temos na vizinhança um miserável [...] que infecciona o ar que respiramos, e atraí sobre a reputação [de Helena], até aqui irrepreensível, murmúrios de descrédito... [aplausos vivos e prolongados abafam a voz do orador]”. (*ODC*, p. 108).

Nesse contexto teatral, até as Fúrias entram em cena. Estariam pulsantes ante o crime de sangue, reclamando a punição do homicida: “Desaba sobre a casa uma atmosfera escura. As Fúrias se agitam [...] Cai uma segunda cortina de silêncio sobre a atmosfera ainda mais densa. As cordas que movem os títeres se embarçam de propósito no esquema narrativo de

Busch. Atônitos, os escravos formam o coro inaudível das marionetes [...] Mariano revela altitude [...] escondia a torpeza da mulher... [aplausos de novo] “. (ODC, p.121).

O orador da defesa ainda outra vez afunda o punhal na vítima assassinada, quando perante o público ouvinte, avilta a memória até então irretocável que teve em vida a senhora Silva: “[...] últimos abismos da devassidão em que se revolve a mulher casada, mas prostituída, vil e infame. [público exaltado: muito bem! Muito bem!]”. (ODC, p. 124).

De 1862 a 1864, Machado de Assis fez parte do Conservatório Dramático, produzindo dezessete pareceres, redescobertos em 1952 por Eugênio Gomes, presidente da Biblioteca Nacional da época. Marco Lucchesi declara em *Ficções de um gabinete Ocidental* (2009) que “As decisões de Machado refletem seus ensaios: ‘O teatro é para o povo o que o coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização.’” (LUCCHESI: 2009, p. 114). Talvez por isso as Fúrias sejam coadjuvantes da defesa de José Mariano, e a leveza da oratória de Viveiros de Castro, o defensor, evoque a transformação das sanguinárias em musas benévolas, quase trinta anos depois do julgamento em que a vítima é acusada pelo advogado Busch Varella.

Castro toma para si o caso de Helena Augusta e constata a impropriedade da defesa de José Mariano, ao imputar-lhe traços acalorados de emoção, como se tivesse agido em estado do que chamaria de “loucura transitória”: “No dia 26 de novembro, os doutores José Joaquim Ludovico da Silva e Antonio José Pereira das Neves deram o diagnóstico de loucura transitória [...] Ministraram-lhe uma alta dosagem de sulfato de quinino. A receita de Torres Homem consiste em cinco onças de água destilada de tília; um grão de sulfato de morfina e ½ onça de xarope de flor de laranjeira”. (ODC, p.136).

A fim de efetuar suas contestações, Viveiros de Castro consulta livros de Kraft Ebing (1840-1902), psiquiatra alemão professor na Universidade de Estrasburgo, para estudar a mania provisória. Após rigoroso exame dos sintomas desse mal temporário, ele exclui, em definitivo, o diagnóstico dado a José Mariano, que o isentava, ou no mínimo atenuava sua culpa no crime praticado: “Mariano foge do quadro. Não houve lapso de consciência. Sono profundo ou amnésia. Tudo fora bem calculado [...] uma aberração jurídica e médica. Contradição que o primeiro júri não percebeu, bracejando nas ondas fortes das metáforas do doutor Busch Varella, nas correntes do folhetim, que acabou por fazer volume raso das figuras de Helena e Mariano, segundo uma práxis recorrente, que inverte o lugar da vítima e do assassino”. (ODC, p.143).

O teatro dos bons costumes aplaudia o assassino da mulher adúltera, como se fazia com os insurgentes na arena romana. Nas mãos de Busch, Helena morria duas vezes. Na primeira, a jugular lhe foi cirurgicamente arrematada. Na segunda morte, teve a memória de

boa esposa abruptamente arrancada de sua existência. Como se nada tivesse vivido antes de ser-lhe imputada a corrupção do leito matrimonial.

Não somente o romance de Lucchesi casa com as manchetes de jornais da época, mas também Aluísio de Azevedo, em *Casa de pensão* (2014), segundo o narrador, se teria, igualmente, originado de famoso processo do tempo imperial. Ficções desse tipo, ele denominou, como já apontamos, de “Obras anfíbias [...] entre a ficção e a realidade, boa parte das quais redigida a partir de processos clamorosos [...]” (*ODC*, p. 80).

A esse respeito, Chartier defende que a ficção pode apropriar-se de técnicas para atingir “efeitos de realidade”, a fim de criar um “discurso histórico” ou uma verdade não necessariamente verdadeira, mas verossímil, por isso a retórica do tribunal presta contas de um episódio factual no assassinato de Helena:

[...] a apropriação, por algumas ficções, das técnicas da prova próprias da história, a fim de produzir não ‘efeitos de realidade’, mas sim, preferencialmente, a ilusão de um discurso histórico. (CHARTIER, 2010, p. 28).

Com Paul Ricoeur, na obra *Tempo e narrativa*, vamos um pouco além, para entender a ficcionalização da história: “Pode-se ler um livro de história como um romance. Ao fazê-lo, entramos no pacto de leitura que constitui a relação cúmplice entre a voz narrativa e o leitor implicado. Devido a esse pacto, o leitor baixa a guarda. Suspende voluntariamente sua desconfiança. Confia. Está disposto a conceder ao historiador o direito exorbitante de conhecer as almas. Em nome desse direito, os antigos historiadores não hesitavam em pôr na boca de seus heróis discursos inventados que os documentos não garantiam, apenas tornavam plausíveis”. (RICOEUR, 2011, p. 312).

E por ‘plausíveis’ entendamos ‘verossímeis’. Desse modo, percebemos a ficcionalidade da narrativa histórica fissurada e atravessada pelo discurso ficcional que comporta uma espécie de “ter-sido”, ou seja, uma tentativa de completar lacunas históricas por meio da imaginação de como algo poderia ‘ter-sido’, como ainda acrescenta Ricoeur: “A questão é mostrar de que modo, único em seu gênero, o imaginário se incorpora à perspectiva do ter-sido, sem enfraquecer sua perspectiva ‘realista’. O lugar marcado do imaginário está indicado pelo próprio caráter do ter-sido como não observável. [...] Notaremos então que a parte do imaginário cresce à medida que a aproximação se faz mais estreita [...] Ora, é precisamente por ocasião da tese mais ‘realista’ que o imaginário se imiscui uma primeira vez na perspectiva do ter-sido”. (RICOEUR, 2011, p. 312).

Por isso, o narrador, que transita, em um texto anfíbio, entre história e ficção, alerta para uma percepção mais profunda do assassino, contemplando as suas múltiplas faces, averiguando não somente o episódio do crime, mas toda a circunferência de suas ações antes de Mariano degolar sua esposa. Como se o rótulo de jugulador não determinasse efetivamente o que seria José Mariano, mas também uma rede de outras ações que orbitaram o médico-cirurgião. Ações essas biográficas, históricas, mas que respiram no ambiente ficcional: “Tratemos do réu com mais vagar. Não estamos dentro de um folhetim, dividido entre as hostes do bem e do mal. Não se trata de um monstro nem lhe faltam rasgos de generosidade como devo mostrar aqui” (*ODC*, p.55).

Também podemos observar o inverso da ‘ficcionalização da história’ que é a ‘historicização da ficção’, que não foi um ponto negligenciado por Ricoeur (2011), e sobre isso o autor reporta: “A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história. (id, p. 325). [...] o *entrecruzamento* entre história e ficção na reconfiguração do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história”. (id, p. 328).

Pensando na situação de permeabilidade entre história e ficção, Chartier e Ricoeur nos ajudam a pensar sobre esse procedimento fundamental de *O dom do crime*. Também em *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser* (1999), encontramos o próprio teórico alemão, em comunicação para uma especialíssima palestra no Brasil, precisamente, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, postulando sobre a ficção:

[...] a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora. [...] o fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui, o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa.” (ISER, 1999, p. 68).

Uma breve aparição de ilustres do século XIX desenha o avanço dessas fronteiras entre história e ficção quando no dia em que a pregação de Monte Alverne é narrada: “Dom Pedro quer ouvi-lo na Capela Imperial. Convoca Joaquim Manuel de Macedo para se desincumbir da tarefa de arrancá-lo da masmorra de trevas em que se via flagelado [...] Dezenove de outubro de 1854. A Corte amanhece na expectativa de ouvir-lhe a pregação [...] Acham-se na capela a família imperial e os escritores fluminenses, dentre os quais Quintino, Alencar, Otaviano, além do jovem Machado.” (*ODC*, p. 46).

Observando o mesmo verossímil, na entidade histórica, a obra de Lucchesi toca nessa via do factual-ficcional de transfigurar o crime para condensá-lo nas malhas da ficção, como se o processo levasse à proto-história de uma narrativa maior. Como é o caso de pôr o assassinato de Helena Augusta ao lado de tantos outros, igualmente factuais. De modo que seja a ponta do iceberg, um pequeno pedaço de um infinito caleidoscópio: “Na mesma hora em que morria Helena, o doutor Cerqueira Lima assassinava a esposa, com quatro tiros de revólver, não muito longe, na rua da Imperatriz.” (*ODC*, p. 33).

Parece que a retórica do julgamento pune Helena fatalmente. Não se sabe (da parte do leitor) a factualidade dos acontecimentos, por conta de um ceticismo em torno do discurso retórico. Que tribunal é capaz de julgar, uma vez que a palavra de vida ou de morte é uma peça retórica e, no seu limite, ficcional, forjada no vapor das intenções? Como aferir uma verdade histórica, se a retórica propõe o convencimento de uma possibilidade e não fornece uma visão total do caso? Ou quem o faria? Uma sugestão seria a ideia de histórias alternativas ou o labirinto das bifurcações.

1.2.5 Onde as ruas se bifurcam

Capítulo III: A Denúncia.¹⁷

Certa admiração, fascinação, podemos até falar aqui em desejo pela combinatória sideral impulsiona Marco Lucchesi em sua narrativa e, por esse motivo, suas lunetas cruzam com as de Blanqui – o mesmo Louis Auguste Blanqui (1805-1881) mencionado na tese 12 do ensaio “Sobre o conceito de história”, de Benjamin: “Em três decênios, [a socialdemocracia] quase conseguiu extinguir o nome de **Blanqui**, cujo eco abalara o século passado. [...] A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados”. (BENJAMIN: 1993, p. 228-229).

Benjamin, em seus escritos sobre o tempo e a história, ou sobre a temporalidade na poesia de Baudelaire¹⁸, se declara tributário às ideias de Blanqui, colhidas em seu livro *L'éternité*

¹⁷ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. (p.38).

par les astres (1872), mas também na biografia que Gustave Geffroy (*L'enfermé*, 1897) escreveu sobre o revolucionário pertinaz. Benjamin reconheceu nele um precursor da noção nietzschiana de eterno retorno, e espalhou por sua própria obra marcas do pensamento extravagante e pendular, entre o cientificismo e a política, do grande encarcerado¹⁹. São seminais, para a filosofia da história benjaminiana, as excêntricas postulações do mito do tempo contínuo (homogêneo), as fantasmagorias mistificadoras do século XIX e a ideia enganosa de progresso. Mas foi também pela desastrosa experiência de Blanqui como militante político que arrefeceu, em Benjamin, a confiança na expectativa de futuro socialista. Em seu lugar entrou o vertiginoso interesse pelo passado.

Blanqui entendeu a necessidade de se pensar a organicidade corpórea, mental e social do homem em conjunção com as órbitas estelares, sempre em função do melhor desempenho na luta pelos direitos mais fundamentais de homens e mulheres. E fez isso olhando para os astros, Benjamin, através de seu precursor, também foi picado pela fascinação astronômica²⁰; pelo prazer da livre contemplação do firmamento²¹, pela necessidade de recuperar o olhar abrangente²². Lucchesi, leitor de Benjamin, já conhecia o caminho das estrelas. Na paleta interdisciplinar de seus interesses, encontra-se a astronomia.

Em breve ensaio intitulado *T. S. Eliot e o pantempo*²³, Marco Lucchesi assume as leituras de *A eternidade pelos astros*, de Louis Auguste Blanqui, como ponto de partida para dois outros textos seminais da literatura universal: as teses *Sobre o conceito da História* (1940), já mencionadas, e *Jardim dos caminhos que se bifurcam* (1941), de Jorge Luis Borges. A importância do artigo é que, nele, Lucchesi discorre sobre um ponto teórico norteador de suas experimentações literárias: o tempo-espaço na construção ficcional.

Preso na fortaleza de Taureau por motivações políticas, Blanqui adentra o sistema de Laplace e se insurge com uma teoria. Sobre ela, Lucchesi diz: “[...] o Universo promove um sem-número de combinações. Tudo se bifurca e multiplica. E cada um de nós possui um número indefinido de sócias, que habitam outros mundos e repetem milhares de vezes o que fizemos e quanto nos resta fazer. E bem melhor: o que poderíamos ter feito! Assim, vejo

¹⁸ Nas últimas linhas de *Parque Central*, frag. 19, lê-se: “As estrelas que Baudelaire exila do seu mundo são exatamente as que em Blanqui se tornam o palco do eterno retorno”. BENJAMIN, W. *Parque Central*. In: *Obras Escolhidas III* – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 163.

¹⁹ Blanqui ficou preso por 37 anos, em decorrência de sua posição política. Pela importância desta figura na obra de Benjamin, remetemos à leitura de SCHLESENER (2003).

²⁰ Cf. BENJAMIN, W., *A caminho do planetário*. In: *Obras Escolhidas II* - Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 68.

²¹ BENJAMIN, W. Estas áreas são para alugar. In: *Obras Escolhidas II* - Rua de mão única, p. 54-55.

²² BENJAMIN, W. Guichê de achados e perdidos. In: *Obras Escolhidas II* - Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 43.

²³ LUCCHESI, Marco. *Carteiro Imaterial*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

Machado de Assis escrevendo, amanhã, o terceiro capítulo de *Dom Casmurro*. Ou clareando o remorso de Bentinho. [...] Para Blanqui, o novo é sempre antigo e o antigo é sempre novo”. (LUCCHESI: 2016: p. 120).

O sistema de Pierre-Simon Laplace, no qual Blanqui se baseia, postula a existência de um ser que sabe tudo de todas as partículas do universo no passado e no presente e que também pode saber o futuro. De modo que o passado seja explicável e o futuro previsível. Esse ser foi chamado de Demônio de Laplace. Em alguma proporção, o que se considera demônio em Laplace talvez seja o Anjo da História em Benjamin. Ou o labirinto de futuros, daquilo que poderia ser, dos caminhos que se bifurcam em Borges.

No terceiro capítulo de *Dom Casmurro*, intitulado *A denúncia*, Bentinho rememora a lembrança de uma conversa entre sua mãe e o agregado José Dias, ouvida por trás da porta, em novembro do ano 1857. O assunto fundamental desse diálogo é a denúncia de um possível envolvimento amoroso entre os adolescentes Capitu e Bentinho. Dona Glória percebe que Capitu põe sua promessa de tornar o filho padre em risco. No mesmo capítulo, existe uma outra trinca. São três camadas de observação: 1 - Dom Casmurro rememora a lembrança do jovem Bentinho. 2 - Bentinho ouve por trás da porta. 3 - a conversa entre Dona Glória e o agregado, de modo reservado, em um cômodo da casa. São três espaços. Três tempos diferentes. O tempo da memória, o tempo da escuta de Bentinho e o tempo da conversa com o agregado. Três cenários. Se entendermos que a relação tempo-espaço determina a noção de realidade, trata-se aqui de três realidades diferentes.

Caso o jovem tivesse chegado a padre, não haveria história conjugal para contar no livro. E tampouco teria acontecido a conturbada relação de Capitu e seu marido. Se a mãe do rapaz tivesse resolvido efetivamente o impasse entre os jovens, denunciado no capítulo, Bentinho não teria se tornado o senhor casmurro; não caberia a suspeição de que Capitu teria traído Bento Santiago, enfim, não haveria o ciúme letal do marido pela esposa. É no capítulo 3 que os “caminhos se bifurcam”, como demonstrou Borges em seu afamado conto: “O jardim de caminhos que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts’ sui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois. Nestes, que um acaso favorável me

surpreende, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma”. (BORGES: 1972, p. 8).

Esse conto do escritor argentino inicia com uma rápida indicação da página 22 do livro *História da Guerra Européia*, de Liddell Hart²⁴. O trecho narra o adiamento de uma ofensiva de treze divisões britânicas contra a linha de Serre-Moutauban, em função da ocorrência de chuvas torrenciais. O registro inicialmente parece ser informação pouco significativa. No entanto, dois elementos se destacam ao final desse primeiro parágrafo: o nome que assina essa declaração, o Dr. Yun Tsun, antigo catedrático de inglês na Hochschule (escola de ensino médio) de Tsingatao, e a omissão das páginas 20 e 21 do livro.

O enredo da narrativa projeta o percurso do espião Yun Tsun. O personagem começa o conto temerário de uma iminente captura por seu opositor, o capitão Richard Madden. A saga do agente em fuga é entrecortada com a lembrança de um feito ancestral de seu bisavô, um notável intelectual chamado Ts'sui Pen. O erudito abandona suas funções de governador de Yunnan, abdica de seus trabalhos como astrônomo, astrólogo, enxadrista, poeta, calígrafo e de infatigável interpretação de livros canônicos, a fim de dedicar-se por treze anos à escrita de um romance e à construção de um labirinto em que todos os homens se perdessem. Porém, em trágico destino, Ts'sui Pen é morto por um forasteiro, teve seu romance ignorado, e o labirinto nunca encontrado.

Ainda em luta pela sobrevivência, o espião Yun Tsun encontra abrigo para sua angustiante jornada na casa do Dr. Stephen Albert, por coincidência, o guardião do livro e do labirinto de seu bisavô. Sobre o livro, o espião declara a Albert: “Examinei-o certa vez: no **terceiro capítulo** morre o herói, no quarto está vivo [...] o jardim dos caminhos que se bifurcam era o romance caótico; a frase vários futuros (não a todos) sugeriu-me a imagem da bifurcação do tempo, não do espaço. [...] Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com várias alternativas, opta por uma e elimina as outras; [...] Ts'sui Pen opta simultaneamente por todas. Cria assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Na obra de Ts'sui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações”. (BORGES: 1972, p.8).

E, para reafirmar o conceito do romance de Ts'sui Pen, o conto borgiano ainda reserva uma novidade: Yun Tsun é delatado por Stephen Albert e capturado pelo capitão Richard

²⁴O capitão Liddell Hart (1895-1970) foi reformado, devido a graves ferimentos, em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial. Publicou cerca de 40 obras. O livro citado analisa técnicas básicas de guerra e aplicação de princípios estratégicos para vencê-la.

Madden, mas não antes de assassinar seu anfitrião. Essa ação vai parar nas linhas derradeiras da narrativa, em que o agente confessa ao leitor que também o enganara: “Fui condenado à forca. Abominavelmente venci: comuniquéi a Berlim o nome secreto da cidade que deviam atacar. Ontem a bombardearam; li a notícia nos mesmos jornais em que apresentaram à Inglaterra o enigma do sábio sinólogo Stephen Albert, que morrera assassinado por um desconhecido, Yun Tsun. O chefe decifrou esse enigma. Sabe que meu problema era indicar (através dos intrépidos da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio a não ser matar uma pessoa com esse nome”. (BORGES, 1999, p. 9).

O que nos perguntamos, ao final do conto e no início: o que estaria escrito nas duas páginas lacunares do livro histórico de Liddel Hart? O catedrático Yun Tsun creditara aos leitores factuais uma verdadeira história da guerra europeia? Em que realidade ele é espião, em que realidade seria catedrático?

Em *O dom do crime*, temos, em contraponto ao conto borgiano, uma ficção na qual personagens e o espaço da narrativa parecem atravessar as delimitações do tempo-espaço narrativo. Por isso, em virtude das inúmeras possibilidades de um evento acontecer, a obra lucchesiana se desdobra como um experimento no qual a combinatória dessas bifurcações se entrecruzam. Nele também existe o diário ficcional que se perde e se encontra tempo depois, como foi depositado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e tornado público em 2010, um pouco mais de um século depois de ter sido escrito.

Cem anos de páginas em branco, ou de lacunas a completar, como são as duas páginas perdidas da ficção de Luis Borges. Possivelmente, estaria o livro nesse intervalo à espera do leitor, único capaz de injetar motricidade ao “tempo oportuno”, o instante *Kairós*, em grego, no qual incide a precisão de quando os fatos devem acontecer. Filho mais novo de Zeus, *Kairós* não se orienta pelo passado ou por um sentimento de futuro, mas simboliza o instante presente organizador do caos. Esse tempo preciso em que os acontecimentos sucedem estão na obra de Lucchesi conectados ao mapa astrológico que premedita o assassinato de Helena Augusta e de tantas outras esposas, cirurgicamente, ou, brutalmente, mortas por maridos suspeitosos, como se o último suspiro dela e de todos nós estivesse escrito nas estrelas.

O terceiro capítulo de *Dom Casmurro* e o texto de Borges pensam o universo de possibilidades em que podem estar inseridas as personagens, na forma de realidades paralelas, como infere a ciência sobre a expectativa de histórias alternativas. Semelhante ao que se lê na *Poética*²⁵ de Aristóteles, ao pensar as relações entre história e poesia: “Diferem entre si,

²⁵ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Edições de Ouro. Rio de Janeiro: s/d.

porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. (p.306). [...] é manifesto que a missão do poeta consiste mais em fabricar fábulas [...] visto que ele é poeta pela imitação e porque imita as ações. (p. 307). [...] é pelo discurso que persuadimos, sempre que demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade, de acordo com o que, sobre cada assunto, é sustentável persuadir”. (p.35).

Também para as histórias alternativas, na história e ficção existe uma construção narrativa que limita o que pode se atribuir como verdade: “A história, como a ficção, existe na forma narrativa, que limita a extensão à qual podemos atribuir qualquer verdade a ela – limita sua verdade indefinidamente.” (THIESS: 2015,12)²⁶.

O capítulo três de *Dom Casmurro* evoca também o terceiro jogador enxadrista anão, operador do autômato, presente na primeira tese do ensaio de Walter Benjamin aqui recorrentemente mencionado: “Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre do xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche”. (BENJAMIN, 1987, p. 01).

Dom Casmurro faz a grande jogada do anão enxadrista. Denuncia aquilo que mudaria o rumo da história de vida do jovem. A suspeita de José Dias denunciara ao próprio rapaz o que talvez não fosse tão verdade sobre seus sentimentos, mas passou a ser. A fala do agregado teria simulado a ocorrência de um fato inverídico: [...] porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim que ele me denunciou. (ASSIS, 1970, p. 51. Cap. X.). [...] Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo [...] Eu amava Capitu! Capitu amava-me! “(ASSIS, 1970, p. 54. Cap. XII.)

A partir desse capítulo, Bentinho inicia um envolvimento emocional diferente com Capitu. Aflora um sentimento nascido mais da boca de José Dias que do coração de Bento Santiago.

Em artigo intitulado *Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin*, Jeanne-Marie Gaghebin (1999) estuda exclusivamente a primeira tese benjaminiana. Nele, a autora encontra uma visão metafórica para a relação entre teologia e história. A pesquisadora inicia seu pensamento lembrando a comparação de Benjamin entre o elemento teológico e o mata-

²⁶ History, like fiction, exists in narrative form, which limits the extent to which we may ascribe any truth to it – limits its truth indefinitely. (THIESS: 2015, 12).

borrão: “Como se a tinta da primeira página tivesse sido totalmente apagada e só ficasse para nós a constelação de manchas e sinais, constelação que, segundo a analogia de Benjamin, deveria ser suficiente, sem possibilidade de volta ao texto primitivo. [...] A metáfora convida-nos a pensar no estatuto epistemológico muito particular do tipo de discurso chamado *teologia*. Como ressaltaram inúmeros pensadores, a teologia não é, em primeiro lugar, uma construção especulativa dogmática, mas, antes e acima de tudo, um discurso profundamente paradoxal: discurso ou saber (*logos*) "sobre" Deus (*theos*), consciente, já no início, de que o "objeto" visado lhe escapa, por ele se situar muito além (ou aquém) de qualquer objetividade. Assim, a teologia seria o exemplo privilegiado da dinâmica profunda que habita a linguagem humana quando essa se empenha em dizer, de verdade, seu fundamento, em descrever seu objeto e, não o conseguindo, não se cansa de inventar novas figuras e novos sentidos. [...] Mas tal paradigma de um discurso que se definiria por sua insuficiência essencial, constituindo-se positivamente em redor dessa ausência — um paradigma oriundo da teologia —, habita no cerne da tradição filosófica e poética, especialmente contemporâneo”.

Desse modo, entendemos que o mata-borrão histórico é a possibilidade de visualizar indícios e potencialidades e jamais verdades de teor dogmático, imutáveis, como fora outrora a leitura teológica. É a tentativa de uma busca incessante pelo que não pode se revelar em linguagem acessível, mas pela compreensão de uma poética fractal, na qual lemos o todo pela parte. Nela, três fragmentos de realidade vão compor a partitura do terceiro capítulo escrito pelo velho casmurro: a fração em que Bento ouve atrás da porta, como uma vizinha bisbilhoteira; em que o agregado denuncia a pretensão da adolescente mal intencionada; Dom Casmurro revela sua inocência, em face do dissimulado José Dias. Em *Wast Land*, T. S. Eliot (2004) vislumbra uma profunda, erudita e enigmática reflexão, em meio a uma paisagem desértica onde vagam fragmentos, ruínas interiores e cidadinas. O admirável poema de Eliot é representativo de uma poética do fractal pela qual enigmáticas lacunas soldam passado (memória) e futuro (desejo).

Conforme analisa Carlos João Correia, em seu artigo *Terra Desolada: a experiência do mal em T. S. Eliot* (2001), o poema tem como pano de fundo a descrição da vida em Londres na década de 1920, onde as marcas de uma cidade industrial, à época da Primeira Grande Guerra, climatizam homens vazios de perspectivas. Terra desolada é pura

improdutividade. A temática da finitude em contradição ao infinito. Um absoluto Caos em detrimento da organização do Cosmos.

“The third” (verso 359) é pura tensão. A terceira margem em que Guimarães Rosa se encontra com Eliot, onde ecoa o vocativo de um terceiro, além de dois lados, de uma sombra distante que os olhos não conseguem enxergar com clareza, que não se revela propriamente, o que está para além do perceptível. O caos à espera do elemento organizador, capaz de significar a angustia dos fractais:

Quem é o outro (terceiro) que sempre anda a teu lado?
Quando eu conto, somos dois apenas, lado a lado,
Mas se ergo os olhos e diviso a branca estrada
Há sempre um outro que a teu lado vaga
A esgueirar-se envolto sob um manto escuro, encapuzado
Não sei se de homem ou de mulher se trata
- Mas quem é esse que te segue do outro lado?

Que som é esse que alto pulsa no espaço
Sussurro de lamentação materna
Que empuçadas hordas são essas que enxameiam
Sobre planícies sem fim, tropeçando nas gretas da terra
Restrita apenas a um horizonte arrasado
Que cidade se levanta acima das montanhas
Fendas e emendas e estalos no ar violáceo
Torres cadentes
Jerusalém Atenas Alexandria
Viena Londres

Irreais²⁷ (*A Terra Desolada*. Tradução: Ivan Junqueira.
2004. p.9-10).

Em *Terra Desolada*, segundo Carlos João Correia afirma: “difícilmente podemos identificar um estilo definido [...] Não estamos em face de um poema lírico, de uma epopeia, de uma elegia, de uma narrativa poética, e, no entanto, encontramos ali exemplos notáveis de cada um desses gêneros.” [...] A mesma desorientação ocorre quando atentamos para os múltiplos conteúdos temáticos que percorrem a *Terra Desolada*: os ritos de fertilidade, o pensamento oriental, os *pubs* londrinos, a Primeira Grande Guerra, a sexualidade humana, a mitologia grega, a presença de Deus, as recordações da infância, entre tantos outros. [p. 579].

²⁷ No original: “Who is the third who walks always beside you?/ When I count, there are only you and I together/ But when I look ahead up the white road/ There is always another one walking beside you/ Gliding wrapt in a brwn mantle, hooded/ I do not know whether a man or a woman// - But who is that on the other side of you? // What is that sound high in the air/ Murmur of maternal lamentation Who are those hooded hordes swarming/ Over endless plains, stumbling in cracked earth/ Ringed by the flat horizon only/ What is the city over the mountains/ Cracks and reforms and bursts in the violet air/ Falling towers/ Jerusalem Athens Alexandria/ Vienna London/ Unreal...” (ELIOTT: 2004).

[...] um poema fragmentado, sob a forma de um grande puzzle de referência heteróclitas e enigmáticas [p. 578].”²⁸

O terceiro capítulo machadiano, o terceiro lado de Eliot, o terceiro capítulo onde morre o herói de Borges (no lugar onde as histórias se bifurcam), o terceiro jogador enxadrista de Benjamin, encenam todos a jornada de um labirinto que não cessa de se bifurcar, criando miragens de saídas falsas e abismos que retornam à linha de partida.

1.2.6 A máquina infernal

A impressão que se tem ao final desse primeiro capítulo é um giro por uma geografia etérea, onde não é possível pisar em solo firme. É como olhar para um céu estrelado e se perder nos pontos cintilantes das constelações. Como penetrar então em um livro sem entradas? Como ler essa máquina infernal lucchesiana que não cessa de produzir abismos? Uma obra anfíbia, de múltiplas metamorfoses.

O primeiro ponto que parece claro é a necessidade do enfrentamento da anatomia do livro. Isso se dá quando distinguimos os vestígios relevantes dos irrelevantes (inseridos ao longo da escrita, a fim de despistar o leitor e acumular sua memória), montamos a constelação de relevância e de novo discernimos os sóis, as estrelas distantes, as nebulosas e outros corpos que gravitam na galáxia fictícia, para então se ter acesso ao núcleo duro da obra, *axis mundi* (do mundo narrado), *ómphalos* apolíneo da narração dionisíaca. Desse modo, perseguimos os cinco pontos que seriam fundamentais para nossa primeira abordagem: a relação entre os personagens e a cidade; o que tem a medicina a ver com a retórica; as contradições entre história pública e história privada; interfaces entre teatro e tribunal, e por fim, uma leitura a partir das bifurcações de Borges.

O método utilizado para atingir esse objetivo foi, tão metaforicamente quanto a própria narrativa, o da caminhada pela obra, assimilando o pertinente e deixando ao largo o que parecia elemento adicional, sem referência imediata. Isso porque a chave de entrada para o romance analisado não se conquista pela reorganização de uma escrita fragmentada, no aguardo de uma leitura que faça a transposição do *caos* em *cosmos*.

Não percebemos um corte na anatomia do livro, como ocorre, por exemplo, em *Os olhos do deserto* (2000). Em *O dom do crime* o que existe é simples e complexo: uma simples teia autorreferencial construída para servir a um sistema literário único.

Simples, porque dialoga claramente com *Dom Casmurro* e faz transmigrar personagens ficcionais e cidadãos do século XIX, na mesma linha de realidade, para as mãos dos leitores do século XXI. Simples também pela riqueza de datas e de referências biográficas de nomes importantes daquele passado (*illo tempore*), como Monte Alverne, os bacharéis Busch Varella e Firmo Diniz. Até de Machado de Assis se sabe bastante, quando se casou, as voltas que costumava dar pelas ladeiras do morro do Castelo, e toda uma população que circulava pelo Rio de Janeiro na época.

O complexo é quando todos esses elementos individuais se agrupam e se autorreferenciam em uma constelação, de modo que nenhum ponto possa ser desmembrado sem danificar o embaraço do novelo que se forma. Ao modo constelar, a miríade de informações e de detalhes da narrativa integra um todo iluminado pela luz proveniente de cada foco, de cada estrela da constelação formada. Seguimos com Benjamin, que adotou conceitualmente a imagem da constelação, desde suas investigações sobre o drama barroco alemão. O conceito atravessa os ensaios benjaminianos, até aparecer articulado especificamente com o tempo histórico: “Não é que o passado lança luz sobre o presente, ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o **ocorrido** encontra o **agora** num lampejo, formando uma **constelação**. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade”. (N 2 a, 3. Benjamin: 2006, p. 504 – grifos nossos).

No contexto da *Obra das passagens* (2006), o “agora”, tempo propício, vivo, de ação rememorativa e da ordem do *kairós* grego (a oportunidade benfazeja), este tempo denso, intenso, heterogêneo, da experiência coalescente e mesmo caótica, é provocada pela afluência de múltiplos agoras. Não é isso que lemos, nas páginas sonoras, imagéticas, eloquentes, do diário ficcional de Lucchesi? É o próprio tempo decorrido que se levanta, na pujança da vida real capturada num relâmpago discursivo. Só mesmo como imagem, ou numa narrativa polifônica, constelar, se pode capturar esse tempo.

É o que diz a frase inicial da tese 5, de “Sobre o conceito de história”: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN: 1987, p. 224).

Nas palavras de Adorno, “[a] constelação ilumina o que há de específico no objeto” (ADORNO: 2009, p. 140). Adiante, o frankfurtiano é ainda mais preciso: “O objeto abre-se para uma insistência monadológica que é consciência da constelação na qual ele se encontra: a possibilidade de uma imersão no interior necessita desse exterior.” (id, p. 141). A técnica para esse tipo de escritura não pode ser a desfragmentação, mas a leitura dos fractais. Não é separar os elementos do caleidoscópio, mas penetrar nele enquanto refratário e entender na constelação um sentido.

Do caso individual ao universal. Da estrela à constelação e das cidades e suas bifurcações.

É o que veremos, a seguir.

2 O TERCEIRO LABIRINTO

O terceiro labirinto é onde as bifurcações borgianas se cruzam e se arrumam por uma ordenação combinatória. Esse espaço inusitado nos incita a lembrança de que “o pensamento medieval recorre à figura da árvore (de Porfírio), [...] uma estrutura formal, e formalmente ela define a relação entre gêneros e espécies. [...] é por princípio uma árvore vazia, que qualquer um deveria poder preencher de acordo com a classificação que quer produzir”. (ECO: 2013, p. 385).

Com a chegada do Renascimento, a combinatória se orienta a expressar conteúdo ilimitado e inapreensível. Em 1598, uma edição sobre os escritos de Raimundo Lullo (1232-1316), denominada “*opusculum Raimundicum*”, divisa uma progressão neste ramo da matemática que trata de operações em conjuntos finitos e cujos problemas clássicos se ligam aos arranjos, às permutas e às combinações, em universos finitos. Enquanto a perspectiva lulliana se ampara na produção combinatória de argumentos, para João Tritêmio²⁹ ou Johannes Trithemius (1462-1516), as esferas de Lullo deveriam constituir um modo sistêmico de cifrar e decifrar. Tritêmio adota um estilo mágico e enigmático (COLLIS: p. 176), na *Steganographia*; na *Polygraphia*, propõe um paradigma para futura criptografia. Na

²⁹ Pseudônimo do monge alemão Johann Heidenberg que, como polímata, representa a efervescência pensante da Renascença.

sequência, Gustavus Selenus³⁰ (1579-1666), cuja excentricidade se reflete no pomposo pseudônimo de “Augustus, duque de Braunschweig-Lüneburg”, publica as monumentais *Cryptometrices et Cryptographiae* (1624), inicialmente, o projeto de uma gelosia (grade de ripas) com 25 círculos concêntricos que combinam 25 séries de 24 duplas cada; deste modelo sai uma série de tabelas com o registro de cerca de 30 mil tríadas. A partir daí, as possibilidades combinatórias se tornam astronômicas.

Mas é com Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, ou Henrique Cornélio Agripa, ou simplesmente Agripa³¹ (1486-1535) que a técnica combinatória começa a servir aos ideais enciclopédicos, em sua necessidade de indicar todo o conhecimento possível, como nos informa Umberto Eco: “A finalidade não é de fundar uma lógica da descoberta, mas de formalizar uma retórica de amplo raio, e de complicar ao máximo a lista das disciplinas que sua enciclopédia configura, mas sempre de modo a fornecer, como numa mnemotécnica, noções manipuláveis pelo bom orador” (ECO, 2013, p. 399).

Por isso, veremos, a seguir, o que do labirinto lucchesiano se extrai da arte combinatória.

2.1 A constelação de Umberto Eco

A caminhada de personagens, leitores e autores pela cartografia do Rio de Janeiro do século XIX, em *O dom do crime*, é uma rota similar à do labirinto de Cnosso, em Creta, onde habita o Minotauro, mas, como veremos, o labirinto de Lucchesi é de outro tipo.

Percebemos, no primeiro capítulo, que o narrador seleciona elementos pontuais e tenta, sem conseguir, exaurir, a todo custo, o conhecimento sobre personagens, lugares e discussões primaciais para o que virá a seguir. Trata-se de um desafio heróico à conceptualização. Para realizar a proeza autodelegada, empreende uma recolha vertiginosa de detalhes imemoriais que saturam o texto de informações apenas disponíveis em outros dispositivos mais restritos. Exemplo desse exagero conceitual são as várias pequenas biografias, a incidência exaustiva de datas e o orquestral elenco de nomes. O que temos, afinal, é uma enciclopédia do que foi e

³⁰ Outro polímata. Traduziu a *Polygraphia* (1518) de Tritêmio, no livro IV das suas *Cryptographiae* modernas.

³¹ Intelectual dedicado aos estudos de magia, ocultismo, alquimia e astrologia que, ao fim da vida, renegou a todos esses fundamentos esotéricos, tornando-se adepto do ceticismo.

de tudo o que poderia ser, no “mundo” vivencial (*Lebenswelt*³²) de Bentinho, José Mariano, Capitu, Helena Augusta. Não só eles, mas tantos outros que, como eles, tiveram a vida marcada por tragédias, seus sócios, como pensa Blanqui. O mesmo acontece com o morro do Castelo, quando o narrador, baseado na experiência do *déjà vu*, entrevê aquilo que não mais existirá em 2010, e cria, por sobreposição de tempos históricos, um acúmulo de cartografias.

Esse transbordamento mnemônico altera a percepção da obra e faz com que, ao invés de lembranças de um memorialista, haja esquecimento pela incapacidade de uma memória gerenciar, de modo eficiente, o abundante número de informações que poderiam estar adequadamente armazenadas a fim de serem consultadas quando necessário. A história quando avança por uma tendência enciclopédica de unir toda informação conceitual possível acerca de um mesmo objeto, acaba por nunca terminar de conceituá-lo, porque, como sabemos, ele fatalmente varia, ao longo do tempo. As enciclopédias tiveram de ser reescritas, no momento em que se consolidou a teoria de Copérnico, por exemplo, atualizando o conhecimento cosmológico da época.

O termo “enciclopédia” se origina do grego *enkyklios paideia* que tem por significado uma *educação completa*. A atitude enciclopédica se desenvolve sobretudo em frentes romanas como apropriação do patrimônio cultural grego. Exemplo do tipo de organização enciclopédica do conhecimento são os 37 livros da *Historia naturalis* de Plínio (século I d. C., com cerca de 20 mil fatos citados e 500 autores consultados): “À primeira vista, a obra de Plínio parece um mero acúmulo desordenado de dados, carente de estrutura, mas se analisarmos seu imenso índice com atenção, veremos que a obra de fato parte dos céus, depois trata da geografia, demografia, etnografia [...] instituindo uma espécie de hierarquia do original ao derivado, do natural ao artificial, segundo a estrutura arborescente [...]”. (ECO, 20013, p. 35).

A enciclopédia, para se organizar, busca o modelo binário da *Arbor Porphyriana* (inicialmente formulada com intenção de atender aos critérios dos verbetes de dicionário), o que a diferencia da árvore enciclopédica é que nesta última “cada nó remete a noções que o definem e que serão expostas no curso de todo tratado [...] O segundo aspecto que faz de Plínio um modelo para as enciclopédias que lhes sucederam é que ele não fala de coisas conhecidas por experiência, mas que lhe chegaram por meio da tradição, e nele não há o

³² Tomamos de empréstimo aqui o conceito blumenberguiano, na verdade, a metáfora absoluta que desautoriza o “absolutismo do mundo” em sua descrição física, estatística, etnográfica etc., sem a pretensão de cobrir suas complexidades. Remetemo-nos ao mundo intuído, no plano das vivências, da imaginação, das relações intersubjetivas; ao inesperado e ao imponderável da vida, ao espanto pessoal, de uma só vida, perante a enormidade do que chamamos “mundo” (BLUMENBERG: 2007, pp. 9-59).

mínimo esforço de separar as informações plausíveis das lendárias (ele dá igual espaço ao crocodilo e ao basilisco).

Já entre os séculos XIII e XIV com a *Árvore da ciência*, de Raimundo Lullo, nos vemos diante de um efetivo movimento que visava à organização do saber “em que estruturas mais ou menos arborescentes visam a organizar em ‘capítulos’ o saber universal” (ECO, 2013, p. 43). Analogamente à metáfora silvestre dos medievais e renascentistas, observamos a metáfora dos três labirintos proposta por Umberto Eco.

O primeiro (Fig. 1) é o clássico, de um só curso. Caso desenrolado, teríamos o fio de Ariadne. Esse não representa um modelo de enciclopédia.

Figura 1 - Labirinto Clássico



Fonte: ECO, 2013, p. 61

O segundo tipo é o maneirista ou de Irrweg no qual todos os percursos levam a um ponto morto, menos um, que é a saída. Se fosse desenrolado, esse labirinto seria em forma da árvore como se fossem becos com somente uma saída.

Figura 2 - Labirinto de Irrweg

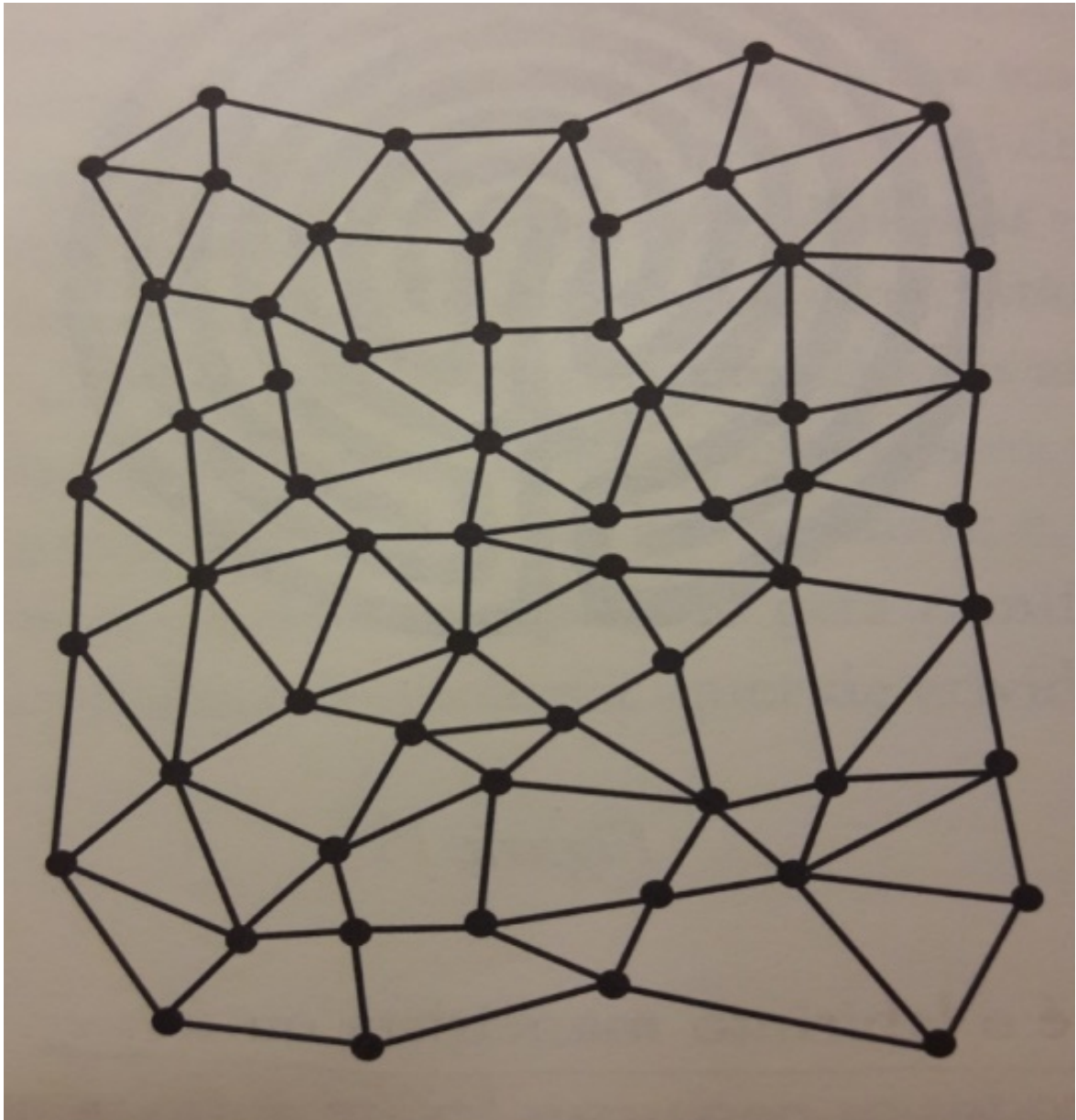


Fonte: ECO, 2013, p.61

O terceiro labirinto, do tipo rede, é arquitetado de modo que cada ponto pode ser conectado com qualquer outro ponto. Ele não pode ser desenrolado, é extensível ao infinito, não contém exterior nem interior, como nos revela o teórico italiano:

Como cada ponto seu pode ser conectado com qualquer outro ponto, e o processo de conexão é também um processo contínuo de correção das conexões, sua estrutura seria sempre diferente daquela que era um instante antes e cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diversas. Portanto quem nele viaja deve também aprender a corrigir continuamente a imagem que faz dele, seja uma imagem concreta de uma seção (local), seja a imagem reguladora e hipotética que diz respeito à sua estrutura global (incognoscível, quer por razões sincrônicas ou diacrônicas). (ECO, 2013, p.62)

Figura 3 - Labirinto em Rede



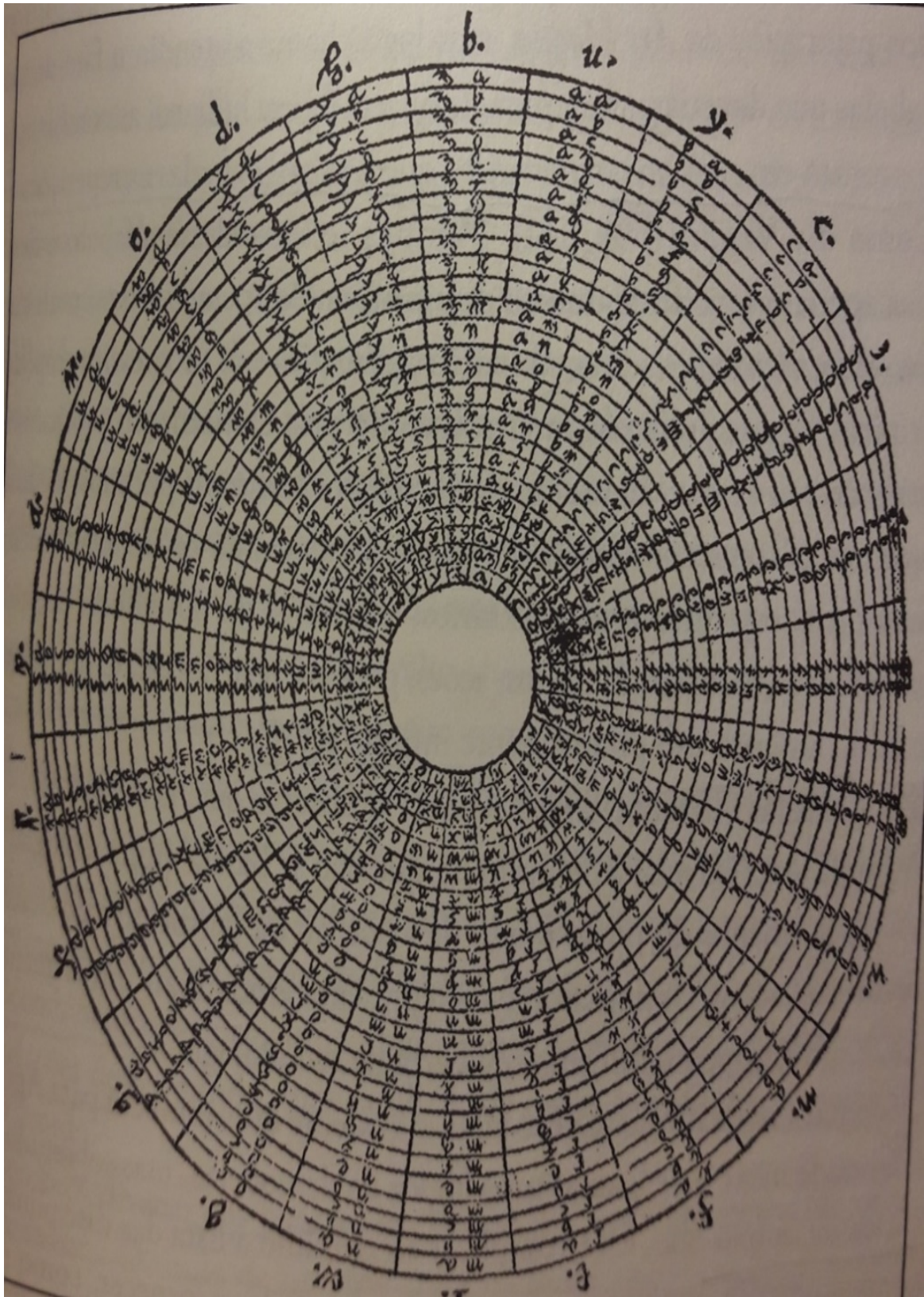
Fonte: ECO, 2013, p. 62.

O dom do crime segue o princípio do labirinto em rede, por isso a impossibilidade de construirmos uma leitura crítica que indique uma saída ou uma solução definitiva, como seria possível, caso seu processo de estruturação fosse dos dois primeiros tipos de labirintos. Mas esse paradigma escolhido por Lucchesi para engenharia do livro não se desenrola. Em torno de cada ponto arrematado orbita uma combinação de elementos anexados ao modo da arte combinatória lulliana até Gustavo Selenus, em suas *Cryptometrices et Cryptographiae*. A partir dessa obra, outras relações combinatórias adotarão o esquema da rótula de 25 círculos concêntricos combina 25 séries de 24 duplas cada uma e daí aos trinta mil tripletos. No entanto, com Agrippa, a técnica da combinação estará a serviço de uma enciclopédia distante de um cosmos finito medieval, mas atualizado, aberto, em expansão e passível de um universo múltiplo: “Como diz Vasoli (1958,161), Agrippa se serve desse alfabeto e dessas tabelas apenas como fundamento de uma série de operações bem mais complexas, obtidas por meio da combinação sistemática e da progressiva ampliação das típicas figuras lullianas, mas sobretudo pela combinação praticamente infinitas dos elementos. Desse modo os sujeitos são multiplicados, definidos em sua espécie ou reconduzidos aos gêneros, colocando-os em relação com os termos similares, diferentes, contrários, anteriores ou posteriores ou ainda, referindo-os às causas efeitos, ações, paixões, relações etc.”. (|ECO, 2013, p. 396).

O modelo dogmático medieval da *Arbor Porphyriana* se espelhava em uma concepção de cosmos inalterável de esferas concêntricas. Umberto Eco o sintetiza: “Com a revolução copernicana, a princípio a Terra se desloca para a periferia e estimula perspectivas cambiantes sobre o universo, depois as órbitas, de circulares que eram, se tornam elípticas, pondo em crise outro critério de simetria perfeita, e por fim, primeiro na aurora do mundo moderno com a ideia de Nicolau de Cusa de um universo cujo centro está em toda a parte e a circunferência em parte alguma, [...] o universo do saber se esforça pouco a pouco por imitar a forma do universo planetário”. (ECO, 2013, 64).

Esse modelo planetário de conhecimento enciclopédico ganhou impulso na segunda metade do século XX, isso porque o antigo paradigma de representação conceitual em forma de dicionário não dava conta do caráter inflacionário e expansivo sobre o conhecimento que deveria ser indicado na enciclopédia.

Figura 4 - Tabela Combinatória de Gustavo Selenus



Fonte: ECO, 2013, p. 395.

Inúmeras foram as tentativas de formatar modelos enciclopédicos que atendessem a essa demanda sideral, no entanto, com Quillian (1968), “surge a noção de rede semântica, a qual se estrutura como um labirinto de nós interconexos [...] entenda-se um nó qualquer como “precursor” ou *type* de uma série de outros nós (*tokens*) que o definem. [...] Cada um dos termos definidores pode tornar-se, por sua vez um *type* de outra série de *tokens*.” (ECO, 2013, p. 65).

O resultado desse método é que, na expansão infinita de nós conectados a partir do *type*; “é possível percorrer, do centro até a periferia mais extrema, todo o universo dos outros conceitos, cada um dos quais podendo, ao seu turno, tornar-se o centro, gerando infinitas periferias”. Daí decorre “uma rede polidimensional, dotada de propriedades topológicas em que os percursos se encurtam e se alongam, e cada termo se encontra em vizinhança com outros, por meio de atalhos e contatos imediatos, permanecendo ao mesmo tempo ligado a todos os outros segundo relações historicamente mutáveis.” (ECO, 2013, p. 66).

Essa proposta metodológica parece reproduzir-se, pela transposição do código linguístico para o literário, na confecção enciclopédica da obra luchesiana. Vejamos a discussão sobre seu caráter individual e maximalista da rede. O mestre beletrista, semiólogo e professor de Bolonha exemplifica a expansão topológica de cada termo da rede, através de uma situação imaginária. Como lhe é peculiar, vai ao imaginário medieval e à riqueza das figurações cristãs que ali se encontram: “Mas o anjo que escreve um Livro Quotidiano não alinha apenas afirmações verdadeiras: ele as associa, as avalia, as erige em sistema. E, como no dia do Juízo indivíduos e grupos terão cada qual um anjo defensor, os defensores reescreverão para cada um uma outra série astronômica de Livros Cotidianos onde as mesmas afirmações serão associadas de modo diverso e diversamente confrontadas às afirmações de qualquer uma das Obras Máximas. Uma vez que infinitos mundos alternativos fazem parte de cada uma das infinitas Obras Máximas, os anjos escreverão infinitos Livros Cotidianos [...]”. (ECO, 2013, p. 79).

Essa imensidão de compartimentos narrativos provoca um curto-circuito mnemônico, de modo que o excesso de recordação executa uma espécie de *esquecimento* pela confusão de ideias.

Na *Segunda consideração inatural*³³ de Nietzsche, a respeito dos estudos históricos para a vida, o filósofo declara: “Imaginem o exemplo extremo, um homem que não possuísse

³³ A obra foi publicada em português com o título (bem mais sugestivo) de *Considerações intempestivas* (1976). A segunda “Consideração”, por sua vez se intitula “Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida” (NIETZSCHE: 1976, 101-205).

força alguma para esquecer, que estivesse condenado a ver em toda parte um devir [...], um homem que quisesse sentir sempre e apenas historicamente seria semelhante àquele que fosse forçado a abster-se do sono”. (NIETZSCHE, 1884. Apud. ECO, 2013, p.91).

A respeito desse raciocínio, Eco alerta para “o prejuízo causado pelo excesso de estudos históricos” e acrescenta que estes, “tendo alcançado uma complexidade e uma riqueza insuportáveis, oprimem a tal ponto a memória de uma cultura, que a torna inapta para a vida” (ECO, id., ib.). Uma enciclopédia mediana, e não a maximal (ou onívora, que inclui tudo o que se passa a redor, em seus ínfimos detalhes), indicaria, por exemplo, detalhes sobre a batalha de Waterloo, mas não nos diria o nome dos que nela lutaram. Este seria um esquecimento útil, a fim de não se instituir sobrecarga à memória coletiva. Diferente da enciclopédia mediana, a enciclopédia maximal é virtual, por conta de seu jogo intermitente de remissões. Além disso, ela contém latente também aquilo que de fato (hoje) não contém mais.

2.2 O labirinto de nós

Nestas linhas, a proposta é justificar o método da dispersão utilizado no primeiro capítulo para entender o sistema da obra de Lucchesi. Observamos que esse processo se dá pela característica enciclopédica de composição do diário ficcional, que se alimenta de tabelas combinatórias inflacionárias, a fim de orbitar exaustivamente, como se pudesse indicar todos os elementos conceituais referidos, as particularidades de cada personagem principal ou periférico, bem como da cartografia do Rio de Janeiro do século XIX e de seu correspondente astral. Daí decorre a sensação de infinitude da narrativa como um catálogo conceitual, enciclopédico.

Como vimos em Eco (2013), esse método seria compatível com o labirinto em rede, conforme já discutido. Acreditamos que *O dom do crime*, mais que uma ficção, se pauta teoricamente numa tradição de envergadura histórico-científica, e seja realmente arquitetado sob esse tipo de estratégia labiríntica.

Ao levarmos em consideração o modelo enciclopédico, perceberemos, na narrativa, a tentativa de explicar um crime, especificamente, o assassinato de uma mulher. Como tantas outras, esposas mortas (ou vilipendiadas) pelo mesmo motivo, desde tempos ancestrais, ao

modo da civilização romana que nos forma. Em torno desse evento é suscitado todo um campo semântico e categorial extraídos da historiografia do século XIX e de sua mais afamada ficção, ao lado de outras pouco comentadas, injustamente, pelo sistema canônico literário, mas lembradas e aplaudidas pelo narrador que tanto nos revela de suas memórias e das memórias alheias.

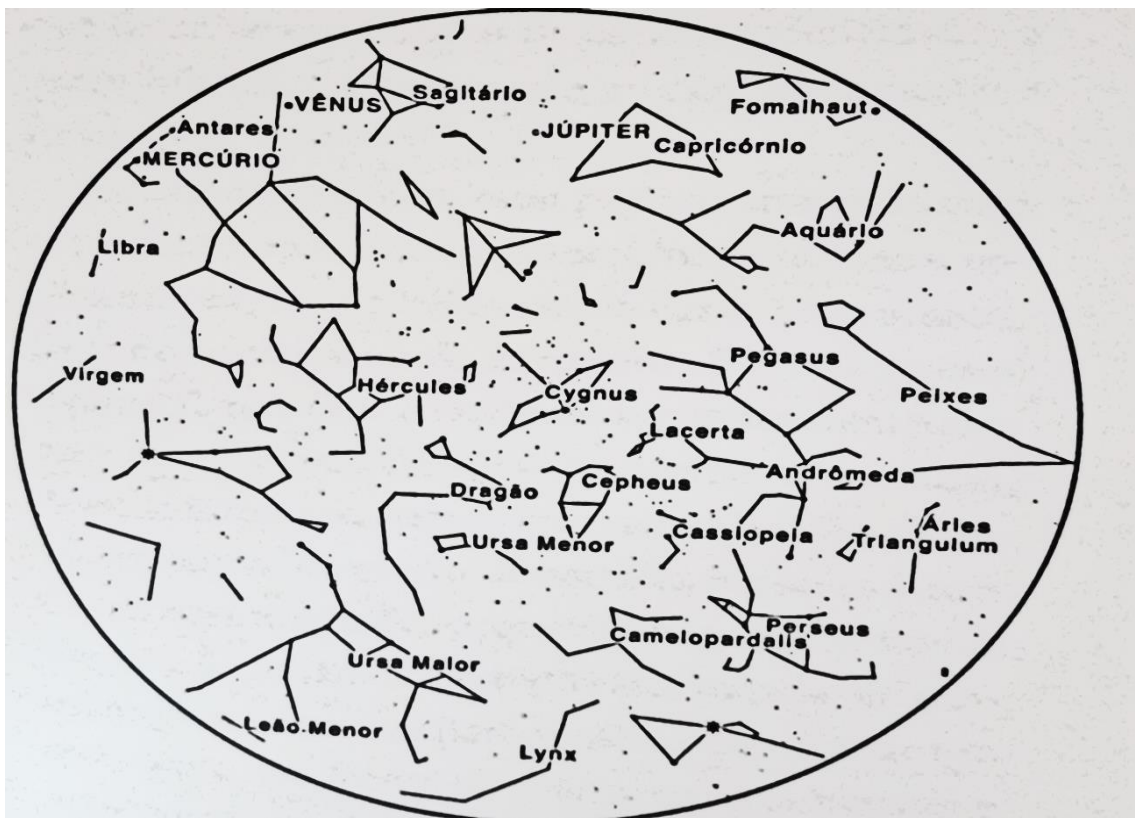
Essa prática de elementos combinatórios de intenção exponencial tem como objetivo o esvaziamento do assunto discutido pela falência mnemônica, fruto de uma superabundância de informações, fazendo um caminho protometafórico. Isso porque, se a metáfora tem a capacidade de multiplicar sentidos, o seu ponto zero é o próprio esvaziamento, o lugar de sua gênese, onde todas as possibilidades estão latentes.

Levando em conta o método de rede semântica de Quillian, acima mencionado, faremos uma demonstração de como Helena Augusta se configuraria índice no modelo enciclopédico explicitado. Seria a esposa de José Mariano, uma espécie de “nó precursor”, também denominado *type*. Orbitando em torno desse nó fundamental estariam outros nós chamados *tokens*. Esses nós secundários são os elementos que orbitam e intencionam cobrir, como um manto, Helena Augusta. Trata-se de sua biografia, do seu assassino, do lugar onde nasceu, onde morreu, quem foram seus delatores; as biografias de seu esposo, de seu defensor, de seu acusador; os dois julgamentos referentes a sua morte brutal, os acontecimentos relevantes do país onde viveu, o pensamento do século em que tudo aconteceu; como viviam as mulheres e as relações entre os cônjuges; como se portavam ou como deviam se comportar as mulheres da época e, fundamentalmente, o modo tendencioso como a lei do império brasileiro punia seus feminicidas.

O método de Quillian desenvolve uma combinatória de modo que cada nó (*token*) possa se tornar centro, ou *type* gerando uma rede polidimensional de infinitas periferias. Esse avizinhamo de ligações imediatas são alinhadas por atalhos combinatórios nos quais estão todos os nós ligados por uma relação histórica flexível. Então, *grosso modo*, diríamos, por exemplo, que o *token* indicado como *a biografia do seu esposo* contém o modo como ele e Helena Augusta se conheceram e, nesse tópico, acumulamos ainda mais informações sobre Helena, de tal modo, a periferia retorna ao centro, *type*, e também poderíamos, por uma percepção de flexibilidade histórica, fazer do *token* (*a biografia do seu esposo*) um *type*. Nesse sentido, todo o referencial contido nesse *token* que aponta para Helena evocaria uma cadeia de outros *tokens* sobre ela. E já não seria *a biografia do seu esposo* um *token*, mas um *type*.

Nesse modo progressivo, pelo alinhamento dos nós, o destino da esposa de Mariano se reconduz exponencialmente por uma combinatória na qual uma parte de Helena Augusta está contida em todos os nós, e o conjunto deles forma a própria rede labiríntica, como o mapa astrológico da noite em que Helena faleceu. Da constelação Ursa Maior à de Sagitário, um conjunto de nós secundários orbitam o *type* Helena Augusta, já que, unidos, simbolizam e determinam seu destino. Só ela não retornaria dessa noite agônica: “Insones, José Mariano e os vizinhos da casa 22 da rua dos Barbonos. Só Helena Augusta não voltará da noite em que se perde”. (ODC, p.26).

Figura 5 - Mapa celeste



Fonte: LUCCHESI, 2010, p. 148.

Em **Personagem e cidade**, emerge uma população de personagens ficcionais e históricos como: Dom Pedro II, Joaquim Maria Machado de Assis, Zacarias de Góis, viúva Coelho, Espiridiana, Gustavo, Leonor, Carlos Busch Varella, Raimundo Martiniano, esses nomes e tantos outros citados constelados em Helena Augusta. Uns pertenceram à noite do

crime como Dom Pedro II em sua insônia por conta da Guerra do Paraguai e Zacarias Góis, configurava presidente do Conselho dos Ministros. Os dois presentificados no campo semântico de Helena Augusta por uma combinatória exponencial. Nesse caleidoscópio, Helena, leitora de Machado de Assis, o encontra, eventualmente, para a dedicatória de *Crisálidas*. Nessa ciranda, ficcional e imaginário têm o mesmo espaço para combinação. As circunferências de combinatória giram, e os destinos são selecionados. Através da interpretação desses sujeitos, predicados e circunstâncias, uma narrativa ganha corpo.

Em **Medicina e Advocacia**, a demanda maior é o questionamento do narrador sobre o enigmático conselho de Dom Pedro II a Bentinho ao sugerir-lhe carreira de médico: “Que semelhança podia entre Bentinho e Mariano para se curassem a si mesmos, segundo o princípio geral da homeopatia?”. (*ODC*, p. 59). Novamente, um *token* de Helena, a semelhança é que pelas garras de Bentinho os quatro ferimentos que jugularam a esposa de Mariano poderiam estar cravados também no pescoço de Capitu. A medicina e a retórica se aproximam por realizarem ambas uma espécie de história dos fatos, a primeira por uma historiografia da doença, e a retórica, a história plausível dos seres. Ambas, poderiam ser *type* e retornar ao campo semântico da questionável “loucura transitória” atestada por médicos da época como fortalecimento da retórica da insanidade que enquadra o atentado do médico-cirurgião no rol dos crimes atenuados. Se assim fosse, manteriam a varredura enciclopédica a fim de contemplar por uma Obra Máxima o escopo de Helena Augusta.

Nas **Interseções**, observa-se um agrupamento de nós secundários, funcionando como pontos comunicantes de longa extensão. Isso se dá, já em seu início, ao ser pontuado o homicídio de mulheres adúlteras na história romana, como se fosse a genealogia de todas as outras que viriam a ser assassinadas. Talvez fosse esse um primeiro parágrafo de um *token* de evocação enciclopédica. Dessa plataforma universal como ancestralidade do Ocidente um avanço para os casos periféricos de Helena Augusta e Capitu. Não só os casais José Mariano e Helena Augusta; Bentinho e Capitu; mas até os cônjuges Carolina Augusta e Machado de Assis têm a história de seu matrimônio atada pela narrativa. Além desses, outra dupla também é lembrada pelo narrador lucchesiano, Luísa e seu marido são objeto de decomposição do memorialista de lembranças alheias. Para cada casal elencado, um *token*, um *type*, infinito, como “A História de Roma nos olhos de Helena e o perfume do século no esmalte de sua pele”. (*ODC*, p.42).

Em **História Pública e História Privada**, o linguista e egiptólogo Jean-François Champollion é evocado a fim de tentar decifrar o enigmático século desaparecido com os seus

coetâneos, mas vivenciado pelas retinas de Machado de Assis que o depositou em *Dom Casmurro*. Nesse ponto, a obra de Machado é um *token* no qual se evidencia a ficção como elemento de registro sociológico, documental, para acúmulo de uma história pública. O início desse ciclo incide de um caso particular, mesmo imaginário, ficcional (não importa para a enciclopédia máxima que um assunto seja da ordem do não-real, ele está englobado na discussão do índice).

O teatro e o tribunal, fundamentalmente, analisa o primeiro julgamento de José Mariano, em 15 de dezembro de 1866. O tribunal do júri era acompanhado pela imprensa e colunas inteiras de primeira página dos jornais eram dedicadas a especulação em torno dos debatedores, o defensor e o promotor.

No teatro do tribunal, fica claro o movimento de *ficcionalização da história e historicização da ficção*, como *token* do *type* Helena. A retórica da insanidade se configura indiscutível para inocentar o assassino e acusar a vítima. Essas posições são frequentemente alteradas em perfil combinatório, ora Helena é contornada com ares de suspeição, ora é caluniada. Ora Mariano é um assassino frio, ora é decorado com adjetivos de generosidade. Essas oscilações acontecem como consequência da teatralização que se alimenta das várias máscaras possíveis sobre um mesmo personagem e cenário. Essa multiplicação se circunscreve a inflação combinatória.

Em **Onde as ruas se bifurcam**, um ensaio de Marco Lucchesi intitulado “T. S. Eliot e o pantempo” sinaliza caminhos confluentes para a sua ficção. Nesse texto, o autor indica três outros ensaios seminais: *A eternidade pelos astros*, de Blanqui; *Teses sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin; *Terra desolada*, de Eliot; *Jardim dos caminhos que se bifurcam*, de Jorge Luis Borges.

O ensaio de Lucchesi contribuiu para uma reflexão a respeito da jornada labiríntica na qual os elementos não cessam de inflacionar, apontando miragens de saídas falsas e abismos que regridem à linha de partida.

A próxima paisagem: do labirinto de nós para o sol de Blanqui, uma ampliação da enciclopédia máxima.

2.3 Os astros de Blanqui

Forse perché sono stato sempre curioso. Un po' distratto. Dalle stelle. Dalle lingue. Da quello che non capivo. Da una mia crescente ignoranza, che non cessa, ma nella quale mi tuffo, come un pesce. Ho amato le lingue e le stelle. Forse da figlio unico, nostalgico del tutto, impaziente con le discipline e i programmi che non si comunicano. Forse perché ho cominciato presto. Lettore serio dai dodici anni. Forse perché non vado spesso al mare. Oppure perché sarò un po' strano, quando studio la fisica quantica e il turco, allo stesso tempo o quasi. Forse perché amo troppo la vita, e forse perché forse...³⁴³⁵

(Entrevista de Antonella Genna a Marco Lucchesi.)

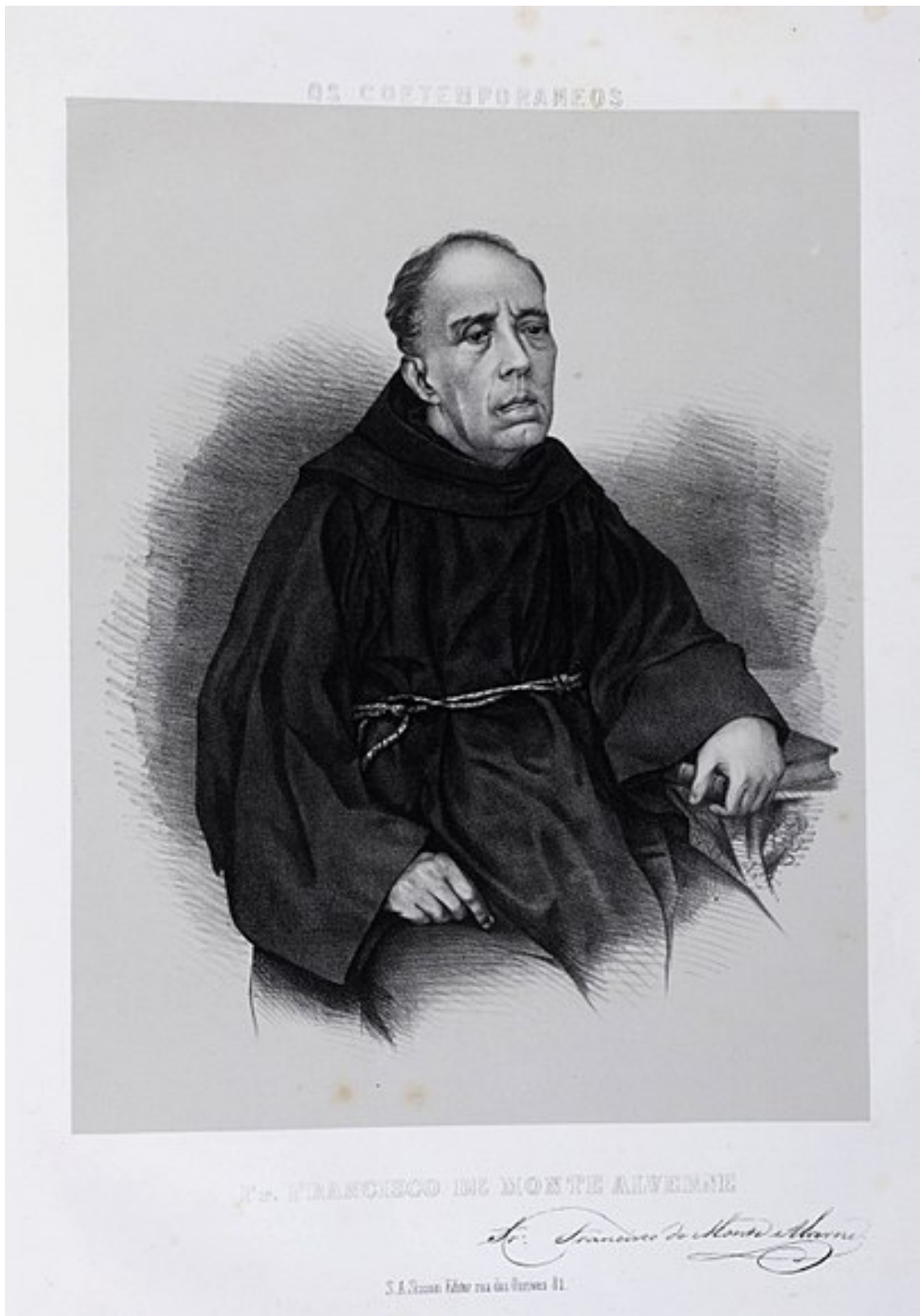
“*Orador imortal! Por esses lábios não falava um homem. Era uma geração, um século inteiro*”, não são palavras do narrador de *O dom do crime*, mas, precisamente, um verso do poema de Machado de Assis dedicado a Monte Alverne, em *Crisálidas*. O próprio narrador de Lucchesi declara: “Machado esboça um ensaio, perdido, sobre Francisco de Monte Alverne, dez anos após a sua morte (ODC, p.45). Em contrapartida, está a citação de Blanqui: “*Homens do século XIX, exclama Blanqui, a hora de vossas aparições está fixada para sempre*” (ODC, p.36).

O que observamos, no cotejo entre as duas exclamações, é a relação entre a história particular de cada um e a história pública da qual tomam parte os coetâneos. Nela, estes se estabelecem como agentes políticos determinantes. Isso se dá quando entendemos que, nas pregações de Monte Alverne (Fig. 6), havia mais do que a intenção de elevar o espírito humano, mas uma leitura do homem do século XIX. Igualmente, Blanqui conclamava os homens do mesmo século a que escrevessem eles mesmos suas próprias histórias.

³⁴ Genna, Antonella. *Traduzione e poesia nell'opera di Marco Lucchesi, un intellettuale fra Italia e Brasile*. 2004:Università Degli Studi di Roma Tor Vergata p.83.

³⁵ Talvez porque eu sempre fui curioso. Um pouco distraído. Das estrelas. Das línguas. Daquilo que não entendo. Da minha crescente ignorância, que não cessa, mas na qual mergulho, como um peixe. Amei as línguas e as estrelas. Talvez por ser filho único, nostálgico de tudo, impaciente com as disciplinas e os programas que não se comunicam. Talvez porque eu comecei cedo. Leitor sério desde os doze anos. Talvez porque não vou muito à praia. Ou porque serei um pouco estranho, quando estudo a física quântica e turco, ao mesmo tempo ou quase. Talvez porque amo demais a vida, e talvez porque talvez...

Figura 6 - Monte Alverne



Fonte: <https://digital.bbm.usp.br/simple-search?query=monte+alverne>

em seu conhecimento astronômico, Blanqui escreve *A eternidade pelos astros*, olhando para a história do universo e para o processo histórico do homem no mundo. Da primeira, ele conjectura a existência de vários sócias, cuja aparição é determinada pelas combinações infinitas de elementos químicos finitos da tabela periódica. Tais ocorrências se realizariam em múltiplos planos dimensionais. O pensamento de Blanqui abre uma janela. Por ele o homem histórico pode encontrar um sócia por um idêntico ordenamento químico ao seu, aproximando os seres humanos à natureza de sua existência, pondo-os em situação de equivalência política inclusive. Ao sintonizar Machado e Blanqui, o narrador de *O dom do crime* insiste: “Para Machado o tempo é insigne alquimista, a promover, dentro do vasto laboratório em que vivemos, um número incontido de combinações. O elemento químico também foi essencial para a cosmologia de Blanqui. Apesar das diferenças, Machado e o filósofo não iam longe no interesse da dimensão da História e nas possíveis formas de sobrevivida. Machado não aposta claramente na teoria dos sócias [...] mas não deixa de sentir o impacto da caducidade das coisas”. (*ODC*, p.111).

E mais, especificamente, sobre a história pública e a história íntima, o narrador declara: “A vasta conjunção da história íntima e pública constitui o sentimento da obra de Machado, por onde também passam insetos, dos besouros de Monte Alverne [...] Nas páginas de Machado os homens folgam, sofrem e expiram. Como José Dias diante de um céu *lindíssimo*” (*ODC*, p. 112). Nesse contexto, estão história e ficção no liame de uma ponte entre a vivência do homem Monte Alverne, homem do século XIX, de força documental, e o outro em que o orador se torna personagem de *O dom do crime*. A descrição lavrada no diário ficcional nos conta um pouco do que poderia ser a história íntima do padre: “A cela do convento é a antítese de sua glória. Três passos apenas medem-lhe a superfície [...] está completamente cego [...] Vive com ele uma passarinho, segundo cenobita [...] Impressiona sua melancolia [...] Um desvão divide-lhe o alto semblante, as mãos finas, os olhos vazios [...] sofre. De um passado de glórias que atíça o estado de isolamento em que as manhãs e as noites se sucedem, anônimas, a surpreendê-lo de todos esquecido”. (*ODC*, p.46).

Já a referência sobre a atualização do conteúdo de suas pregações aponta para o homem público, o que dele se diz, ou uma ponta do que chamaríamos de história pública: “Nosso maior orador [...], Monte Alverne. Quem ouviu o sermão de 1854, na Capela Imperial, sabe que digo a verdade” (*ODC*, p.16). Dom Pedro quer ouvi-lo na Capela Imperial (*ODC*, p.46). Dezenove de outubro de 1854. A Corte amanhece na expectativa de ouvi-lhe a

pregação. Seus lábios rompem um jejum de quase vinte anos. [...] foi o canto do cisne de maior eloquência do Império” (*ODC*, p. 47).

Ainda sobre esse cotejo, o narrador pensa a história pública com seus heróis, forjada por certezas e indicações imperiosas. O que nela aconteceu não há de se repetir. Nela, Monte Alverne é o grande orador, mas só a ficção chega ao sentimento do padre enclausurado pela cegueira. Outrora, fervoroso pregador, perde os olhos, mas não a obliquidade do olhar. Vinte anos depois de voluntário silêncio, triunfa Monte Alverne diante da família imperial e de notáveis personagens de seu século, como Machado de Assis e Busch Varela: “A História é o centro de um mundo épico. O singular e o irrepitível morrem no oceano do tempo. Apenas a ficção há de ser o anjo da guarda das formas individuais [...]”. (*ODC*, p.112). A história particular do pássaro que pousava em sua janela e, com ele compartilhava a existência, difere da que o retoca com gloriosos e imutáveis ares de notável orador.

Segundo o narrador de *O dom do crime*, Machado de Assis pensa a relação do livro e do documento histórico. O romancista projetaria a ficção como documentação do século vivido, de modo que ela seria lida como um roteiro para o futuro de como se deu o passado. Como se observa: “[...] Machado aconselha: - Deixai pingar os anos na cuba de um século. Cheio o século, passa o livro a documento histórico, psicológico, anedótico. Não de lê-lo a frio; estudar-se-á nele a vida íntima do nosso tempo, a maneira de amar, a de compor os ministérios e deitá-los abaixo, se as mulheres eram mais animosas que dissimuladas, como é que se faziam eleições e galanteios, se eram usados xales ou capas, que veículos tínhamos, se os relógios eram trazidos à direita ou à esquerda, e multidão de coisas importantes para a nossa história pública e íntima”. (*ODC*, p.113).

O conselho do autor de *Dom Casmurro* não deixa de ser seguido pelo narrador de Lucchesi, pois parece ser exatamente isso que ele faz, quando assume que escreve as lembranças do século XIX e alinhava a história de Helena Augusta aos astros, como um pequeno ponto luminoso no céu:

Quanto a mim, deixo pingar também neste caderno as lembranças do século que termina. Traduzo a beleza de Helena Augusta, como um pequeno ponto luminoso na corrente das massas estelares, na incessante mutação das coisas (*ODC*, p.113).

Pelo céu de Blanqui é possível perceber em José Mariano um sócio de Bentinho, este último, como bacharel, fez da esposa ré em seu próprio julgamento; se fosse médico-cirurgião, a teria cortado a jugular:

Passados seis anos da morte de Helena, preso no Fort du Taureau, Blanqui imagina o céu que lhe foi proibido, dando início à teoria da eternidade, que consiste na repetição infinita do que somos. (*ODC*, p.146)

Voltamos iguais ou com pequenas variantes, nota de pé de página, prefácios, biografias. A biblioteca do universo e sua espiral de eternidade. (*ODC*, p.147).

Presente. Passado. E Futuro. Helena jura fidelidade a Bentinho, enquanto Mariano pede a mão de Capitu no morro do Castelo [...] Somente assim, ao abrir-se o capítulo das possibilidades, será possível desenhar algum ponto inteligível entre milhares de episódios, os vestígios do passado [...] (*ODC*, p.148).

Sobre as coincidências da ficção e da história o narrador de *O dom do crime* conclui: “E para todo o sempre uma série de sócias de José Mariano decide como devem morrer suas mulheres.” (*ODC*, p.122).

2.4 Os sócias

Para Louis Blanqui, os infinitos parciais se abismam no grande infinito [...] (LUCCHESI, 2016, p.24).³⁶

Em *A eternidade pelos astros*, Blanqui é prefaciado por Marco Lucchesi. As linhas inaugurais tratam não só do que se pode esperar do breve livro, mas, sobretudo, de uma análise sobre o que pensava o revolucionário francês a respeito do homem e das forças cosmológicas: “Nessa tremenda paisagem de repetição, abre-se discretamente o universo das coisas possíveis, uma estrada que se bifurca. O que deixa de fazer pode estar sendo feito agora por um de meus sócias, abrindo janelas para outras narrativas que eu não pude viver, histórias que se desviam ligeiramente do script, num mundo quase sem mudança, como se fosse um imenso teatro (do mundo), com modesto repertório (de vidas): eis aqui, porém, um grande defeito: não há progresso. Que pena! Assim como os exemplares dos mundos passados, e como os dos mundos futuros. Só o capítulo das bifurcações permanece aberto à esperança. Não esqueçamos que tudo o que poderíamos ter sido aqui, somos em algum outro lugar.” (LUCCHESI, 2016, p.2).

³⁶ Prefácio do livro *A eternidade pelos astros*, de Louis-Auguste Blanqui.

Figura 7 – Louis Auguste Blanqui



Fonte: https://pl.wikipedia.org/wiki/Louis_Auguste_Blanqui

O raciocínio de Blanqui se pautava pela química, baseava-se nos elementos da tabela periódica. Para ele, os cem compostos químicos, sendo finitos, se reorganizavam infinitamente e compunham dos astros aos homens. Naturalmente, por esse processo, ele entende a ideia de sócias. E o faz olhando para as estrelas: “[...] como cada estrela tem, em vida, apenas a duração de um relâmpago, todos os astros já acabaram e recomeçaram bilhões de vezes”. (BLANQUI, p.20). Assim, cada um de nós, igualmente, teria o mesmo começo e recomeço, com pequenas variações, como se forma e transforma eternamente a natureza. Uma lei química para todas as coisas possíveis de existir, como prefacia Marco Lucchesi: “Para Blanqui, a natureza possui uma centena de elementos reconhecidos na tabela periódica. Combinados de muitas maneiras, produzem mundos finitos, embora incalculáveis. Todas as coisas se repetem eternamente, com pequenas variações: grandes batalhas, amores sublimes, gestos esquecidos, breves e pequenos. Como eu, que escrevo aqui e agora este prefácio a respeito deste livro, e como você, leitor, debruçado sobre esta mesma página. Eis o que faremos tantas e tantas vezes, sem cessar, com estas mesmas roupas que usamos, hoje, nas mesas em que apoiamos nossos livros [...] cada um de nós possui vasta quantidade de sócias em outros mundos, frutos de nossa própria multiplicação. Sócias que compartilham partes de um destino comum”. (LUCCHESI, 2016, p.2).

Lucchesi aponta um defeito, na teoria de Blanqui: a falta de progresso. Isso porque o filósofo não dispunha do conhecimento quântico. A quarta dimensão foi uma conquista bem posterior a sua leitura cosmológica. Uma vez que a ideia de sócia estabelecida pela repetição da organização de compostos químicos, leva em consideração que nos multiplicamos, mas na dimensão tridimensional que é a que vivemos: “Todos os corpos animados ou inanimados, sólidos, líquidos e gasosos estão ligados uns aos outros justamente por aquilo que os separa. Tudo se conecta. Se os astros fossem suprimidos, restaria o espaço, absolutamente, vazio, sem dúvida, mas mantendo as três dimensões – comprimento, largura, profundidade [...] A uniformidade do modo de criação dos astros e a comunidade dos seus elementos implica em semelhanças mais que fraternais entre eles. Essas paridades crescentes de constituição devem, obviamente, desembocar na frequência da identidade. Os menecmos tornam-se sócias”. (BLANQUI, p.1).

Já a leitura de Lucchesi não é tridimensional, pois está subscrita à quarta dimensão, a que permite deslocar-se no tempo. A de Machado de Assis, de outro modo, percebe o tempo histórico e sobre ele lança questionamentos a respeito do que tangencia com a ficção, como veremos mais adiante.

A nova percepção do tempo pelo direcionamento quântico, na qual se insere a quarta dimensão, nasce com as postulações do célebre cientista Albert Einstein: em função de seus

estudos e descobertas, “[s]eria necessário adicionar uma quarta dimensão de futuro/passado às habituais de esquerda/direita, na frente/atrás, e em cima/embaixo. Os físicos chamam esse casamento entre espaço e tempo de “espaço-tempo”, e como o espaço-tempo inclui uma quarta dimensão, eles a chamam de quarta dimensão.” (HAWKING: 2011, p.74).

A fim de recordar as outras dimensões, sabemos que a primeira desloca-se entre esquerda/direita; a segunda acrescenta frente e trás; e a terceira adiciona em cima/embaixo. A nossa percepção humana nos faz acessar a terceira dimensão, onde as leis de Newton operam com vigor. A quarta dimensão é o espaço do tempo, chamada de espaço-tempo. Aqui, estamos com Einstein, seu tempo relativo, elementos subatômicos e as medidas planetárias. A física de Newton não é possível ser demonstrada por essas estruturas. O lugar a que nos interessa chegar é o das histórias alternativas e quem nos trouxe até elas foi Marco Lucchesi e seus personagens transpassantes do livro ao documento, do documento ao livro.

A fim de continuarmos nossa reflexão sobre os jardins bifurcantes lucchesianos, uma pequena introdução sobre as histórias alternativas.

2.5 As histórias alternativas

As *histórias alternativas* constituem uma teoria de grande importância quando o assunto trata de estudos quânticos. Através dela é possível realizar previsões sobre quais são as possibilidades de um determinado evento acontecer. Isso se dá por meio de esquemas chamados de diagramas de Feynman. Esses sistemas são encontrados após metucioso e complexo cálculo matemático. Antes de Richard Feynman, porém, outros cientistas trabalharam a fim de responder a demandas sobre o comportamento das estruturas subatômicas. Este foi o caso de uma equipe de cientistas austríacos que, em 1999, disparou várias moléculas, cada uma formada por sessenta átomos de carbono, contra uma barreira. Essas moléculas são denominadas de buckminsterfulerenos³⁷. Na barreira usada pelos cientistas existiam duas fendas pelas quais os fulerenos deveriam passar. Havia também, por trás da parede, uma tela a fim de detectar e contabilizar os fulerenos.

³⁷ Homenagem ao arquiteto Buckminster Fuller.

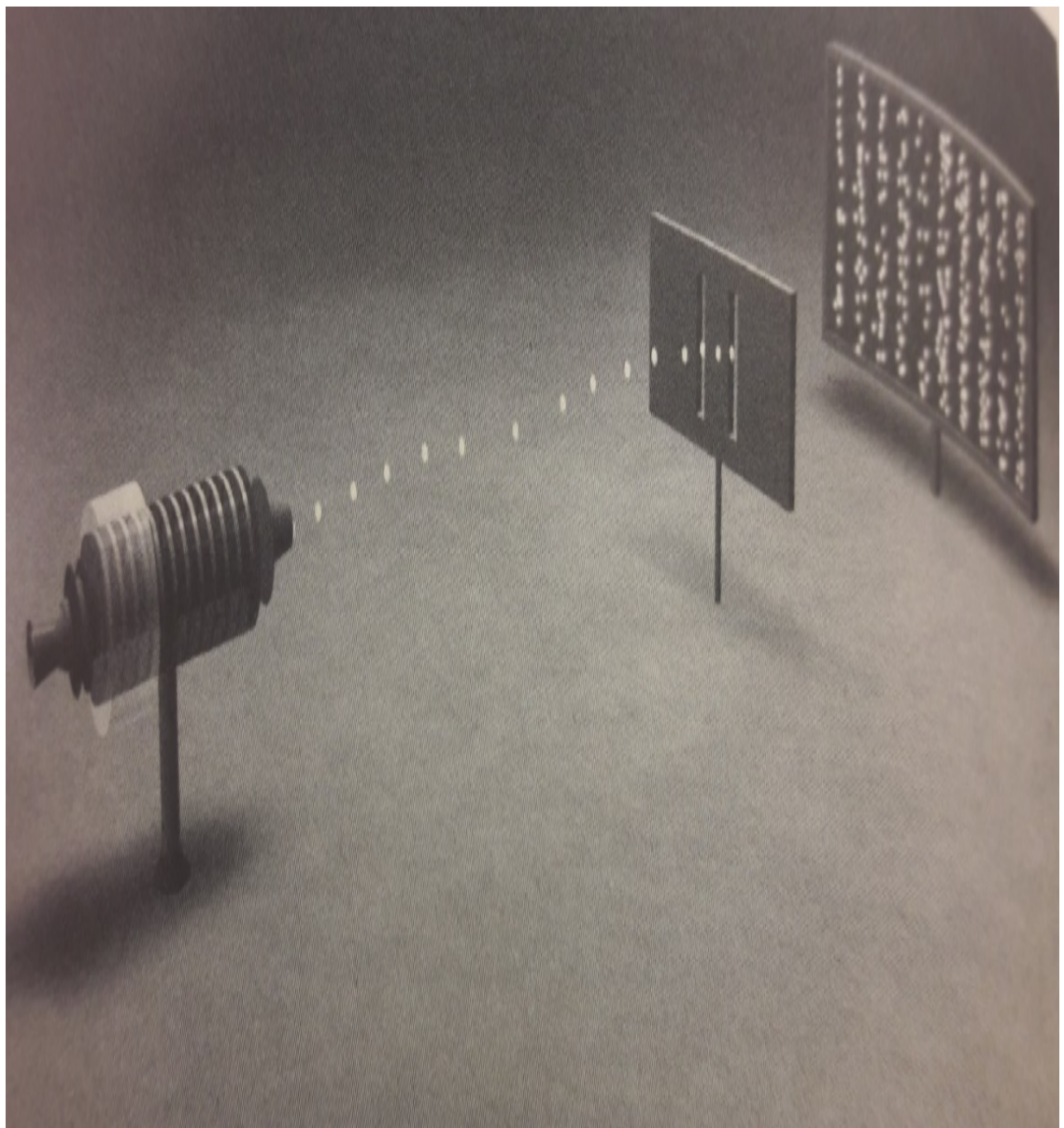
Figura 8 - Fulerenos. *Os fulerenos são como microscópicas bolas de futebol feitas de átomos de carbono.*



Fonte: HAWKING, 2011, p. 47.

Também importa tratar da experiência realizada, em 1927, por Clinton Davisson e Lester Germer, físicos austríacos do Bell Laboratories. Eles realizaram o experimento da dupla fenda com elétrons – objetos mais simples que os buckminsterfullerenos – interagindo com o cristal de níquel. A descoberta foi que partículas de matéria, como elétrons, comportam-se como ondas na água.

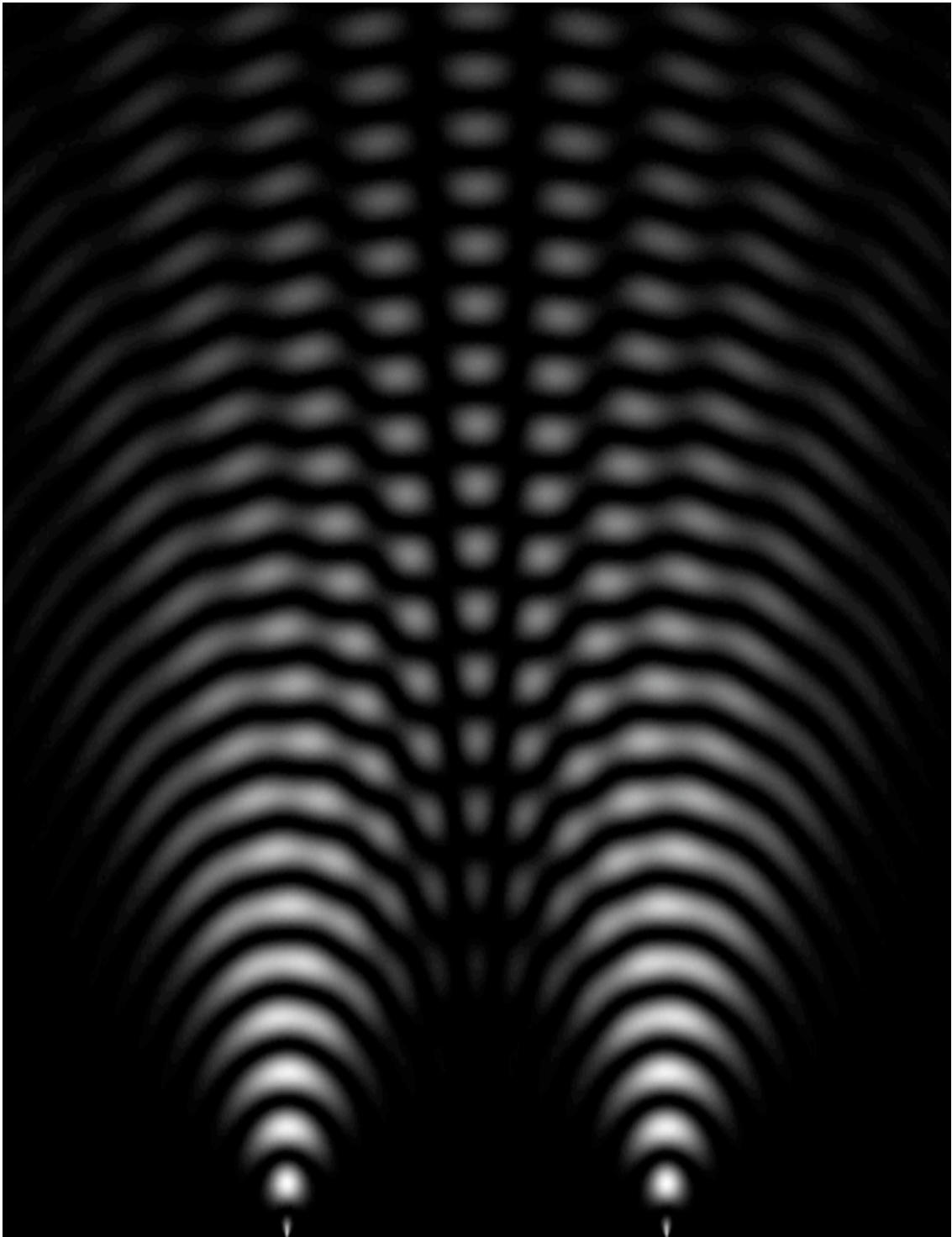
Figura 9 - Experiência – Bell Laboratories. Dados obtidos quando os elétrons são disparados e ambas as fendas estão abertas



O físico inglês Thomas Young realizou semelhante experiência no início do século XIX, convencendo as pessoas de que a luz é uma onda por meio do fenômeno da interferência. Essa teoria indica que a coincidência entre cristas e vales de uma e outra, no momento em que as ondas se cruzam, aumenta a amplitude destas. A este fenômeno atribuiu-se o nome de interferência construtiva. Porém o seu oposto, quando as ondas se encontram e cristas de uma se cruzam com os vales da outra e vice-versa, elas anulam-se, mutuamente, e denomina-se esse fenômeno interferência destrutiva.

O experimento resultou em uma imagem pela qual podemos observar a interferência destrutiva pelas linhas pretas verticais. Esse padrão de interferência é o mesmo que justifica as linhas pretas verticais dos fulerenos projetados pelas duas fendas, isso nos informa sobre a trajetória desses elementos atômicos. Uma vez que seu trajeto percorre todos os percursos possíveis, repelem-se, mutuamente, onde se chocam e, por isso, não ocupam o espaço de listras negras. Isso foi fundamental para o entendimento de que a história da trajetória do elemento atômico não é só uma, mas uma variedade de possibilidades, avançando na ideia de que o passado pode ser contado de outras tantas maneiras.

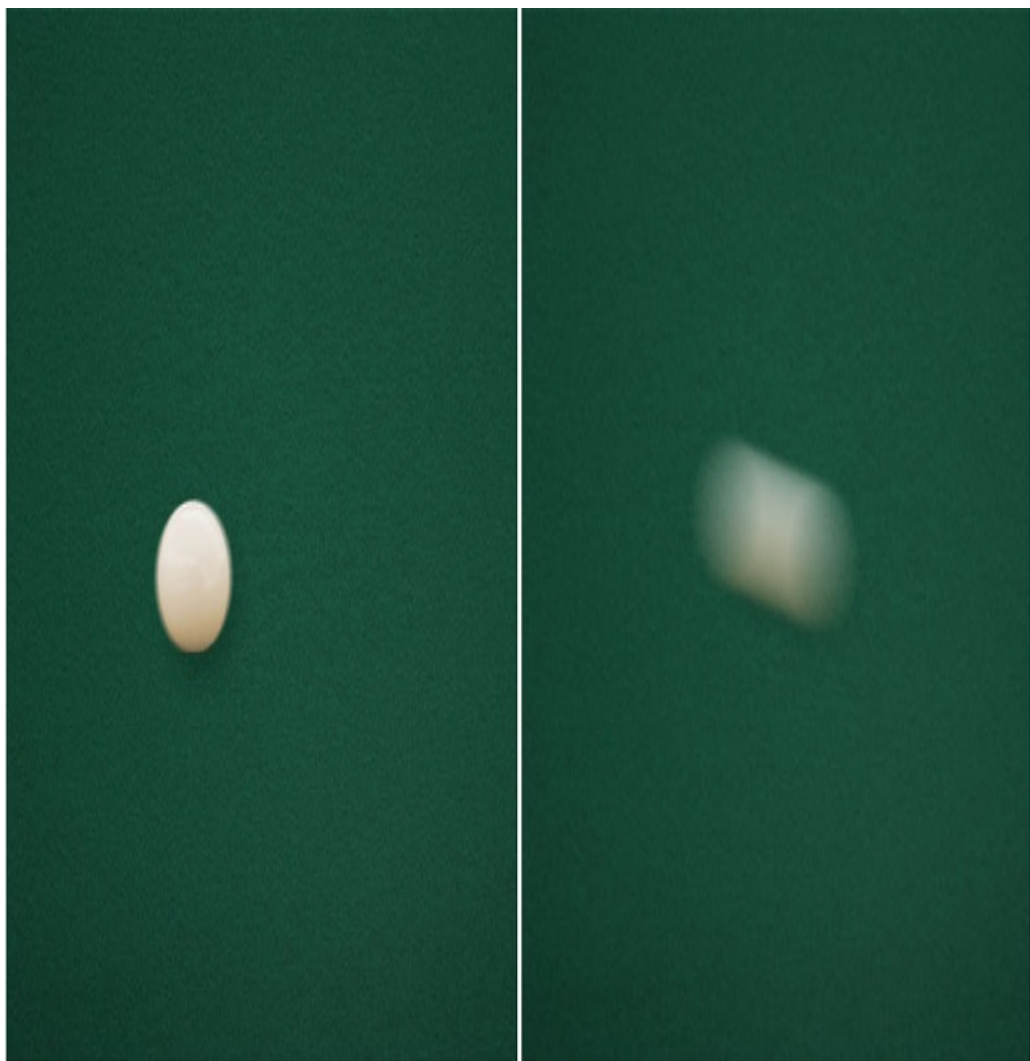
Figura 10 - Experiência – Thomas Young.



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2016/11/teste-classico-da-fisica-quantica-pode-ser-chave-para-teoria-de-tudo.html> (Foto: domínio público, Wikimedia Commons).

Além das descobertas com os buckminsterfulerenos, das revelações de Davisson e Germer, e, do inglês Young, importa tratar do princípio da incerteza, de Werner Heisenberg, de 1926. Segundo a teoria, existem limites à nossa capacidade para medição simultânea de algumas informações, como a posição e a velocidade de uma partícula. Quanto mais precisamente se mede velocidade, menos se sabe da posição, e vice-versa.

Figura 11 - Princípio da incerteza.

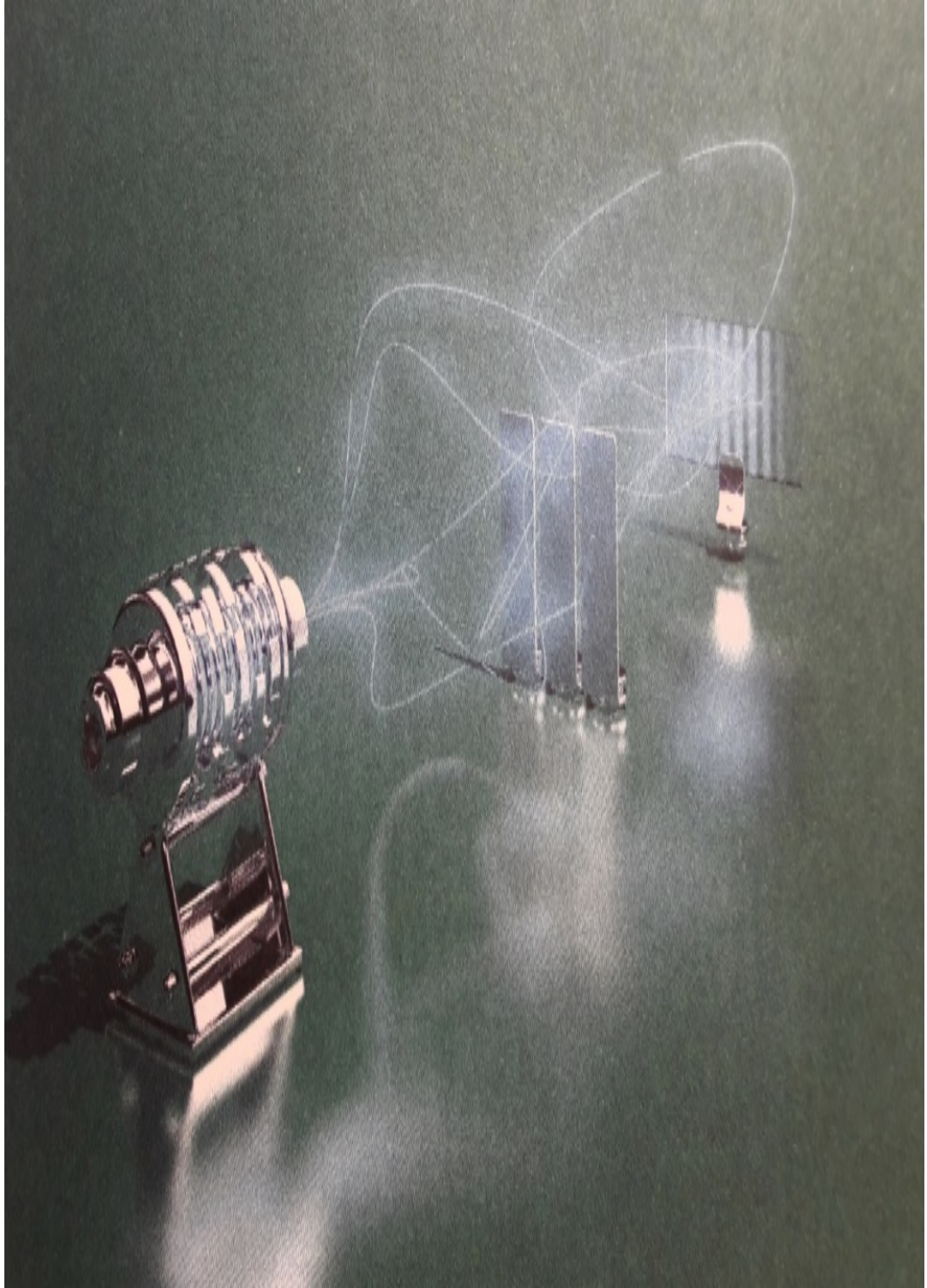


If the *present* position is clear,
the *future* direction is unclear.

If the *future* direction is clear,
the *present* position is unclear.

A partir desse breve esquema evolutivo sobre os primórdios de trabalhos científicos a respeito dos postulados quânticos, vejamos como isso deságua na ideia de histórias alternativas, nas palavras de Hawking: “Entre o estado inicial do sistema e a posterior mensuração de suas propriedades, estas evoluem de um certo modo, que os físicos chamam de história do sistema. No experimento da dupla fenda, por exemplo, a história da partícula é simplesmente sua trajetória. Do mesmo modo que, para esse experimento, a chance de observar a partícula cair em um dado ponto depende de todas as trajetórias que poderiam levá-la até lá, Feynman demonstrou que, para um sistema geral, a probabilidade de qualquer observação é construída a partir de todas as histórias que poderiam ter levado àquela observação. Devido a isso, esse método é denominado de “soma sobre as histórias” ou de “histórias alternativas” da física quântica. (HAWKING: 2011, p.60).

Figura 12 - Trajetórias das partículas. *A formulação de Feynman da teoria quântica fornece um quadro que explica por que partículas como fulerenos e elétrons formam padrões de interferência quando são lançados através de fendas em um anteparo.*

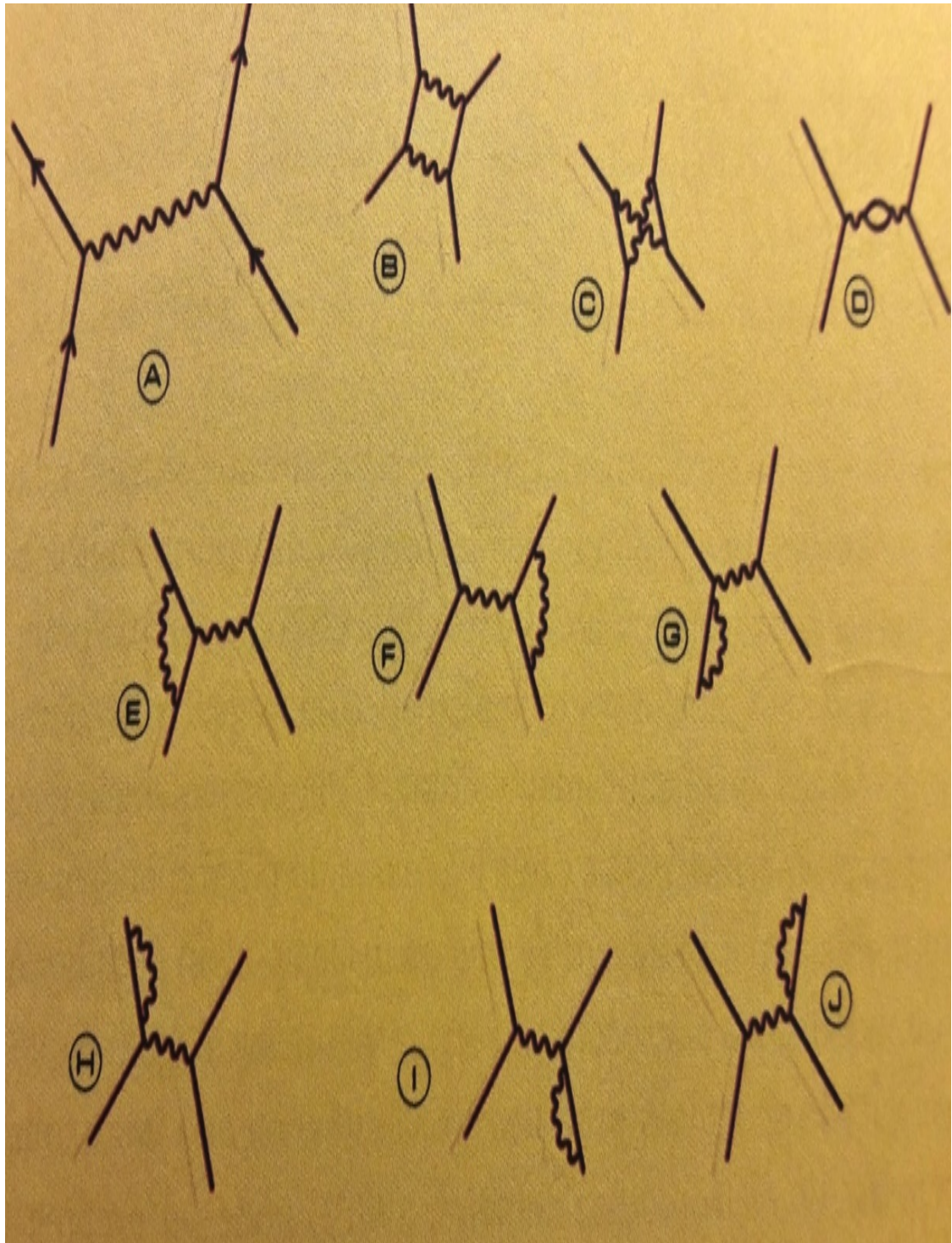


Fonte: HAWKING, 2011, p. 57.

Segundo a experimentação de Feynman, o passado não possui uma única história, mas é composto pela soma delas, ou seja, por todo o quantitativo de possibilidades que podem acontecer para aparição de um evento, como informa Stephen Hawking, em *O grande projeto*: “Na teoria newtoniana, o passado existe como uma série definida de eventos [...] De fato, dispondo de fatos completos sobre o presente, as leis de Newton permitem calcular um quadro completo do passado [...] Podemos captar exatamente a localização de um fulereno, observando-o, mas, entre nossas observações, ele percorre todas as trajetórias. A física quântica nos diz que não importa quão detalhada seja nossa observação do presente, o passado (não observado), assim como o futuro, é indefinido e existe somente com um espectro de possibilidades. O universo, de acordo com a física quântica, não tem um passado, nem uma história única”. (p.62).

Em 1940, Richard Feynman elabora importante ferramenta para os estudos da física quântica atual, os chamados diagramas de Feynman, capazes de estabelecer a soma das histórias possíveis através de complexo cálculo matemático: “QED (do inglês “quantum electrodynamics”) foi desenvolvido na década de 1940 por Richard Feynman e outros, e tornou-se um modelo para todas as teorias quânticas [...] Feynman também desenvolveu um elegante método gráfico de incluir as diferentes histórias [que] fornece um meio de visualizar cada termo na soma sobre as histórias. Essas figuras, chamadas de diagramas de Feynman, constituem uma das mais importantes ferramentas da física moderna [...] Esses diagramas ilustram apenas umas poucas possibilidades; de fato, há um número infinito de diagramas, que devem ser tratados matematicamente”. (p.79).

Figura 13 - Diagrama de Feynman. Esses diagramas descrevem um processo no qual dois elétrons repelem um ao outro.



Fonte: HAWKING, 2011, p. 79.

Ao reconhecer a ideia de histórias alternativas fomentada pela ciência, uma nova rota começa a se delinear para os pensadores de gerações mais recentes. A configuração do tempo passa a uma nova dimensão na qual se pode teoricamente transitar e que pode ser ‘reescrita’ por um passado que contém inúmeros outros ou tantos passados quantos forem possíveis. A literatura e a história acessam ao conceito da *soma das histórias de Feynman*, como instrumento para análise de seu *corpus* de estudos, provocando um novo olhar sobre a realidade narrada e o tipo de conhecimento que se constrói pela narrativa.

Histórias alternativas, em literatura, formam um subgênero da ficção científica. A fim de ilustrar um conceito para esse tópico, Derek J Thiess, em *Relativism, Alternate History, and the Forgetful Reader* (2015), evoca Karen Hellekson: “A história alternativa faz perguntas sobre tempo, linearidade, determinismo e faz um link implícito entre passado e presente. Considera o papel do indivíduo em fazer história, e coloca em primeiro plano a construção e a narratividade da história [...] a maioria das histórias alternativas faz uma pergunta contrafactual, subjetiva-condicional sobre a história: se mudássemos um evento histórico, como todos os eventos subsequentes seriam diferentes? [...] A história, como a ficção, existe na forma narrativa, que limita a extensão à qual podemos atribuir qualquer verdade a ela – limita sua verdade indefinidamente”. (p. 01-08).³⁸

Thiess toca profundamente nessa questão e diferencia os dois tipos de abordagens sobre as histórias alternativas: o histórico e o literário. O de referência histórica ele chama de historiografia relativista, a que assume a natureza literária da narrativa histórica. O ponto em comum entre os dois polos de articulação seria a problematização da história tradicional e determinista: “existem muitas formas de abordagem pós-moderna da historiografia, e tentei me concentrar apenas em uma delas. Eu chamei a historiografia relativista por conveniência, e minha intenção era indicar um substrato específico do pós-moderno, que foca na natureza literária da história e assim se abre para a leitura como um gênero”. (p.159)³⁹

A natureza literária da história e sua possibilidade de constituir uma narrativa das possibilidades, abre uma janela para que o leitor perceba a subjetividade do historiador como

³⁸ No original: The alternate history asks questions about time, linearity, determinism, and the implicit link between past and present. It considers the individual’s role in making history, and it foregrounds the constructedness and narrativity of history” [...] most alternate histories ask a counterfactual, subjunctive-conditional question about history: if we were to change one historical event, how would all subsequent events be different? [...] History, like fiction, exists in narrative form, which limits the extent to which we may ascribe any truth to it – limits its truth indefinitely.

³⁹ No original: there are many forms of the postmodern approach to historiography, and I have attempted to focus only on one. I have called It relativist historiography as a matter of convenience, and my intention was to indicate a specific substratum of the postmodern, which focuses on the literary nature of history and so opens itself to reading as a genre.

elemento a ser considerado no processo interpretativo da leitura: “Em primeiro lugar, a historiografia relativista insistiu na natureza literária da história. De Linda Hutcheon a Beverley Southgate, os críticos que escrevem nesse modo abriram um espaço para o leitor considerar a natureza subjetiva pessoal do escritor da história. No processo, no entanto, eles também convidaram o leitor a considerar a natureza pessoal, subjetiva e também literária de seus próprios textos. Críticos de estudos já haviam notado uma conexão inerente entre a história alternativa e os historiadores relativistas em seu interesse mútuo em problematizar a história tradicional e determinista”. (p.160).⁴⁰

Derek Thiess identifica também a característica definidora da historiografia relativista que seria a ênfase na natureza literária da história, detectando o potencial da história alternativa, enquanto gênero literário, e sua contribuição para uma compreensão mais eficiente de como se lê a história.

Da terceira dimensão para a quarta, uma ponte se constrói entre Louis Blanqui e Marco Lucchesi. Para o primeiro, os homens deveriam unir-se em sociedade e resgatar a lembrança de suas condições orgânicas, inserindo-se no contexto planetário, aproximando os compostos dos corpos humanos aos componentes formadores dos astros. Por essa leitura, teríamos cópias de nós mesmos espalhados pelo planeta por conta desse processo cíclico de reprodução da natureza, no qual os cem materiais da tabela periódica seriam responsáveis por eventuais combinações idênticas: “Esse é o nosso ponto de partida para afirmar a limitação das combinações, diferenciadas da matéria e conseqüentemente, sua insuficiência para semear corpos celestes pelos campos da imensidão. Essas combinações, apesar de sua multiplicidade, têm um término e, por isso, devem se repetir para atingir o infinito. A natureza reproduz cada uma de suas obras em bilhões de exemplares. Na textura dos astros, a similitude e a repetição constituem a regra; a dessemelhança e a variedade, a exceção. (BLANQUI, 2016, p.7). O número de tipos originais é ilimitado, e o das cópias e repetições, infinito. É através dele que o universo se constitui. Cada tipo tem, atrás de si, um exército de sócias, cujo número não tem limite”. (id., ib., p.8).

⁴⁰ In the first instance, relativist historiography insisted on the literary nature of history. From Linda Hutcheon to Beverley Southgate, critics writing in this mode opened a space for the reader to consider the personal subjective nature off the writer of history. In the process, however, they also invited the reader to consider the personal, subjective, and also literary nature of their own texts. Critics from studies had already noted an inherent connection between the alternate history and relativist historiographers in their mutual interest in problematizing traditional, deterministic history.

A quarta dimensão traz consigo também a ideia de sócias. Mas de modo diferente do pensado por Blanqui. Não está em evidência um processo químico de multiplicação de cópias, mas quântico. Pela dimensão do tempo ocorre um deslocamento, de modo que a construção do passado seja relativa, entendido não mais por uma ocorrência definitiva, mas sim por um conjunto numeroso de possibilidades ou alternativas para justificar o passado.

Em *O dom do crime*, ainda no primeiro capítulo, o narrador enxerga semelhança entre o caso do alferes Almada, protagonista importante na carnificina de Canudos, e o de José Mariano (*ODC*, p. 17). A coincidência entre um caso e outro faz de Mariano sócia de Almada, ou de Almada, uma cópia de Mariano. Se fosse médico, e não um “bravo” de Canudos, talvez tivesse a esposa morrido por uma incisão na jugular.

O alferes Almada chega de sua jornada da Guerra de Canudos e descobre que sua esposa o traía com um jovem vizinho de quinze anos. Ao ser arguida pelo marido, a mulher confessa o adultério e é imediatamente golpeada a facadas. O crime tornou-se de grande audiência midiática sendo amplamente divulgado pela imprensa. Quem defende o réu é o advogado Evaristo de Moraes. No mesmo tribunal, em lado oposto, o octogenário Busch Varella na função de promotor público. Do advogado de defesa, um golpe difícil de ser revidado: Evaristo utiliza o mesmo texto que absolveu o assassino José Mariano para defender o alferes Almada e desmoraliza Busch diante do tribunal como autor da defesa que deu ao médico-cirurgião o lugar da vítima:

Acabo de voltar do triunal, onde fui ver Busch Varella, atuando no caso do alferes Almada [...] herói da Guerra de Canudos [...] O patrono de Almada é [...] Evaristo de Moraes [...]. (*ODC*, p.17).

Depois da sentença [...] Saí pensando apenas no último romance de Machado de Assis. O caso aludido por Evaristo guarda não poucas semelhanças com *Dom Casmurro*. (*ODC*, p.19).

Não poderíamos, no entanto, entrever o alferes Almada ao lado de José Mariano e nos esquecermos do doutor Cerqueira Lima, assassino da esposa com quatro tiros de revólver, na rua da Imperatriz. Como relata Lucchesi, ao prefaciá-lo, esbarramos em numerosos sócias. Só na obra citada encontramos três maridos, três esposas e três amantes: “Uma epidemia de crimes passionais dentro do frágil coração do Império. Na mesma hora em que morria Helena, o doutor Cerqueira Lima assassinava a esposa, com quatro tiros de revólver, não muito longe na rua da Imperatriz [...] Machado reconhece nos dois casos a manifestação cruel da loucura. Sente uma atração indefinida pelo caso de Helena, como se quisesse

aprofundar-lhe as circunstâncias que levaram ao homicídio. Deslindar a fina camada, porventura existente, entre as malhas da justiça e os deveres da medicina”. (*ODC*, p.33).

Tantos outros personagens encontraram, através do narrador de Lucchesi, seu reflexo no espelho. Um deles é o tio Cosme de Bentinho, comparado a Firmo Diniz, além das janelas dos Barbonos e as de Matacavalos, usadas pelo amante da viúva Coelho e pelo suposto admirador de Capitu, quando prometida a Bento Santiago: “Firmo Diniz [...] lembra o tio Cosme de Bentinho. (*ODC*, p.53). A janela dos Barbonos guarda belas analogias com as de Matacavalos. (*ODC*, p. 75). Ainda em Machado, a rua dos Barbonos responde por um cenário negativo, na angústia de Bentinho pela saúde de dona Glória: - Quanto mais andava aquela rua dos Barbonos, mais me aterrava a ideia de chegar a casa, de entrar, de ouvir os prantos, de ver um corpo defunto. [...] Mas o delírio de Bento Santiago havia de associar-se outra vez e de forma cruel, àquela mesma rua, após o ciúme do cavaleiro da janela de Capitu, que estava de casamento marcado com uma certa moradora dos Barbonos”. (*ODC*, p.63)

Lucchesi usufrui dessa prerrogativa para pôr em confronto personagens e pessoas históricas, soldando-as em um espaço-tempo da narrativa e conjugando potencial histórico com fatos históricos. Saem de *Dom Casmurro* para transitar em *O dom do crime*; migram do século XIX: Dom Pedro II, Joaquim Macedo e Machado de Assis em deslocamento fluido entre as janelas arquitetadas por Lucchesi: “O morro do Castelo, início de nossa história [...] se confundem os passeios de Macedo e Machado. Subiram mais de uma vez, acompanhados ou não de suas personagens, quando não eram estas que, sozinhas, subiam o morro [...] (*ODC*, p.117). Poucos sinais restaram da igreja de São Pedro dos Clérigos, de planta redonda, preferida de Joaquim Manuel Macedo”. (*ODC*, p. 22).

Além das circulações entre Joaquim Manuel Macedo e de Joaquim Maria Machado de Assis (Seriam coincidência dois Joaquims?), o narrador relata a possibilidade de escrever um outro livro dentro do próprio livro. A ideia é acionada, quando o escritor do pretense livro de memórias se depara com versos do poeta Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1826-1889), amigo de Machado de Assis, sobre quem o diarista pondera escrever um romance. A história de Francisco Otaviano poderia ser a de Bentinho, porque também como ele fora advogado; ou poderia ser a história do seu pai, o médico Otaviano Maria. E seria a diferença entre uma jugular e o julgamento de Capitu: “A vida em brancas nuvens é um verso de Francisco Otaviano, amigo a que Machado de Assis chamou de ateniense. Poderia abrir um capítulo sobre a história do seu amor. O casamento com dona Eponina, sua amizade com Pedro II, mas iria longe demais e acabaria retornando ao tom primeiro do capítulo”. (*ODC*, p.81).

A história que poderia ser contada, a que foi, de fato, narrada, e todas as outras possíveis estariam já escritas no livro que as comporta, com as infinitas possibilidades de existências como versa as histórias alternativas. Assim, as histórias de todos e de tudo estariam seladas no livro onde cada um de nós está escrito e no livro de Deus que reuniria todas as histórias capazes de existir, conforme sermão de Monte Alverne:

Para Monte Alverne [...] seria preciso chegar ao livro dos homens e ao livro de Deus. (*ODC*, p.112).

Havia de registrar todos os corpos que naufragam sobre a Terra [...] as sedas e os brincos, os xales de Helena e os anéis de Capitu [...] (*ODC*, p.112).

Nesse livro estariam todas as histórias para Capitu, não só a narrada por Dom Casmurro, mas também a versão da esposa de Bento Santiago sobre as suspeitas do esposo. As vidas de José Mariano e Helena Augusta folheadas em inúmeras versões, não só as de Busch e Firmo Diniz ou a de Viveiros de Castro, mas escutaríamos nessas novas linhas os sussurros de Helena abafados pela fúria do marido. Ou quem sabe teríamos acesso ao confessionário de José Mariano. Ou talvez estivesse escrito nas estrelas de Blanqui o assassinato de Helena, sócia de Capitu, da esposa do alferes Almada, da senhora Cerqueira Lima, unindo-as todas, quem sabe, em uma infinita constelação.

2.6 O *déjà vu*

Remo Bodei, em *Piramidi di tempo* (2006), estuda o fenômeno do *déjà vu*. Define-o como o presente que perde o seu caráter imprevisível e retorna reduzido a irrepetíveis repetições do estado imediato. Desse modo, a percepção e a recordação, o original e a cópia parecem equivalentes e reciprocamente substituíveis. Isso se dá se o indivíduo consegue ver com clareza a heterogeneidade entre o presente e futuro que entram em contradição entre si. A evidência desse fenômeno afirma e nega, ao mesmo tempo que revela: “[...] a realidade e a irrealidade se sobrepõem e as diferenças temporais se restabelecem no mesmo momento no qual vem sublinhado. O passado e o presente, o agora, o aqui e em outro lugar entram em um

curto-circuito que anula não somente o transcorrer do tempo, mas igualmente a sua mesma anulação”. (BODEI, 2006, p.9).⁴¹

A anulação que resulta como consequência entre o diálogo do presente com o passado estabelece uma ligação entre percepção e recordação, na qual se evidencia um procedimento contraditório entre a imagem mnemônica e o que se percebe como realização: “Acontece assim que quando o presente parece por um instante se identificar com o passado, quando se produz o que é um curto-circuito entre percepção e recordação, a faísca da evidencia contraditória [...]” (BODEI, 2006, p. 134).⁴²

Esse tipo de faísca contraditória pode ser observada em *O dom do crime*, quando o advogado do alferes Almada, Evaristo de Moraes, utiliza a defesa de Busch, pronunciada no dia do julgamento de José Mariano, para descredenciar seu opositor. A equivalência é simples. Se José Mariano é inocente, o alferes Almada também o é, uma vez que cometeram o mesmo crime. Essa percepção acontece através do retorno a um passado específico: 15 de dezembro de 1866, o dia do julgamento de Mariano, revisitado pelas palavras de seu defensor: “– Sabeis, juízes, de quem são estas palavras, que encerram a melhor defesa do acusado presente? Não são minhas. São do eminente advogado, que está junto ao representante do Ministério Público, o doutor Busch Varella. Pronunciou-as ele em defesa do seu amigo, que matara a esposa por simples suspeita de adultério”. (*ODC*, p. 19).

Existe, no processo do *déjà vu*, uma espécie de curto-circuito entre o “estou aqui” perceptivo e o “já estive aqui” da aparente recordação; instaura-se a insituabilidade no passado do evento. Ou seja: o retorno que se fez a 15 de dezembro de 1866, coloca todos os ouvintes em uma situação na qual não é mais possível se situar, por conta do distanciamento temporal, mas imprime, na percepção deles, a sensação de olhar pela fresta um julgamento análogo ao do alferes Almada, através de uma recordação: as palavras de Busch. Bodei (2006) nos adverte sobre essa característica de mutabilidade das recordações e infere que se deve pensar nas memórias como elemento dinâmico, ao nível do palimpsesto em que tudo pode ser reescrito várias vezes: “Seria ilusório acreditar que as recordações devam ficar imutáveis no tempo e que se esqueçam, se tratar somente de uma retorno apegada primitiva ou, no máximo,

⁴¹ [...] la realtà e l'irrealtà si sovrappongono e le differenze temporali si azzerano nel momento stesso in cui vengono sottolineate. Il passato e il presente, l'allora, il qui e l'altrove entrano in un cortocircuito, che annulla non solo lo scorrere del tempo, ma perfino il suo stesso annullamento. (p.9).

⁴² Succede così che quando il presente sembra per un istante identificarsi con il passato, quando si produce cioè un cortocircuito tra percezione e ricordo, la scintilla dell'evidenza contraddittoria [...] (p. 134).

de corrigir-lhe as deformações imediatas. É necessário, ao contrário, pensar na memória como uma força ativa, viva [...] Pelo menos, todavia, não se leva em conta que também a recordação quente é já uma interpretação e que a ocorrência vem pois reescrita várias vezes, como sobre um palimpsesto, e nem sempre a primeira interpretação é a melhor. De fato mais se procede na elaboração das recordações [...]”. (BODEI, 2006, p. 32).⁴³

O narrador de Lucchesi, ao curto-circuitar passado e futuro, projetando um *déjà vu* de 1866 em 2010, a partir de um presente situado em 1900, entrevê caminhos no Campo de Santana; os movimentos da Igreja Garcia, de São Jorge e São Pedro dos Clérigos; a rua da Alfândega; o Teatro de São Pedro: “Penso no ano de 2010. Contemplo uma fachada em ruínas, frontões abalroados e torres descalças. Caminhos que nascem e morrem no Campo de Santana. Tentáculos de um espólio inalcançável. Como se fossem fios de prata, quase invisíveis, que partem da Igreja de São Gonçalo Garcia e São Jorge e seguem para a cidade antiga, no labirinto da rua da Alfândega. Desenho camadas na paisagem atual e completo resíduos de um passado que incide sobre frágeis lacunas. Poucos sinais restaram da igreja de São Pedro dos Clérigos, de planta redonda preferida de Joaquim Manuel Macedo. Não vejo tampouco o Teatro de São Pedro, que deu lugar às vozes da Candiani e da Lagrange, divas da juventude de Antonio de Almeida e Macedo, substituídas pelos pássaros de século XXI, que repetem umas poucas notas da *Lucia di Lammermoor*. Adivinho quanto se perdeu e procuro devolver o que posso, como a igreja que deu nome ao Campo de Santana, demolida em 1857, a cuja volta se dava a festa do Divino, em pleno Sábado de Aleluia, com danças, leilões de prendas, fogos de artifício. (ODC, p.22). Não me resta senão intuir o que o futuro será capaz de preservar”. (ODC, p.23).

Remo Bodei (2006) identifica uma cisão no procedimento do *déjà vu* a *consciência observadora* e a *consciência observada*, de modo que uma já saiba o que acontecerá a outra: “Na falsa memória a sensação associada a identificação do presente e passado é, ao contrário, da parte do indivíduo aquela de se tornar um outro, de dividir-se em uma consciência observadora e em uma consciência observada: a primeira já sabe o que vai acontecer a

⁴³ E fosse illusorio credere che i ricordi debbano restare immutati nel tempo e che, se dimenticati, si tratti soltanto do ritrovarne la primitiva impronta o, al massimo, di correggerne le deformazioni subite. Bisogna invece pensare alla memoria come a una forza attiva, viva. [...] Per lo più, tuttavia, non ci si rende conto che anche il ricordo a caldo è già un’interpretazione e che, all’occorrenza, viene poi riscritto varie volte, come su un palinsesto, e non sempre la prima interpretazione è la migliore. Anzi, più si procede nell’elaborazione di ricordi [...] (p. 32).

segunda, enquanto aquela última se encontra a pensar e agir como uma marionete, privada de cada gesto espontâneo e de cada controle sobre a própria vida”. (p.58).⁴⁴

Podemos entrever a consciência do tipo observada e observadora no momento em que o narrador constrói camadas na paisagem atual e completa as lacunas do passado, como um transe entre presente/passado. Nesse contexto, ele tenta adivinhar o que não mais existirá no futuro e procura extrair os vestígios de uma superfície sobreposta por outra. Nessa camada, por ele sublinhada, a igreja do Campo de Santana é recordada pelas lembranças de suas festas, danças e leilões. O narrador a observa e observa a si mesmo. Isso ilustra o que vimos na consciência observada, na qual o indivíduo reconhece que está em estado visionário, sabe da sua condição de estar observando de fora de sua realidade.

Ainda, em outro trecho, podemos entrever esses tipos descritos pelo filósofo Remo Bodei: “Contemplo uma fachada em ruínas, frontões abalroados e torres descalças. Caminhos que nascem e morrem no Campo de Santana. Tentáculos de um espólio inalcançável. Como se fossem fios de prata, quase invisíveis, que partem da Igreja de São Gonçalo Garcia e São Jorge e seguem para a cidade antiga, no labirinto da rua da Alfândega” (ODC, p. 22).

O curto-circuito do *déjà vu* mostra-se claramente, quando ele se apresenta como lembrança, conforme demonstramos nos trechos citados. Isso acontece porque o presente, de fato, reflete-se com tanta exatidão no passado, que a percepção se detém instantaneamente sobre si mesma na forma de uma recordação.

A respeito dos artifícios da memória, o intelectual italiano cita Blanqui e a teoria dos sócias, indicando que o *déjà vu* atende a mesma expectativa inflacionária capaz de transformar o curto-circuito entre real/irreal; histórico/ficcional em múltiplas variantes combinatórias: “Os grandes eventos se distribuem segundo combinações diversas: em outros mundos os ingleses perderam várias vezes a batalha de Waterloo [...] existe no universo uma gama de múltiplas variantes de cada indivíduo, uma saturação de todas as possibilidades da sua vida, dado que isso que não pode ser aqui, se realiza, há pouco e, outro lugar. O número de sócia é, por consequência, indefinido e disperso no tempo e no espaço: “Estes sócias são de carne e osso, com calças e chapéu [...]. Não são fantasmas, são atualizações eternizadas”.

⁴⁴ Nella falsa memoria la sensazione associata all'identificazione di presente e passato è invece, da parte dell'individuo, quella di diventare un altro, di dividersi in una coscienza osservatrice e in una coscienza osservata: la prima sa già quel che accadrà alla seconda, mentre quest'ultima si trova a pensare e ad agire come una marionetta, priva di ogni spontaneità e di ogni controllo sulla propria vita. (p. 58).

(BODEI, 2016, p.52).⁴⁵ A estrada que percorremos no tempo é coberta dos cascalhos de tudo isso que começávamos a ser, de tudo isso que poderíamos nos tornar. (BODEI, 2016, p.72).⁴⁶

Bodei ilustra a perspectiva das camadas de tempo pela metáfora da cidade de Alexandria do Egito, onde se encontra “um porto bem antigo e desaparecido que precede a fundação da metrópole da parte de Alexandre. Este lugar mítico coberto por sucessivos e múltiplos estratos” é “uma cidade que se consoma e se aniquila de pouco em pouco e que o tempo transforma incessantemente, cancelando-lhe os monumentos e a memória” (BODEI, 2006, p.81).⁴⁷

O mesmo verificamos em *O dom do crime*, quando o narrador compara a história da cidade com a cena de um crime, de modo que, em ambos, se reconheça a presença de camadas sobrepostas de composição: “partindo de seus últimos vestígios. Preciso distinguir a série de camadas sobrepostas: as tramas da composição, o conjunto de provas, álibis inesperados e atenuantes”. (*ODC*, p. 23). O mesmo se dá, quando o autor do diário aponta a diversidade de estratos culturais, no morro do Castelo: “Fugitivo. Misteriosos. O morro do Castelo, início de nossa história, com suas raízes quinhentistas, em cujas alturas se confundem os passeios de Macedo e Machado. Subiram mais uma vez, acompanhados ou não de suas personagens, quando eram estas que, sozinhas, subiam o morro, levadas pela fé ou pela ciência, atrás de namoro, procissão, bênção dos frades, leitura das mãos e das cartas, quando não das estrelas, no Imperial observatório. Uma cidade dentro da cidade. (*ODC*, p. 117).

Em *O dom do crime*, o narrador relata uma quarta ladeira proposta por Joaquim Macedo. Na obra intitulada *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-1863), Macedo indica como seria a tal ladeira: “Por consequência ainda não acabamos com os nossos passeios que têm por título a Sé do Rio de Janeiro. Como, porém, o absurdo é sempre repugnante, é de regra que se apele para o sofisma, que é o padrinho constante do absurdo e

⁴⁵ I grandi eventi si distribuiscono secondo combinazioni diverse: in altri mondi gli Inglesi hanno perduto varie volte la battaglia di Waterloo [...] esiste nell’universo una gamma di molteplici varienti d’ogni individuo, una saturazione di tutte le possibilità dela sua vita, dato che ciò che non há potuto essere qui, si realzza, appunto, altrove. Il numero dei sósia è, di conseguenza, indefinito e disperso nel tempo e nello spazio: “Questi sosia sono di carne e ossa, con i pantaloni e il cappoto [...]. Non sono fantasmi, sono l’attualità eternizzata”. (p.52).

⁴⁶ La strada che percorriamo nel tempo è coperta dalle macerie di tutto ciò che cominciavamo a essere, di tutto ciò che avremmo potuto diventare. (p. 72).

⁴⁷ [...] ad Alessandria d’Égitto, di um porto più antico e scomparso, che precede la fondazione dela metropoli da parte di Alessandro. Questo mítico luogo, coperto dai successivi e molteplici strati dela città natale di Ungaretti – uma ‘città che si consoma e s’annienta di attimo in attimo’ e che il tempo transforma incessantemente, cancellandone i monumenti e le memorie. (p. 81).

do abuso. O sofisma vive sempre encapotado, e de ordinário encapota-se em nomes mais ou menos bonitos ou retumbantes. Às vezes, uma reforma da Constituição chama-se interpretação. É o sofisma encapotado no nome interpretação. E do mesmo modo e com uma capa semelhante, a cadeia chama-se custódia. A prisão arbitrária, averiguação policial [...]”. (MACEDO, 2005, p. 500). [...] suplementares. É um sofisma como outro qualquer. Subamos, pois, de novo ao morro do Castelo. Subamos pela ladeira do sofisma. Muitos têm subido por ela a outras alturas. Vamos outra vez visitar a antiga igreja de S. Sebastião, e visto que aí encontramos hospedados os religiosos barbadinhos italianos [...]”. (MACEDO, 2005, p.500)

A ladeira de Macedo, citada pelo narrador de *O dom do crime*, é a metáfora da dúvida, na qual é possível imaginar possibilidades para um determinado evento. Este foi o caso da exumação dos restos mortais de Estácio de Sá, encontrados no solo da igreja S. Sebastião do Castelo, descrita por Joaquim Macedo e questionada pelo narrador de Lucchesi: “Há quatro formas de subir ao Castelo [...] A ladeira da Misericórdia [...] a da Ajuda [...] a ladeira do Colégio [...] A quarta ladeira, que jamais existiu, é a do sofisma, proposta por Macedo, para justificar dois capítulos suplementares sobre a velha Sé, que precisou acrescentar, quando já dera por encerrada a série de passeios pela cidade do Rio de Janeiro. Gosto de subir pela ladeira do sofisma, ou da dúvida, que parece a mais adequada [...] Segundo Macedo, o Castelo é o nosso Capitólio. Indago quantos Castelos habitam o morro do Castelo, quantos fantasmas atravessam, quantos rostos se multiplicam dentro daquelas casas [...]”. (ODC, p.119).

Na igreja do Castelo, reside literal sobreposição de tempos históricos e de histórias particulares. Ela se confunde e se integra à da rua dos Barbonos. Em artigo denominado *Uma breve história do convento dos Barbonos*, Tereza Cristina de Carvalho Piva e Nelson Lage da Costa (2012) apontam para os desdobramentos do local onde ficaram abrigados os religiosos italianos: “A palavra barbonos remete a capuchinhos, termo que ficaram conhecidos os religiosos que usavam os hábitos com capuzes. Chamava-se de Convento dos Barbonos a edificação que foi construída com a finalidade de abrigar dois missionários religiosos italianos. Uma construção edificada no morro do Castelo, na Rua dos Barbonos no Rio de Janeiro. O Convento dos Barbonos foi projetado por José Fernandes Pinto Alpoym (1700-1765). Com o passar dos anos, o convento foi sendo demolido e se construiu no local o Quartel General da Polícia Militar do Rio de Janeiro, unidade militar que funciona até hoje”. (COSTA, 2012, p.01).

Entre a Rua de Matacavalos e a Rua dos Barbonos, o mesmo destino. Tanto uma como a outra teriam seus nomes alterados. De Matacavalos para Rua do Riachuelo, a dos Barbonos para Evaristo da Veiga.

A antiga Rua de Matacavalos iniciava da Praça Cardeal Câmara, na Lapa, e terminava na Rua Frei Caneca. Uma das principais vias da cidade na época da colônia e no império. O Caminho da Bica, posterior Rua de Matacavalos, atual Rua Riachuelo, foi inaugurado em 1567 a fim de ligar o morro do Castelo, sede administrativa do Rio de Janeiro, a São Cristovão. Esse primeiro nome foi dado devido a uma bica na rota dos viajantes rumo às estradas que levavam a Mina Gerais, caminho de dificultoso acesso acabava lesionando os animais dos viajantes que eram, por esse motivo, sacrificados. Por isso, o nome Matacavalos. Em 1865, no entanto, o lugar se transforma em Rua do Riachuelo, em homenagem a batalha do Paraguai.⁴⁸

Já a Rua dos Barbonos guarda esse nome em homenagem aos religiosos italianos abrigados pela Colônia, em 23 de outubro de 1739, sob ordem de D. João V que manda construir um simples hospício com o intuito de dar residência aos padres barbonos. Na época, chamavam-se hospícios o local onde se hospedavam os religiosos de passagem. Com a chegada da família real, em 1808, os barbonos tiveram de ceder o convento para os carmelitas que moravam no Paço, a nova moradia de D. Maria I, mãe de D. João VI, conhecida como Maria, a louca. Mas em apenas dois anos, os carmelitas se mudam para as mediações da Lapa e o Convento dos Barbonos começa a abrigar, em 13 de maio de 1809, a guarda Real de Polícia da Corte. No final do império, início da república, as ruínas do convento são demolidas e se transformam no 4º Batalhão da Polícia Militar e seu Estado Maior.⁴⁹

⁴⁸ www0.rio.rj.gov.br/pcrj?destaques/especial/rua_riachuelo.htm

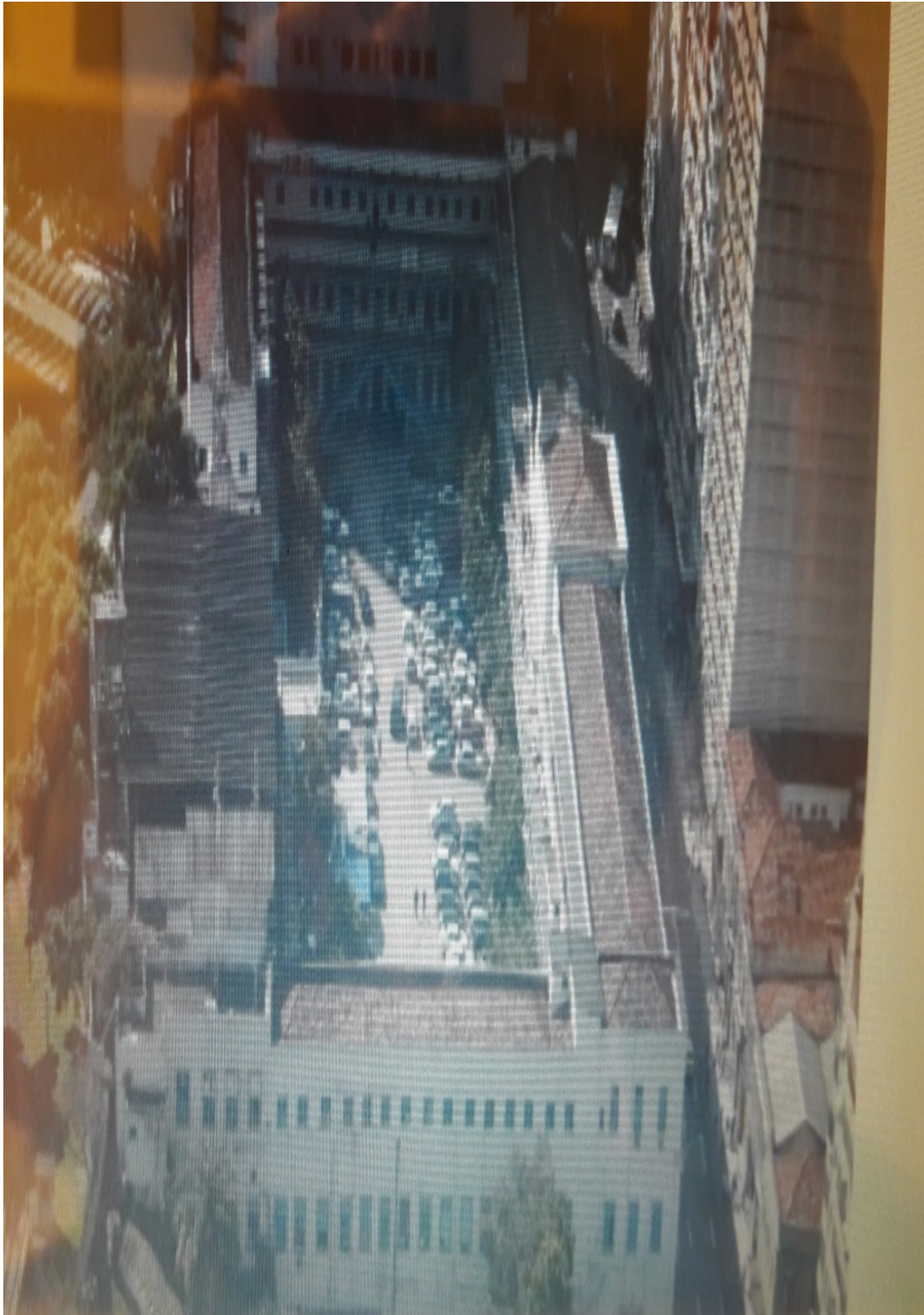
⁴⁹ http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh5/trabalhos%20orais%20completos/trabalho_107.pdf

Figura 14 - Convento dos Barbonos, 1860.



Fonte: COSTA, 2012, p. 03. Foto de Revert Henrique Klumb.

Figura 15 - Vista aérea atual do Quartel General da Polícia Militar – Acervo do PM/ 5- PMERJ



Fonte: COSTA, 2012, p. 06.

As ruínas de Matacavalos e as do Convento se encontram como sócias de uma cosmologia que não cessa de se reinventar. Um espaço subterrâneo infinito de tempos sobrepostos como *Dom Casmurro* e *O dom do crime*, em regime palimpsesto, como são igualmente a Rua Riachuelo e a Rua Evaristo da Veiga: “Depois do crime, o sobrinho da viúva, Antonio Dias, mudou-se para o número 22 da rua dos Barbonos, dando livre curso para Cândida e Raimundo [...] exaustos de tantos expedientes, o bacharel se decide pelo rapto da viúva. Mais um escândalo a confirmar o estigma daquela afamada rua, cujo nome passaria mais tarde a Evaristo da Veiga [...] (ODC, p.131). Como adivinhar o ponto em que nasce e vai morrer a quarta ladeira do Castelo?”. (ODC, p.119).

Debaixo do Colégio dos Jesuítas jazia um esconderijo de tesouros. No subsolo do Seminário São José – uma cidade subterrânea no Rio antigo: “[...] debaixo do Colégio dos Jesuítas, onde se imaginam escadas, cisternas e abismos que escondem tesouros”. (ODC, p.119).

O sufrágio dessa cidade arqueológica carioca é noticiado, em 2016, pelo jornalista Renan França, no jornal O Globo. No artigo, várias lendas do Rio são iluminadas, no entanto, a que nos interessa trata dos túneis desativados, que serviam para encontros clandestinos entre freiras e padres. É o caso do Convento das Freiras Franciscanas Nossa Senhora da Ajuda, atual Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara dos vereadores. Segundo o historiador Milton Teixeira, havia três túneis: um deles ligava o convento do Hospício dos Barbonos, o segundo conectava o prédio ao Seminário São José, no morro do Castelo, e um terceiro caminho pelo qual se chegava ao mar, onde hoje é o Aterro.

Assim, como a Rua de Matacavalos e a Rua dos Barbonos, o Colégio dos Jesuítas cedeu suas estruturas ao abrigo do segundo curso médico criado no Brasil: a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro (1808), funcionando nas dependências do Real Hospital Militar. Em 1813, passou a se chamar Academia Médico-Cirúrgica do Rio de Janeiro.⁵⁰ Desse modo, é possível concluir que nas ruínas do Colégio dos Jesuítas, José Mariano aprendeu seu ofício médico. Vinte anos após a escrita de *Dom Casmurro*, em 1920, Bento Santiago e José Mariano poderiam se encontrar por corredores universitários, uma vez

⁵⁰ www.scielo.br/pdf/jbpm/v44n2/a01v44n2.pdf

que nesse ano foi criada uma universidade no Rio de Janeiro pela união da Faculdade de Medicina, da Escola Politécnica e da Faculdade de Direito, no mesmo local onde fora o Colégio dos Jesuítas.

O morro do Castelo, o novo capitólio da cidade, recebeu a sede de São Sebastião do Rio de Janeiro, outrora fundada pelo sobrinho do Governador Geral do Brasil, Estácio de Sá. Como adivinhar os nomes dos indivíduos históricos que outrora sustentaram com vida os atuais esqueletos náufragos pelas camadas terrosas da antiga igreja de São Sebastião, realocada do morro Cara de Cão para o morro do Castelo? Em Macedo, o registro dos critérios dos legistas a fim de certificar ossada pertencente a Estácio de Sá. Apesar de inconclusivo, o laudo certifica a denominação da ossada. Aqui, incontestável exemplo de como a plausibilidade pode se estabelecer como força documental, histórica. Um belo sofisma a ossada de Estácio de Sá, uma virtuosa ladeira a encenação histórica.

A cópia de Matacavalos que não copia, mas inventa uma outra, conduz o leitor a plausibilidade dos fatos narrados, construtos de uma memória entre o passado e o futuro. Ou uma quarta ladeira para o morro do Castelo.

A poética da emulação permite esboçar um contraponto entre as casas de Matacavalos, a do Engenho Novo e dos Barbonos porque prevê uma relação de equivalência metafórica no cotejo desses três elementos. Seguindo esse pensamento, a dos Barbonos ilumina a do Engenho Novo que por sua vez lança luzes sobre Matacavalos, de modo que o sentido atualizado do que é a casa dos Barbonos necessite das duas outras para se configurar. Assim como José Mariano contém o DNA de Bento Santiago para a composição orgânica de seu personagem. É a construção de um ciclo biológico criacional que revitaliza os ossos de Dom Casmurro pelas estruturas sanguíneas de José Mariano. Ele, mais que uma cópia do que fora o personagem casmurro, é uma nova invenção ou uma reinvenção do que foi Bento Santiago. A casa engenhosamente reassombrada pelos mesmos fantasmas recriados e re-ciclados. Um realinhamento místico ou a cosmologia do reabitar. Remo Bodei analisa essa dimensão de sobreposição de camadas temporais, apontando o potencial dos mortos na construção de significado para os vivos, fomentando um alargamento do campo semântico possível: “Infinitamente mais numerosos do que os vivos, os mortos são infinitamente mais potentes que eles. Esses governam o imenso domínio do inconsciente, tanto que um povo é guiado

mais pelos seus mortos que dos seus vivos, assim que os mortos são os padrões incontestáveis dos vivos”. (BODEI, 2006, p.84).⁵¹

O narrador lucchesiano se insere nessa temática quando percebe a relação de influência de Fagundes Varella e Charles Ribeyrolles em Machado: “o voo vertiginoso e embargado foi o de Fagundes Varella, sepultado no cemitério do Maruí, em 1875, bem próximo do túmulo de Charles Ribeyrolles, amigo de Machado [...]”. (ODC, p. 52). E ainda acrescenta: “Se todos os mortos são egípcios, intuir uns poucos hieróglifos, arrancar-lhes a porção mínima de mistério, eis a dura tarefa que me cabe”. (ODC, p. 21).

Esses hieróglifos são interpretados por uma retórica do plausível, por tudo aquilo que é possível preencher dentro do vazio desconhecido. Bodei declara que é na literatura que se constrói uma ligação entre plausível e implausível; acreditável e inacreditável: “A literatura, em particular, constrói um contexto de plausibilidade do implausível, suspende a espontânea adesão ao critério do juízo da vida cotidiana e empurra indiretamente a acreditar no inacreditável.” (BODEI, 2006, p. 121).⁵²

Essa cidade de fúnebres escombros está recondicionado por um *déjà vu* pelo qual camadas históricas se alinham, se autorreferenciam e criam um labirinto em rede, como vimos em ECO (2006).

⁵¹ Infinitamente più numerosi dei vivi, i morti sono di loro infinitamente più potenti. Essi governano l’immenso domínio dell’inconscio, tanto che um popolo è guidato più dai sui morti ce dai suoi vivi, così che i morti sono i soli padroni incontestati dei vivi. (p.84).

⁵² La letteratura, in particolare, costruisce um contesto di plausibilità dell’implausibile, suspende la spontanea adesione ai critério di giudizio dela vita quotidiana e spinge indiretamente a credere nell’incredibile. (p. 121).

3 DEBATE MACHADIANO

O capítulo que se inicia pretende uma discussão sobre Machado de Assis que começa em Sílvio Romero, Veríssimo, Araripe Jr, percorre as projeções de Helen Caldwell, encontra Ronaldo de Melo e Souza até João César de Castro Rocha. Por Caldwell, fica entendido a paisagem sombria de um Otelo que ilegítima o discurso de Bentinho por seu ciúme patológico em relação a esposa.

A epirremática, princípio da comicidade aristofânica, é evocada por Ronaldo a fim de refletir sobre uma série de camadas discursivas e antagônicas que se interpolam. O litígio tem por método a variada troca de máscaras. Nesse recurso um só personagem se inflaciona em diversos outros discursos que se autocontestam, ou se anulam. Desse modo, se multiplicam e encontram na discórdia inúmeras faces de um mesmo argumento.

É certo que, mediante as especificidades, Machado de Assis segue o condicionamento inflacionário discutido em Blanqui, Bodei e Eco, como veremos nas linhas seguintes.

3.1 A crítica

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem⁵³.

Machado de Assis

[...] foi com Machado que a literatura brasileira entrou em diálogo com as vozes decisivas da literatura ocidental⁵⁴.

José Guilherme Merquior

Machado de Assis iniciou sua carreira literária como poeta em 1854, aos 15 anos, com a publicação *Soneto: à Ilma. Sra. D.P.J.A no Periódico dos pobres*, mas foi como ficcionista que o autor de *Dom Casmurro* conquistou a admiração de críticos e leitores do século XIX.

⁵³ ASSIS, Machado. *Instinto de Nacionalidade*, 1873.

⁵⁴ Apud. BASTOS, Dau. *Machado de Assis: num recanto, um mundo inteiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008. p. 123.

Não obstante, encontrou em Sílvio Romero firme oposição à sua obra, já que o crítico literário insistia em dirigir seu método de análise à luz de um naturalismo que divergia das orientações de Veríssimo e Araripe Jr. Os dois últimos, por sua vez, valorizavam a ironia machadiana como ruptura da situação etnográfica brasileira acentuando suas atenções à técnica ou a forma literária, ao contrário de Romero, credenciado a uma perspectiva etnográfica da produção nacional. Estes três nomes: Sílvio Romero, Araripe Jr e José Veríssimo dão corpo a tão afamada ‘geração de 1870’, que importou para um começo de discussão sobre a literatura nacional, mas que não deu conta de um deslindamento da obra machadiana. Por não compreender a peculiaridade da escrita de Machado, Sílvio Romero projetou uma série de críticas nas quais se tentava demonstrar a desqualificação da produção machadiana, como demonstra Ronaldo no seguinte fragmento: ‘O primeiro livro sobre Machado de Assis, escrito por Sílvio Romero e publicado em 1897, se revela totalmente contrário ao estilo machadiano (Romero, 1954). Inicialmente se afirma que o seu estilo é “a fotografia exata do seu espírito, de uma índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivace, nem rútilo, nem grandioso, nem eloquente. [...] ‘percebe-se que *não há nativa fluência na língua*, nem movimento nas ideias; [...]’ (Romero, 1954, 1624-5). (SOUZA, 2006, p. 17). (Grifo nosso).

Esse apontamento ratifica o que antes demonstrávamos sobre o tipo de naturalismo radicado na ideia etnocêntrica de Romero na qual os aspectos individuais da criação literária estão indissociáveis dos fatores naturais, principalmente daqueles referentes à raça. Já que Sílvio Romero propõe que Machado por sua condição mestiça teria pouca capacidade no manejo vocabular, além de sugerir no recorte “a fotografia exata do seu espírito, de uma índole psicológica indecisa” que a gagueira do autor se refletiria no ato de sua escrita.

Um dos alvos dos analistas contemporâneos a Machado era a maneira como o autor dizia combater a dependência intelectual europeia, já que para eles o escritor mantinha-se distante do confronto contra a hegemonia cultural em vigor que submetia toda arte não-europeia ao *status* de marginalização. Machado de Assis rebate a crítica de antipatriotismo no artigo *Instinto de nacionalidade*, de 1873. Nele, Machado contraria a concepção de um nacionalismo focado unicamente na cor local e nos diz: “[...] perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”. (ASSIS, 1959, p. 02).

A busca de independência do colonialismo intelectual europeu que pulsa nas linhas machadianas nutre-se do diálogo entre o Atlântico e outras distâncias, evidenciando um processo de recriação conjunta de uma identidade nacional em confluência com o universo literário do Outro. Esse processo emancipatório se dá pela construção de toda uma comunidade literária brasileira que para sedimentar os elementos compositores de uma identidade literária necessitaria ainda da colaboração das gerações sucessivas, conforme nos diz Machado:

Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo (ASSIS, 1959, p. 02).

Com essas palavras registradas em seu texto crítico, Machado de Assis, já no século XIX, declarava que uma postura de anticolonialismo intelectual não se fazia pela negação do Outro, mas pela interação com ele. Dessa maneira, a literatura brasileira devia encontrar sua individualidade em parceria com o mundo literário. Por isso, Machado entendia que para ser autêntico, deveria buscar a alteridade e não o isolamento. O resultado desse composto é inovador e antropofágico, no melhor sentido, como sugere Bastos ao refletir sobre as palavras de Merquior a respeito da literatura de Machado que busca no diálogo com o Outro o ato da recriação: “Não por acaso, José Guilherme Merquior chamou a literatura machadiana de impressionista (1996, 204-70), o que nos faz pensar nos pintores que, em vez de concorrerem com a máquina fotográfica na captação dos dados exteriores, os filtraram e os subjetivaram ao máximo, antes de devolvê-los ao mundo na forma de quadros em que a realidade não é reproduzida, e sim recriada”. (BASTOS, 2008, p. 143).

Nomes como Dante, Vitor Hugo, Camões, Anchieta, Shakespeare, Espinosa, Edgar Allan Poe e Alencar fizeram-se ingredientes desse processo de captação, filtração e subjetivação a fim de se criar os quadros da realidade ficcional machadiana. Dois exemplos disso são os capítulos CXXXV, intitulado *Otelo*, e CXXXIX, *A D. Sancha*. Nessas narrativas, Machado de Assis pousa o olhar em *Otelo – o mouro de Veneza*, de Shakespeare, e a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O que encontramos nos capítulos já indicados de *Dom Casmurro* é uma referência à leitura desses autores pertencentes ao cânone ocidental, mas, propriamente, a uma releitura que aponta, sobretudo, para certa reflexão alimentada pelo diálogo entre Dom Casmurro, Otelo e Dante, sem débito imaginativo ou reflexivo para com os escritores canonizados. Esse processo de reler a tradição é, evidentemente, renovador, uma

vez que os personagens do passado são revigorados pelo olhar do presente que sintetiza Dom Casmurro não em um Otelo ou Dante, mas na reflexão machadiana desses compostos.

Em 1960, a escritura de Machado transcende às terras brasileiras e encontra primeiramente em Helen Caldwell com *The Brazilian Othello of Machado de Assis* um cuidadoso estudo sobre a especialidade machadiana de afirmar o local pelo universal e o universal pelo local em um processo dialógico e não hegemônico. A estudiosa norte-americana visualizou o “instinto de nacionalidade” apontado por Machado, que é na verdade um instinto universal e não excludente, ao dissertar que em *Dom Casmurro* ouve-se a voz de um Otelo que ilegítima o discurso de Bentinho, uma vez que a narrativa é absolvida pelo ciúme doentio do marido de Capitu. É bem verdade que isso já havia sido apontado por Veríssimo, mas é com Caldwell que essa ideia toma forma e projeção.

Em *O romance tragicômico de Machado de Assis*, Ronalds de Melo e Souza investiga o narrador machadiano. O que nos chama atenção nos seus ensaios é o acurado estudo sobre a ironia cristalizada no texto de Machado e, sobretudo, a sondagem sobre as implicações das máscaras utilizadas pelo narrador *ator*. Acreditando no diálogo atemporal entre o romancista brasileiro e a leitura de grandes autores de um passado sempre atualizado pelo olhar do tempo que se presentifica, Melo e Souza encontra na irônica narrativa machadiana achados gregos como, por exemplo, a comédia ática. A importância desse resgate é a chance de um debate com novos interlocutores a fim de evidenciar o processo de recriação machadiana.

O artefato grego encontrado por Melo e Souza no narrador de Machado é renovado na atitude narrativa machadiana e gerado nesse procedimento de releitura da tradição grega.

A extraordinária novidade do romance machadiano de primeira pessoa decorre da utilização sucessiva e simultânea de dois pontos de vista, um relativo ao eu de agora, outro referente ao eu de outrora. (SOUZA, 2006, p. 108).

A epirremática é o princípio básico da comicidade aristofânica, ela sucede um interlúdio coral denominado parábase que “consiste no motejo que o coro dirige aos espectadores ou aos inimigos do dramaturgo. A parábase divide a comédia em duas partes. A primeira é a que decorre da técnica epirremática do litígio, e a segunda se define como parada cômica, em que são expostas, numa justaposição descontínua de episódios, as consequências cômicas da vitória de um dos antagonistas.” (SOUZA, 2006, p. 37). Sendo a comicidade aristofânica marcada pela epirremática que se dá por meio do “[...] combate verbal da insolência recíproca” na qual “o agredido e o agressor mutuamente se replicam nos golpes e

contragolpes das inventivas” (SOUZA, 2006, p. 37), percebe-se no tipo de narrativa machadiana o trabalho de dois narradores que atravessam o romance: o que golpeia e o que realiza o contragolpe em um processo de construção e autodesconstrução da realidade ficcional. A narrativa machadiana é, antes de tudo, uma confluência narrativa em que vozes variadas se interpolam em um litígio de reflexão densa. Assim, Machado educa seu narrador à luz da epirremática grega, sujeitando-a a um processo de transformação, já que o litígio acontece entre as diversas vozes narrativas de um “mesmo personagem” e não entre vários personagens como na comédia ática. Observemos um exemplo da epirremática no diálogo entre o Rapaz e as Velhas na comédia de Aristófanes intitulada *A revolução das mulheres* em que, uma vez estando o governo entregue às senhoras e senhoritas, decreta-se que todo homem moço antes de dormir com uma mulher jovem deveria sujeitar-se aos desejos das mais velhas e feias:

As duas velhas puxam o rapaz, cada uma por um braço.

Um Rapaz - Estou perdido! Já me arrastaram até a porta!...

2.^a Velha - (*dirigindo-se à 3.^a Velha*) Não adianta você querer entrar antes de mim! Eu me mando de qualquer maneira lá para dentro junto de você!

Um Rapaz - (*dirigindo-se à Valentina*) Chefa! Dê um jeito, pelo amor de Deus! Uma só já vai ser um sacrifício, quanto mais as duas!

3.^a Velha - Não adianta! De boa vontade ou obrigado você vai é comigo! Sou mais velha (só um pouquinho) e lei é lei!

2.^a Velha - Hoje você está dizendo isso mas até ontem afirmava a todo mundo que era mais nova do que eu! Ele vai é comigo!

A Primeira Velha, que assistia a cena da janela, reaparece, saindo correndo pela porta, trôpega.

Valentina - (*com ar de impaciência*) Ih! A coisa está engrossando!

Secretária - Bem que eu disse que as mulheres não se entendem quando o assunto é homem!

1.^a Mulher - Ainda bem que há autoridade nesta terra! (*dirigindo-se à Valentina*) Fui eu que vi primeiro o rapaz e evitei que ele desobedecesse à lei, pois ele queria ir direto com um brotinho! As senhoras não lembram? É comigo que ele tem de ir!

Valentina - (*aproximando-se do rapaz e examinando-o atentamente*) Ouçamos o que ele tem a dizer!

Um Rapaz - Por favor, moça! Livre-me desses pesadelos! Meu brotinho está me esperando naquela casa em frente! (ARISTÓFANES, 1996, p. 13).

O litígio epirremático grego dá contorno à concepção de atuação dramática do narrador machadiano que se utiliza de múltiplas máscaras a fim de dar forma a uma luta ideológica na qual os pensamentos aparentemente discordantes golpeiam-se mutuamente. Isso porque conforme observamos no romance *Dom Casmurro*, é possível identificar discursos que se autocontestam. Exemplo disso se dá quando um narrador conta suas lembranças como fatos acontecidos empiricamente e o outro lembra ao leitor que romances como o que ele está lendo não fazem parte da realidade comum, mas de uma realização ficcional, como vemos no destaque: “Não é preciso dizer que era Capitu. São coisas que se advinham na vida, como nos livros, sejam romances, sejam histórias verdadeiras”. (ASSIS, 1970, p. 160).

A ideia de um narrador *ator* capaz de trocar várias máscaras e encenar diversos personagens em uma mesma apresentação faz com que seja possível uma leitura multiperspectivada do mundo e não mais hegemônica, ou refém de uma única ideologia autorizada pelo autor. Ao contrário, a escritura machadiana contracena a luta entre perspectivas. Se por um lado Machado inova por acreditar que a literatura mais recente como a das Américas deveria interagir com a do Velho Mundo, ele inova duplamente quando percebe que uma possível solução para o problema de uma hegemonia cultural iminente seria a adoção de multiperspectivas na esfera da narrativa e da reflexão. Luiz Costa Lima em seu ensaio *Persona e sujeito ficcional* destaca que “pelo exercício de um papel, apropria-se de um ângulo de visão”. Isso importa para pensarmos no narrador portador de múltiplos papéis a fim de potencializar pontos de vista diversificados. Ainda em seu texto crítico, Costa Lima diz que o processo de autodestruição das certezas do narrador, apontando para a construção de uma realidade que não se submete aos postulados empíricos, é, na verdade, a indicação para uma nova chave de leitura do texto.

Segundo Franz K. Stanzel, o romance de primeira pessoa se estabelece pela confluência de três constantes estruturais: 1) o eu narrante (o narrador) e o eu narrado (o protagonista); 2) a distância temporal entre o eu narrante e o eu narrado; 3) metamorfose existencial por conta da distância temporal. (SOUZA, 2006, p. 29). Em Machado, acontece o que Melo e Souza vai denominar de *técnica narrativa do defunto autor* na qual o eu narrante e o eu narrado são o mesmo, todavia por causa da distância temporal e da metamorfose existencial, o mesmo, é simultaneamente o Outro, como nos diz o analista: “A técnica narrativa do defunto-autor é, de fato, uma invenção machadiana. De modo que não há um narrador atrás do narrador, mas, sim, um personagem, precisamente o personagem que ele foi, que já não é, porque o eu de agora recusa o eu de outrora. O defunto-autor é o narrador que adquire a autoconsciência que lhe permite julgar a modalidade existencial inautêntica de sua vida pretérita”. (SOUZA, 2006, 29).

Essa teoria funciona em *Dom Casmurro* da seguinte forma: o eu narrante e o eu narrado, ou seja, o narrador e o personagem Bentinho se confundem, são o mesmo. No entanto, outros dois expedientes importam na composição da narrativa. O primeiro deles é que Bentinho/narrador evidencia uma distância temporal de si mesmo que resulta no segundo elemento fundamental do procedimento narrativo machadiano: a metamorfose de si mesmo entre o Bentinho narrado e o Dom Casmurro narrador. Daí a ideia de uma autoconsciência capaz de inautenticar a vida passada pela narrativa contada. Nela, o baile de máscaras no qual

se inserem narradores de diversos naipes, como o irônico, o cômico, o grave, o jocoso, por exemplo, confere uma espécie de olhar multiperspectivado ao relato de Bentinho que constantemente se desautoriza a fim de provocar uma leitura não hegemônica do relato, como vemos em Melo e Souza: “O narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a *mimesis* de várias atitudes constitui o exemplo extremo e sério da genuína representação da alteridade. Caracterizado como fingidor, cumpre a sublime função dramática de transmissor credenciado dos sentidos culturalmente consentidos pelos diversos extratos sociais da comunidade histórica. Não apresenta nenhuma ideologia em particular. Pelo contrário, representa a disputa das ideologias em luta”. (SOUZA, 2006, p. 16).

A ideia machadiana de múltiplas perspectivas que comportam o mascaramento do narrador ator importa para o entendimento de que a escritura de Machado não se dá só no campo da expressão, mas inclusive no plano discursivo, como vimos. O que parece demonstrar a coexistência do múltiplo machadiano que encontra na discórdia diversas faces de um argumento e, conseqüentemente, um caminho de pluralidades e multiperspectivas.

Veremos, a seguir, uma fonte desse tipo de multiplicação: a metáfora da casa.

3.2 De Matacavalos aos Barbonos

Sabes que esta casa do Engenho Novo, nas suas dimensões, disposições e pinturas, é reprodução da minha antiga casa de Matacavalos. Outrossim, como te disse no capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei (ODC, p. 147).

Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, rememora as lembranças de Bento Santiago, em uma perspectiva oblíqua, cuja propriedade de conjecturar importa mais que a veracidade dos fatos. Dessa maneira, a imaginação funciona como realização de algo que se constrói a partir do discurso memorialístico. Essa reconstrução do passado se faz a partir da casa de Matacavalos no Engenho Novo, como tentativa de reviver o que fora antes vivido na infância de Bento Santiago.

O simbolismo da casa de Matacavalos, adquirido a partir de uma visão fenomenológica e poética, como ficará claro adiante, amplia a justificativa de Bentinho reproduzir a casa natal em uma nova casa, no Engenho Novo. Para tal, propomos uma visita

ao livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), de João Cezar de Castro Rocha. Por ele, pensamos em um processo de imitação que busca a reprodução de Maticavalos no Engenho Novo a partir de uma perspectiva analítica. Por essa poética do emular, encontramos o construtor geômetra de Maticavalos.

Segundo a percepção do crítico, Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, apresenta-se como inventor e não como criador de sua obra, da mesma forma que a *creatio* pertence à esfera do que se cria a partir de nenhuma fonte originária, e a *inventio* vincula-se à faculdade de recriar ou criar a partir do que fora outrora criado. Por esse motivo, Castro Rocha desvela o Machado *inventor*, de atitude antropofágica, capaz de absorver fontes diferenciadas e transformá-las em um outro componente, sem dívidas às fontes, mas integrado a elas. O método machadiano de composição estaria, assim, ligado à arte do *imitatio*, que recupera o modelo do outro e a partir dele recria, inventa um novo elemento. Desde Dante e autores de épocas diversas, é possível identificar esse processo de imitação. Porém a especificidade da poética da emulação é evidenciar a reflexão do “ato imitador” como potência natural de escritores que, diante da imposição canônica, investiram em demonstrar quão autênticas eram suas composições, a partir de intensa meditação sobre a teoria da imitação em seu processo ficcional.

A poética da emulação poderia justificar a constante evocação machadiana à temática da construção, já que a técnica da *imitatio*, no sentido pelo qual a entendemos, permite reconstruções infinitas dos modelos de outrora. Assim, recriar seria o mesmo que reconstruir a partir de construções anteriores. Desse modo, suspeitemos dos vestígios de uma geometria singular na reconstrução do homem e da casa de Maticavalos. A respeito da ideia de imitação, a fim de projetar uma cópia produtiva, Castro Rocha acrescenta: “Refiro-me à técnica da *imitatio* e da *aemulatio*. Nesse horizonte, ilumina-se a diferença decisiva entre imitação, como primeiro passo, e cópia, como resultado final [...] trazem à superfície um modelo de análise com base na ideia clássica de *imitatio*, seguida da necessária *aemulatio*, afinal, vale a repetição, o simples copista apenas imita, ele nunca se arrisca no momento indispensável da emulação”. (ROCHA, 20013, p.139).

A casa antiga (o modelo) que se reconstrói na casa nova (que imita o modelo) é um elemento importante de investigação. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1957), nos possibilita perceber a casa de Maticavalos como uma espacialidade diferenciada, por considerar, entre outros, três pontos funcionais basilares da concepção poética de uma casa. O primeiro ponto remete à **primitividade** do ambiente, e, por conta disso, abriga naturalmente o

locus da infância. Em outro momento, Bachelard destaca a **solidão centrada**, absoluta, capaz de estabelecer um universo fora do próprio universo, ou seja, a composição de um mundo paralelo. O terceiro ponto é que a atitude memorialística sobre o passado da casa proporciona o aprofundamento das lembranças vividas que se tornam **lembranças da imaginação**: é “graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas [...] A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD: 2008. p.26).

Em *Dom Casmurro*, a casa de Matacavalos abriga Bentinho; a casa da Glória aquece as lembranças de Bento Santiago, e este, já Casmurro, narra a partir da casa nova, a recém-construída casa do Engenho Novo. Assim, são três as casas para a trilogia memorialística de Dom Casmurro. Seguindo esse plano argumentativo, encontramos a casa natal, Matacavalos, e a casa do Engenho Novo, como emblemas, respectivamente, da **primitividade** e da **solidão centrada** capazes de conjecturar as **lembranças da imaginação**. Deslocadas no espaço-tempo, são bem mais projeções ficcionais que recuperações documentais. Pois “[...] mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade” (BACHELARD: 2008, p. 29). Além disso, quando ele constrói a casa no Engenho Novo, a Rua de Matacavalos já tinha mudado de nome para Rua Evaristo da Veiga, o que o narrador faz questão de registrar: “a casa que me criei, na **antiga** Rua de Matacavalos” (MACHADO, 1970, p.36). Desse modo, a casa desapareceu junto à rua da infância. A seguir, observemos, conforme narração de Dom Casmurro, a descrição das casas de Matacavalos e do Engenho Novo, para também registrar a intenção de reproduzir uma na outra: “A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito [...] Um dia [...] lembrou-me **reproduzir** no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as lições que lhes fiz [...] O mais é **análogo** e **parecido**. [...] O meu fim era atar as duas pontas da vida, e restaurar a velhice na adolescência. Pois não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. (ASSIS, 1970, p. 36).

Não há alguém que possa confirmar ou negar as postulações de *Dom Casmurro*. Todos os personagens já morreram, e os amigos “foram estudar a geologia dos campos santos” (ASSIS, 1970, p. 37). Ele é a única testemunha das suas memórias. A lacuna de si mesmo se dá pela ausência de um outro que o endosse. Haverá sempre suposições, dúvidas se os fatos

ocorreram ou não, porque não há o “outro” para dialogar e negociar uma interpretação diversa das suas impressões. O mesmo se dá com Brás Cubas, que se transporta ou transcende, para uma dimensão memorialística solitária. A ausência absoluta do outro indica a solidão centrada. É a solidão que impossibilita a recomposição do que fora Dom Casmurro. A falta do outro é o estratagema para libertar a memória de uma narrativa biográfica historicista, a fim de realizá-la em outra chave, imaginativa. Já que “As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais especializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros” (BACHELARD, 2008, p. 29).

A casa de Matacavalos desapareceu, e Bentinho tornou-se Dom Casmurro na casa do Engenho Novo. As duas pontas da vida são representadas por essas duas residências, uma da infância, outra da velhice. O processo foi descrito por Bachelard (op. cit.: p.25): “Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova.” Não é possível reconstruir uma casa na outra, a cópia será sempre um ambiente de contorno deformado, pois, “se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”. No entanto, pode ser a imaginação a possibilidade de viver o que não foi vivido através da complementação das lacunas e omissões próprias do esquecimento, daquilo que a memória omite, a fim de dar a cena à imaginação: “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. [...] Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares; e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. [...] Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”. (ASSIS, 1970, p. 36).

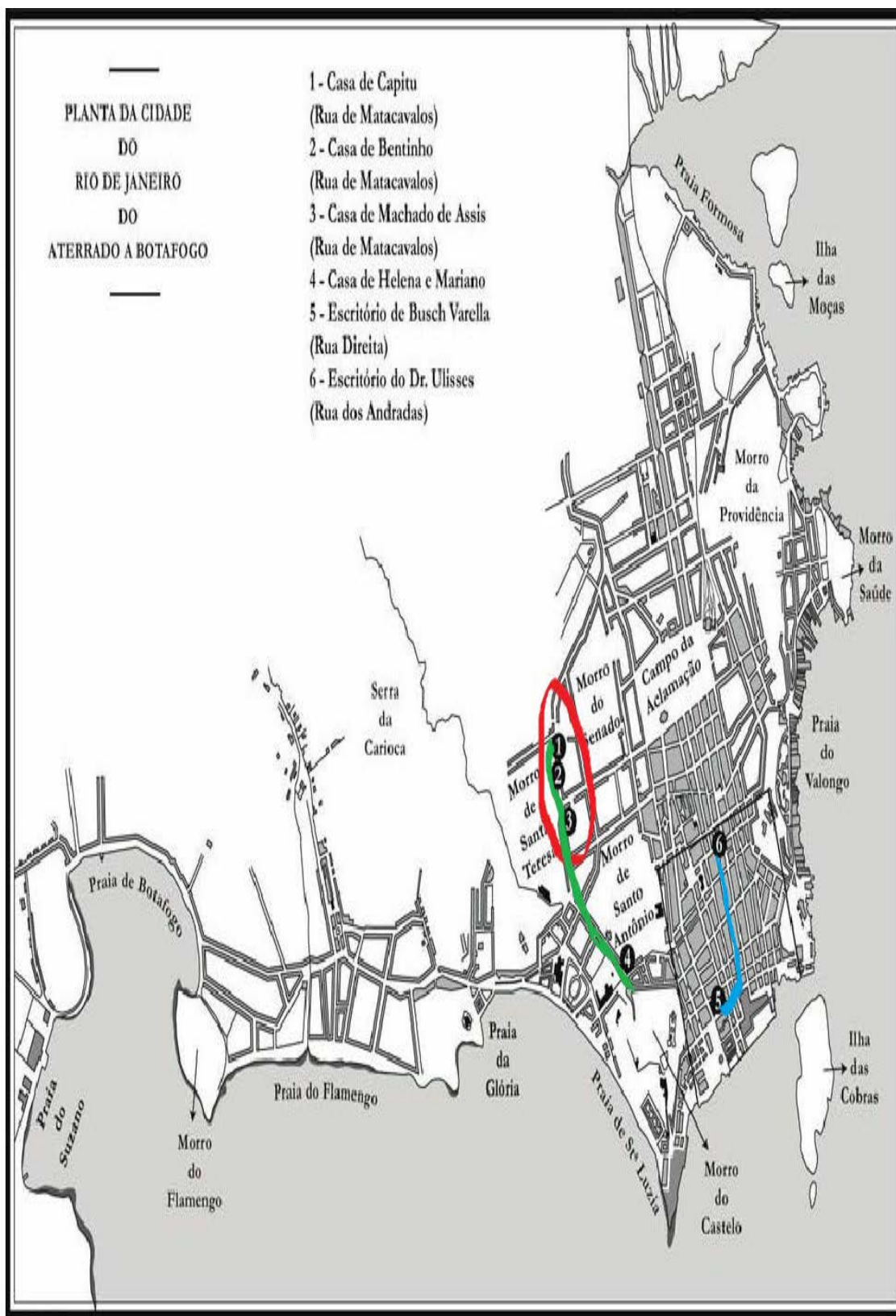
O jogo entre memória e reminiscência ampara o desejo de vasculhar vivências esfumaçadas e recuperar o que a cênica da vida prescreveu: “[...] os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam **reconstituir-me** os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a **narração me desse a ilusão**, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como as do poeta [...] vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi”. (id.ib.,p.38).

Os bustos pintados nas paredes é documentalmente usado como monumento de uma memória coletiva a ser reconstituída. Essa reencarnação dos tempos idos só é possível pela narrativa através de seus efeitos ilusórios de trazer um presente que nunca mais será experimentado. O presente narrado funciona como uma dramaturgia, uma representação cenográfica ou um teatro de sombras.

A obra de Lucchesi ilumina a machadiana com preenchimento de brechas nas quais as lacunas abismam. A primeira delas se refere também à construção da casa velha e sua relação com a casa nova.

Antes do primeiro capítulo de *O dom do crime*, encontra-se um mapa da cidade do Rio de Janeiro, do Aterrado a Botafogo. Por ele, quatro casas são assinaladas por indicações: 1- Casa de Capitu (Rua de Matacavalos); 2- Casa de Bentinho (Rua de Matacavalos). 3- Casa de Machado de Assis (Rua de Matacavalos); 4- Casa de Helena e Mariano (sem nomeação de rua – Rua dos Barbonos). Mas antes, e como se dará continuamente, a primeira linha inaugura o livro por enigmática epígrafe: “Os quatro pontos cardeais são três: o sul e o norte”. Leia-se – os quatro pontos cardeais: as quatro casas. Leia-se – o norte: a casa de Capitu; a casa de Bentinho; a casa de Machado de Assis. Leia-se – o sul: a casa de Helena e Mariano; Leia-se – os três pontos: sul, norte, norte-sul. E, nas entrelinhas, o quarto ponto, leia-se que o autor resolve, por uma cartografia inusitada, unir as duas pontas da vida machadiana: onde nasce Capitu, onde morre Helena. A primeira, protagonista da ficção; a segunda, figurante da história. Ou a quarta ladeira do sofisma, uma das maneiras para acessar o morro do Castelo, como indicado por Joaquim Manuel Macedo em um de seus passeios no Rio de Janeiro.

Figura 16 - Planta de cidade do Rio de Janeiro do Aterrado a Botafogo.



Em vermelho, a Rua de Matacavalos onde habitam o autor de *Dom Casmurro* e seus personagens. A linha verde, se fosse um túnel, ligaria Machado; Capitu; Bento Santiago – José Mariano; Helena Augusta. O traço azul, um elo subterrâneo entre os escritórios de Dr. Ulisses, um dos pseudônimos do narrador do diário ficcional, ao de Busch Varella.

A leitura do mapa nos permite pensar que a ficção esfumaça as conexões entre Machado de Assis e as personagens da ficção lucchesiana com a mesma realidade inverossímil, ligando casas assombradas por outras casas *sósias* ou *cópias* e até escritórios de advocacia, como o do advogado memorialista do romance, Dr. Ulisses, e também o do defensor/promotor Dr. Busch.

É na descrição dessa planta da cidade que o nome do narrador é revelado uma única vez no livro. Depois disso, o nome é posto em dúvida e em nenhum outro momento confirmado: “Vejo o leitor curioso a indagar quem sou ou quem fui. Digamos que me chamo Ninguém. Doutor Ulisses. Doutor Ciclope. Como preferir. Que cada qual suporte o peso de seu próprio nome, o que não é pouco. Uma História pulsa dentro dele e circunscreve nossa ilusão de estar no mundo. Logo serei apenas um nome, a que vão se juntar as datas.” (*ODC*, p. 15).

O mapa é um documento comparatista aproximativo. Parece que um contraponto entre a cartografia de *O dom do crime* e a epígrafe se firma, indicando uma elaboração. O quarto ponto enigmático, a quarta dimensão, a possibilidade de transitar entre os espaços dos personagens, das figuras histórica e do autor de *Dom Casmurro*, através de um encontro no tempo-espaço. A mística da casa dos Barbonos se apresenta como uma cópia fantasmática da de Matacavalos, como o foi a do Engenho Novo pela retórica do orador casmurro. Sobre esse assunto Weinhardt (2013) acrescenta: “O outro mapa, cuja presença o pesquisador explica por uma questão de equilíbrio, reforça o trânsito e o espelhamento, ao indicar, como pertencente ao mesmo nível, a localização do escritório do advogado que defende Mariano e a casa de Capitu, entre outros espaços das duas extrações, a empírica e a ficcional [...] como se realiza o anfibismo da obra, entre ficção e a história, ambas duplas, por sua vez: a ficção produzida por Machado e aquela produzida por Marco Lucchesi, a história buscada na crônica policial do Rio de Janeiro do século XIX e o substrato da história literária”. (p. 82).

Dom Casmurro evoca inspiração poética para a sua obra, um modo de transcender os caminhos da prosa, por isso, insere “sombras”, obliquidade, em seu romance, a fim de realizar uma “obra de maior tomo”. Para tal a poética da espacialidade machadiana percebe as três fases do homem Bento Santiago pelas três residências de sua alocação na narrativa,

Matacavalos; infância, Glória; juventude, e Engenho Novo; velhice: “A infância é certamente maior que a realidade [...] Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia”. (BACHELAR, 2008, p. 35).

O que não se deve desconsiderar, nessa trilogia memorialística, é a existência da personagem que se desdobra em três outras e continua sendo uma, Bento Santiago, nome de batismo, que nas duas pontas da vida adota os apelidos de Bentinho e Dom Casmurro. Se recorrermos a Bachelard, encontraremos uma possível explicação para a projeção desses dois extremos do ciclo vital:

[...] é no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde. (BACHELAR, 2008, p.50).

É no final da vida, quando o passado nos pode servir de material para a reflexão que, de fato, as realizações da juventude poderiam ter um rumo mais prudente, porque estariam submetidas a uma avaliação originada pelos juízos da velhice. A decrepitude, se pudesse recriar a juventude, teria condições de proporcionar uma versão diferenciada das impropriedades dos impulsos juvenis. Para tal a infância e a velhice precisariam dialogar, a fim de modificar os fatos juvenis. Essa comunicabilidade só tem condições de se dar por meio das memórias infantis. Mas estes enxertos senis só podem ser executados pela imaginação, nunca no mundo real. Nessa nova construção observamos as corrupções de uma casa pela outra, pelas lembranças da infância e distorções imaginativas da velhice.

De igual maneira, a residência de número 22 da rua dos Barbonos integra essa dinâmica. A casa 22 é sócia da casa de Matacavalos que, por consequência, guarda também a fisionomia da do Engenho Novo e é quase irmã gêmea da casa da Glória, onde teria possivelmente acontecido o encontro entre Escobar e Capitu, ou o suspeitado caso extraconjugal de Helena Augusta e o bacharel Raimundo.

No cenário machadiano, a *imitatio*, a tentativa de cópia da casa de Matacavalos, congrega as degenerações produtivas de uma poética do reconstruir pelas faculdades do emular, nas quais a rivalidade entre as lembranças de Bentinho, doutor Ulisses e as inserções de Dom Casmurro construam um novo *locus* que não recupera a originalidade da casa natal na casa copiada, mas estabelece *novo engenho* a uma outra casa.

Na ficção de Lucchesi, a metáfora da construção também se dirige ao personagem. Isso acontece quando Evaristo de Moraes é comparado ao Dr. Varella. No cotejo, Busch é

considerado um prédio em ruínas por conta de sua idade avançada: “Estamos na sala do tribunal, trajes pretos, barbas e bengalas. O patrono de Almada é o rabula Evaristo de Moraes – poderosa torrente verbal, exímio espadachim da nova geração. Junto do promotor público, Busch Varella, na casa dos 80, mais velho do que eu e mais acabado. Um prédio em ruínas, como as casas do morro do Castelo. Intactas – a memória e a inteligência.” (ODC, p.18).

O jogo entre os advogados de defesa e de acusação no caso do alferes Almada é uma réplica daquele do doutor José Mariano. Tanto é verdade que o advogado do alferes foi capaz de utilizar o mesmo argumento de Busch (quando defendeu José Mariano) para inocentar seu cliente. Melhor: não só o mesmo argumento, precisamente, o mesmo texto, modificando somente as partes em que o nome era José Mariano para Almada. O fato que se deu com esse último, identifica-o com o médico.

Assim, Dr. Evaristo de Moraes lê no tribunal o mesmo texto utilizado por Busch para inocentar José Mariano. Através deste ardil contra Busch (agora na função de promotor), o advogado de Almada conquista para o réu a absolvição dos jurados. A juventude de Evaristo de Moraes frente à experiência de Busch recupera o passado do promotor Varella, em pleno conflito em relação ao discurso que antes usara para defender José Mariano. Frente à oposição de Evaristo, Busch vê as ruínas da velhice e também da subjetividade, uma vez que o promotor é golpeado sem chances de defesa, em notória desestrutura. “Como se Busch houvesse derrotado a si mesmo” (ODC, p.19). O jovem orador do passado vence o ancião do presente. É fato também que Dom Casmurro pretende reviver suas memórias, no entanto, apesar de ser improvável a realização dessa proeza no universo real, o imaginário, a “ilusão” de viver o que fora “vivido” pelo “ato ficcional (ISER, 1999, p. 68)”, assim como a retórica do tribunal, são enredos para serem contados aos outros. Ou histórias da lembrança que se *multiplicam* ou se emulam ou se bifurcam.

3.3 A fortuna crítica

Em *Ficções de um gabinete ocidental: ensaios de história e literatura* (2009), Marco Lucchesi escreve seis ensaios sobre vida e obra de Machado de Assis e os reúne sob o título de “Machadiana”: “Uma cartografia inacabada”; “O homem subterrâneo”; “O teatro no

Segundo Reinado”; “O espelho e a química do tempo”; “Branças jogam. Mate em dois lances”; “O violoncelo de Bento Santiago”.

Os artigos de Lucchesi são referentes às suas análises em relação a produção do escritor Machado de Assis e nos faz intuir que essa possa ser fonte de importância para se pensar as relações comparativas entre *O dom do crime* e *Dom Casmurro* no encaminhamento de uma fortuna crítica. À intuição se soma claramente as ponderações de José Luís Jobim em *A crítica literária e os críticos criadores do Brasil* (2012), como ele próprio discorre: “Minha hipótese sobre estes críticos criadores é que há uma interseção entre o que escrevem *sobre* literatura e o que produzem *como* literatura. Esta interseção não existe nos mesmos termos para cada um deles, mas estaria presente no trabalho de todos. O que implica que todos estes autores dialogam com um certo quadro de referência já presente, uma instância pré-constituída em relação ao seu próprio texto literário, à qual de alguma maneira fazem referência no próprio momento da gênese textual”. (p. 7).

Assim, sobre as ruminções do crítico, lances do romance lucchesiano, precisamente, pontos relativos aos protagonistas de *Dom Casmurro* poderiam estar abertos à iluminação, através da leitura de “Machadiana”. Não podemos negligenciar que em 2008, Marco Lucchesi foi curador da exposição de homenagem ao centenário machadiano intitulada “Machado de Assis: uma cartografia inacabada” promovida pela Biblioteca Nacional, onde foi editor-chefe da revista *Poesia Sempre*. E ainda pensando nessa possível relação entre a “Machadiana” e o crítico Lucchesi, vejamos o que sobre essa ideia lacunar acrescenta o autor de *Dom Casmurro*: “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”. (ASSIS, 1970, p. 138).

Se assim for, Lucchesi completa o livro “falho” *Dom Casmurro* com a sua imaginação de Mariano, Bentinho, Helena, Capitu, coetâneos e coabitantes da mesma tragédia de retórica. Desse modo, o narrador do romance lucchesiano e leitor de *Dom Casmurro*, não do livro, mas, sobretudo do narrador Casmurro, toma para si o seu dever de leitor: tornar-se

um escritor também, preenchendo as lacunas da obra machadiana em *O dom do crime*: “Uma questão genética não impede o futuro nem tampouco restringe uma legítima demanda identitária [...] Como se fosse necessário revisitar Machado, reescreve-lo, por excesso ou por falta, herança ou destino, mas sem fatalidades maiores, correntes e fantasmas que impeçam a floração de novos potenciais. Demarcar o uso da herança, reconhecendo-a ou esconjurando-a, eis a tarefa que emerge do seio da nossa ficção”. (*ODC*, p.103).

Para entendermos mais amplamente do que se constitui a “Machadiana”, vejamos com breve detenção outros artigos que a constituem. Um deles é “Uma cartografia inacabada” no qual o autor aponta para o deslocamento do personagem machadiano pelas esquinas da capital do Império: “As personagens também se deslocam do papel e vagam incertas pelas ruas do Rio. Tal como as criaturas de Dostoievski em São Petersburgo. Sabemos onde moram e para onde vão. Aquelas ruas e praças são como espelhos que refletem distancias desde sempre intangíveis. Emerge desse mundo, José Dias com seu passo estudado”. (*LUCCHESI*, 2009, p.98).

Também nesse artigo Lucchesi revela uma pista sobre seu próprio estilo literário e o de Machado de Assis: “Herdamos parte essencial de sua língua. O corte da frase. A espessura do substantivo. A parcimônia de atributos. Mas, acima de tudo, o modo de sondar a extensão de nosso abismo [...] As personagens também se deslocam do papel e vagam incertas pelas ruas do Rio”. (*LUCCHESI*, 2009, p. 98).

Desse modo, se em “Uma cartografia inacabada” percebemos que o estilo lucchesiano está atento ao de Machado, inclusive, no que se refere a paisagem da cidade do Rio de Janeiro: “Todo um rosário de ruas e igrejas – Mata-cavalos, Santa Luzia, Latoeiros e Candelária. Nomes e sonoridades perdidas. Morros derrubados. Praias ausentes. Tudo o que perdemos move-se ainda nas páginas de uma cidade-livro. Cheia de árvores e de contradições, por vezes dolorosas. Chácaras e quintais compridos. Aqueles mesmos quintais que assistiram aos amores de Bentinho e Capitu e dentro de cuja educação sentimental nos formamos”. (*LUCCHESI*, 2009, p. 97).

Não só o deslocamento cartográfico, mas também aquele de personagens ficcionais e históricos que transitam pelas ladeiras do morro do Castelo estão no crítico, como já foi visto no romancista pelo *O dom do crime*: “Mas há também seres de carne e osso, contemporâneos de Machado, que lhe habitam as páginas, adquirindo foro de eternidade ficcional, como o *ateniense* Francisco Otaviano. A longa tristeza de Alencar no Passeio Público. As mãos

trêmulas de Monte Alverne, apalpando o espaço que não podia ver. As meias de seda preta e os calçados de fivela do porteiro do Senado”. (ODC, p.98).

Outro ponto que entre crítico e romancista são recorrentes é a relação entre história privada e história pública, do singular ao coletivo; e, sobretudo, o sentimento atemporal: “Para Machado de Assis a História podia ser comparada aos fios do tecido que a mão do tecelão vai compondo, para servir aos olhos vindouros; em seus vários aspectos morais e políticos [...] A trama singular. Machado de Assis terá fixado o sentimento exato daqueles dias, que parecem ultrapassar o próprio tempo, como se fossem o patrimônio da memória coletiva e quase atemporal”. (ODC, p. 99).

Além disso, e talvez, o mais importante seja dizer o que dos críticos machadianos Lucchesi tenha a preencher lacunas. De Roberto Schwarz a Raymund Faoro, como observamos: “Memórias futuras, por onde se move o narrador volúvel de que fala Roberto Schwarz, e que se mostra, em chave paralela, com Raymundo Faoro: A perspectiva histórica, a busca atormentada da realidade, a consciência de uma visão nobremente distinta em contraste com outra, esta plebeia e realista, levaram o escritor a construir um modelo social, a um tempo modelo do homem [...] não pôde evitar a imagem ambígua do mundo”. (LUCCHESI, 2009, p.100).

O crítico evoca uma ciranda biográfica que passa por Lucia Miguel Pereira, Magalhães Júnior, Luis Viana Filho, Jean-Michel Massa. Como não poderia faltar, John Gledson é uma seleção mais que oportuna: “Falta uma biografia mais apurada, que retifique as anteriores, de Lúcia Miguel Pereira, Magalhães Júnior, Luis Viana Filho e Jean-Michel Massa – cujo livro *A juventude de Machado de Assis* constitui um passo decisivo. (LUCCHESI, 2009, p. 99). Buscamos a imagem ambígua do mundo e a visão unitária da natureza, assinaladas por Machado nas mudanças – não apenas urbanas – ocorridas na corte e na capital federal. Como mostrou John Gledson – no passeio de Quincas Borba ao Livramento – a nostalgia de um Machado memorialista: Foi ainda a pé durante largo tempo; passou o Saco do Alferes, passou a Gamboa [...] Viu ruas esguias, outras em ladeira [...] muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o caio encardido e a vida lá dentro. E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia...” (LUCCHESI, 2009, p. 100).

Alguns elementos contraditórios sobre a biografia machadiana são postos em destaque por Lucchesi ensaísta, de modo a esclarecer pontos nebulosos ao longo da discussão sobre o escritor Machado de Assis: “Seria o caso de combater alguns fantasmas que, muito embora eliminados pela crítica, perseguem uma estranha sobrevida? A ideia, por exemplo, de um

menino mais pobre do que realmente foi e de compleição mais frágil do que teve. E a lista seria longa: não consta que Machado tivesse tentado apagar suas raízes ou que lhe faltasse amor pela família; a existência da padaria Gallot, onde teria aprendido francês, carece de documentação plausível [...] Machado jamais deixou de lado as questões políticas, como o caso Christie, a escravidão e a República”. (LUCCHESI, 2009, p. 102).

Em “O homem subterrâneo” a ideia de preencher as lacunas da escrita de Machado de Assis é uma evidência. Marco Lucchesi parece comprometer-se em reescrever o livro “falho” de *Dom Casmurro* pelo “dom do crime” de corromper o livro alheio com sua imaginação. E lembra de uma famosa declaração de Cornélio Pena: “Não precisamos seguir o *Gênesis* de Cornélio Pena, segundo o qual “no princípio era o nada; depois apareceu Machado; e depois foi o nada, outra vez...” Trata-se de uma deliciosa pilhéria do autor de *A menina morta*, que ele propôs a si mesmo, para ultrapassá-la na medida de suas forças. Mas houve quem tomasse a sério essa visão, perfilando-se inutilmente entre as hostes frívolas dos machadoclastas [...] numa guerra desprovida de causa e sentido”. (LUCCHESI, 2009, p. 105).

Por seqüência, em “O teatro no Segundo Reinado” e no artigo intitulado “O espelho e a química do tempo”, Lucchesi dirige o seu olhar para o tempo passado em consonância com o tempo presente e principalmente a conjugação deles pelas vias factuais e ficcionais, considerando a consulta que Machado de Assis fazia aos periódicos da Biblioteca Nacional e uma possível participação entre esse tipo de documento histórico (velhos jornais) e sua produção ficcional: “[...] as passadas águas dos velhos jornais – em cujas margens o fluxo do tempo está preso nas malhas de um *hoje* inabordável. E como soa estranha toda uma fila de verbos que se conjugam no presente, em notícias de quase dois séculos. Um agora mesmo vivo e pálido. Procissão de nomes e fantasmas de uma cidade que existe apenas no mundo das ideias. Um amanhã que já se consumou. E um ontem, diante do qual não sentimos ligação maior. (LUCCHESI, 2009, p. 119). Machado de Assis disse mais de uma vez que a vida era uma ponte entre as margens de um rio. Metáfora que lhe vem pronta e insistente, desde os primeiros anos de sua formação, quando meditava o que definiu na maturidade como sendo a química do tempo. E não fez mais que aprofundar vida afora a imagem das coisas que se gastam [...] quando Bentinho evoca os quintais de sua infância [...]”. (LUCCHESI, 2009, p. 119). A imprensa era a porta-voz do saber, instrumento democrático, nos moldes de um país assumido idealmente, através da imagem do operário que volta para casa. O jornal devia corresponder ao processo de civilização – para usar um termo caro ao Machado dos anos 1860”. (LUCCHESI, 2009, p. 122).

Ainda nesse ensaio, o crítico indica que a Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional publicou por conta da comemoração de setenta anos do nascimento de Machado de Assis o guia do Arquivo do Conservatório Dramático Brasileiro. São cerca de 2.532 documentos pelos quais se pode entrever não só pareceres das peças que pleiteavam a cena, mas também relatórios do alto colegiado responsável por liberar ou não os textos. A finalidade do Conservatório era promover o melhoramento da dramaturgia brasileira e de que ela se tornasse uma orientação para os bons costumes, além de sacralizar o correto uso da língua, conforme indica a Resolução Imperial, de 28 de agosto de 1845: “o julgamento [...] é necessário quando as obras pecarem contra a veneração a Nossa Santa Religião [...] Poderes Políticos [...] Autoridades [...] moral e decência [...] Nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua [...] deve-se notar os defeitos, mas não negar a licença”. (LUCCHESI, 2009, p.114).

A respeito do teatro, “os reparos de Machado eram mais duros, se a dramaturgia se mostrasse pouco consistente, se não apostasse na essencialidade, ou se mal reproduzisse a sociedade, mina profunda e inesgotável [...]”. (LUCCHESI, 2009, p. 125).

Depois, nas linhas de “Branças jogam. Mate em dois lances”, Lucchesi, após breve análise do estilo machadiano de jogar xadrez, incide sua perspectiva sobre a filosofia da composição literária machadiana: “[...] a filosofia da composição machadiana, como ‘tudo o que restrinjo’, ‘fusão’, ‘difusão’, ‘confusão’, ou ainda, ‘transfusão, enfim’. Temas que acusam o embate entre a superfície linear e uma sintaxe descontínua. As regras do jogo contra a anarquia. O predomínio de uma síntese vasta e contraditória. E a superfície como base. Ponto de partida. Para chegar, afinal, ao domínio das coisas equívocas. Tudo o que Machado restringe. Eis o que se alarga na esfera do jogo. (LUCCHESI, 2009, p. 131). O estilo de Machado não era nada ruidoso: “Meu bom xadrez, meu querido xadrez, tu que és o jogo dos silenciosos.” Livre de gestos irrefletidos que buscassem a espuma do efeito. Basta o exame do jogo de Machado: neles a batalha é mais surda, de posição, oportuna e flegmática. Visa à conquista gradual do território. A partida podia começar rápida, mas devia disputar o centro do tabuleiro e ali depurar-se. Os golpes [...] seriam simples, articulados, de modo que a memória da partida se desenhasse a partir de um único lance, como se fosse uma teia rija e perfeita”. (LUCCHESI, 2009, p. 131).

E disso percebemos o caráter complexo da escrita machadiana, e, por complexo, inusitadamente, enigmático, oblíquo. A complexidade, conforme nos informa Edgar Morin

(2001): “A um primeiro olhar [...] é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico”. (p. 13).

Isso quer dizer que a complexidade é não somente o fato de interagirem elementos diversos, mas também o próprio fenômeno da interação. Por fim, o sexto e último artigo “O violoncelo de Bento Santiago” avança por relações entre os escritos de Machado de Assis e a musicalidade entoada em suas linhas, como declara Lucchesi: “A música advém de sua inarredável condição de poeta. Ou se toma seriamente essa questão ou não se compreendem as linhas melódicas dos grandes romances [...] A elipse e o intervalo, o corte e a suspensão mostram-se recorrentes em sua partitura.” (LUCCHESI, 2009, p. 135).

Conforme vimos, JOBIM (2012) analisa os críticos criadores brasileiros e percebe uma interseção entre o que escrevem sobre literatura e o que produzem como literatura. Isso acontece porque esse tipo de escritor anfíbio dialoga com um campo semântico de autorreferência.

Isso é possível verificar quanto colocamos em contraponto o sumário desta tese na qual pontos do romance lucchesiano são abordados pontualmente ao lado dos ensaios de “Machadiana”.

Uma cartografia inacabada, poderia ser, categoricamente, índice enciclopédico de “O personagem e a cidade”. Já que nesses tópicos estão em jogo os deslocamentos de personagens ficcionais e históricos, assim como de uma cartografia transmórfica.

Em *O homem subterrâneo*, teríamos “Medicina e Advocacia”, em contrapartida. De maneira que a reflexão sobre a retórica indique a extensão das estratégias de perpetuação do estilo machadiano como uma herança escritural que se firma entre escritores contemporâneos e de outros tempos literários.

No ensaio *O teatro no Segundo Reinado*, podemos extrair o subcapítulo “O teatro e o tribunal”. Aqui, uma espécie de pesquisa sobre a leitura machadiana do teatro do século XIX e sua expectativa como analista das peças, somado ao modo como o teatro deveria servir a sociedade. Desse modo, é possível entender o motivo pelo qual José Mariano foi de criminoso à vítima em seu primeiro julgamento: o teatro tinha como objetivo atender aos costumes da sociedade, e no teatro do tribunal isso não seria diferente. No lugar da justiça, o costume. Em

uma sociedade, absolutamente, machista, era justificado que o marido, supostamente traído, tivesse o direito de assassinar a esposa adúltera.

Em *O espelho e a química do tempo*, vemos o que poderia ser índice de “História e ficção”; “História Pública e História Privada”. A ideia de camadas de tempo se completaria com os tópicos *Branças jogam. Mate em dois lances* e *Violoncelo de Bento Santiago*. Esses dois últimos, analisam a combinatória na composição machadiana, levando em consideração a prática de enxadrista e pelo refinado gosto musical de Machado de Assis. Por esse jogo de combinatória, tantos subcapítulos estariam inscritos nesse índice: “A máquina infernal”; “A constelação de Umberto Eco”; “O labirinto de nós”; “Os astros de Blanqui”; “Os sócias”; “As histórias alternativas”; “O déjà vu”.

Figura 17 - Partida de xadrez entre Machado de Assis e Arthur Napoleão (Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, 1 jul. 1877).

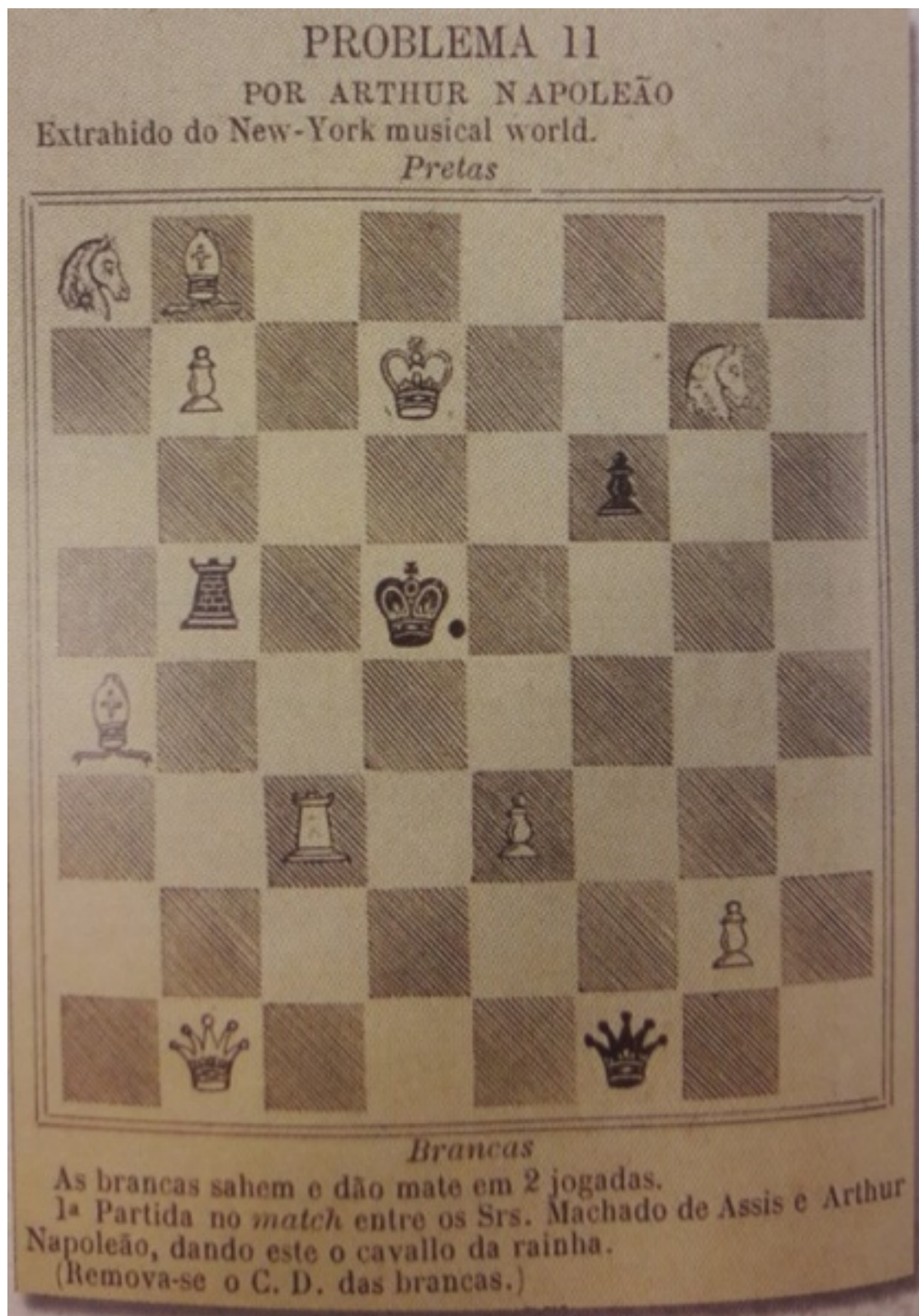


Figura 18 - Partitura da música Lua da estiva noite, composta por Arthur Napoleão, com letra de Machado de Assis.

LUA DA ESTIVA NOITE
SERENATA
 PARA CANTO, PIANO E FLAUTA
 Poesia de Machado de Assis
 Musica Por ARTHUR NAPOLEÃO.

N.º 4.

Allegretto tranquillo.

FLAUTA. *Dolce e espress.*

CANTO.

PIANO. *mf* *p*

2 Tempo *rit.*

dolce.

Lu. . a da esti.va
 noi. . te Que sur. ges no ho, ri. zon. te Vae por além do mon. te Ca.

4 A TEOLOGIA DO MENOS, A LITERATURA DO MAIS

O livro anfíbio de Lucchesi é pura metamorfose. O estudo desse duplo mórfico teria como hipótese, de modo mais objetivo, o seguinte: para o autor do romance em análise a ambiguidade em questão do ser que atende a duas naturezas em si mesmo vai além da convivência de arte e política que está representada pelo sintagma história-ficção na literatura anfíbia. Ele atinge uma leitura mais profunda sobre a literatura. Uma metaliteratura, iniciada pela autoanálise sobre o movimento literário do qual ele próprio faz parte para depois se expandir de modo a comprovar como seria sua mesma inserção em uma plataforma literária universal. Projeção que independe de reconhecimento de seus pares, mas como fazendo parte da natureza do próprio fazer literário, nascente das experiências empíricas e também das pertinentes à alma humana, sua manifestação metafísica ou espiritual no mundo. Isso surge como elemento do ato escritural em si. Essa hipótese é discutida no livro em doses homeopáticas, em mínimos recortes que formarão uma colcha de retalhos constelar. A linha minimalista que se maximiza atende ao próprio movimento dos universos e multiversos, a origem mínima do nosso nascimento tão atômico como das estrelas e de todo universo em seu constante Big Bang – Big Crunch. Todos igualmente parte e todo na sinfonia do universo das coisas criacionais.

A literatura, com seu autor/criador/criatura, é ativista da mesma *divina proporção*, como na escola pitagórica, na qual o π (PI) é lido como parte e tudo de todas as coisas possíveis. A literatura também naufraga nesse π . Para ela as restrições deterministas seriam, no mínimo, insuficientes, não a alcançam do mesmo modo como se injustifica todas as criações possíveis. Não se denomina a física quântica um conjunto de teorias em busca de uma genial e simples maneira de se extrair o elemento fundamental criador de todas as coisas? O π não explica como o quer a física quântica, mas diagnostica a existência desse elemento que não pode ainda ser explicado. O escritor Marco Lucchesi atravessa as possíveis demarcações do romance para desenvolver uma discussão ontológica da literatura, longe de ser brasileira, sempre universal, porque tudo o é.

Desse modo, o negativo que perfaz o aniquilamento do eu narrativo indica uma matriz literária que se pluraliza e se agiganta diante do zero teológico. Esse esvaziamento como

método ascético se origina de uma pragmática contemplativa e se estende ao literário por uma condição do intelecto.

4.1 Ascese anfíbia

No oásis acadêmico, em alguma sala de aula destinada ao ensino de línguas estrangeiras e, por isso, com acústica mais que apropriada, o poeta e professor romeno George Popescu⁵⁵ declinou linhas das mais delicadas de seu repertório, *Borboletas Cegas*. Assim dizia:

Como se dirá borboleta na língua das borboletas?
Borboleta? Pura e simplesmente?
E qual o significado de borboleta? Na língua delas, é claro.

[...]

Há quem possa conversar com as borboletas. Com aquelas vivas e com aquelas que já não existem. Com as de colorido solene, premiadas, coroadas – princesas de uma arte sem nome (justamente *sine nomine*) -, com aquelas pobres, órfãs, viúvas, exiladas, presas, emigradas e sobretudo com as cegas. Conversam ao longo dos dias dentro de um calendário por elas inventado. Contam fábulas, velhas e novas, evocam infâncias imperiais numa pequena aldeia do Abruzzo quando os cães ainda eram cães, os cavalos, cavalos, as ameixas, ameixas, e os homens partilhavam uma divina harmonia com as macieiras, oliveiras, riachos e todas as árvores, em cujos ramos os passarinhos deitavam piedade. (POPESCU, 2015, 39).

Em Marco Lucchesi, o ensaio e a ficção, esvaziados de seus conceitos, como as borboletas *sine nomine*, perpassam inopinadamente as estruturas da escritura, gerando um abismo de complexidades. De modo que, além de si mesma, sem identificação consigo, a ficção, num composto trino, unificado ao ensaio e à poesia, busca para si um novo nome, como as borboletas cegas, inomináveis, de Popescu.

O que as borboletas romenas ensinam sobre a natureza de suas existências é o modelo da transfiguração mórfica. A lagarta de asas é a iconografia, por metáfora, de tantas outras metamorfoses como a historiografia da língua e sua transformação, ou como as intervenções humanas no espaço geográfico junto às erosões do tempo. A fase denominada “pupa” refere-se a quando a lagarta está dentro de si, atuante plena em sua geografia interior. O corpo, imerso em sua decomposição, faz eclodir da massa fúnebre a vida mais viva que nunca.

⁵⁵ George Popescu nasceu em 1948 em Bratovoiesti-Dolj, na Romênia. Poeta, crítico e tradutor, formou-se em Filologia pela Universidade de Craiova, em 1971, onde lecionou até 2013, na Faculdade de Letras. Membro da União Romena dos Escritores, desenvolve intensa atividade cultural.

Símbolo da beleza, liberdade e vigor, a borboleta é o sucesso da ruína. A borboleta é a contradição do ser rastejante com o ser alado. Ela não é um anfíbio, claramente, mas se oxigena de dois extremos também, indo da terra ao céu, e colorindo seu entorno nesse intervalo.

O pescoço ensanguentado da personagem Helena Augusta (*type*) é elemento central pelo qual uma série de nós formadores de uma rede estrutural orbitam, como demonstramos no terceiro labirinto apontado por Umberto Eco. O narrador lucchesiano confirma essa proposta ao indicar o crime de Helena Augusta como fato desencadeador do drama:

Um crime. Um delírio. De que outros elementos lançar mão para alcançar o drama desse velho narrador e de suas personagens, que, em 2010, serão menos que sombra e pó? (*ODC*, p.24).

O assassinato de uma mulher que realmente existiu, porque comprovamos sua existência na sessão de Periódicos da Biblioteca Nacional, pelo noticiário do Correio Paulistano, publicado em uma terça-feira, 23 de dezembro de 1866.⁵⁶ O que documenta configura-se *token* e *type*. Ora o fato real é *type* do ficcional, ora o ficcional é *type* do real. Lembrando que o *type* catalisa inúmeros *tokens* através de uma espécie de enfileiramento categorial de origem semântica.

Em MOREIRA (2012), observamos ainda outras características norteadoras da composição em rede. Fica claro que o que, de fato, importa são os pontos de convergência e de bifurcação. Por isso, é necessário que se entenda que nela repousa a lógica das conexões: “O que faz com que uma rede seja forte é o fato de cada ponto da rede se apoiar nos outros pontos da rede, e é porque a rede local adiciona, junta essas fraquezas umas com as outras, que ela engendra força. (CALLON, 2004, p. 77). A rede define-se, assim, muito mais pelas linhas que traça que pela superfície que cobre: o que aparece [na rede] com único elemento constitutivo é o nó. Pouco importam suas dimensões. Pode-se aumentá-la ou diminuí-la sem que perca suas características de rede, pois ela não é definida por sua forma, por seus limites extremos, mas por suas conexões, por seus pontos de convergência e de bifurcação. Por isso a rede deve ser entendida com base numa lógica das conexões, e não numa lógica das superfícies”. (KASTRUP, 2004, p. 80). (51).

⁵⁶ Ainda notícias da Corte – Hoje damos aos nossos leitores a continuação das notícias vindas pela mala do vapor Santa Maria, que encontramos nos jornais: O dr. Firmo de Albuquerque Diniz, 2 promotor da corte, appellou para a relação do districto da sentença de absolvição da dr. Juiz do direito, no processo/crime em que é réo o dr. José Marianno da Silva, pelo assassinato praticado em sua esposa D. Helena Augusta da Silva.

Por essa explicação, entendemos a *lógica das conexões* como a arte combinatória estabelecida por linhas de aproximação imediata, ou não, mas alinhadas sob a perspectiva de uma arquitetura de *tokens*: “[...] assumindo um caráter técnico pautado por sua matematização e geometrização: ela se torna artefato para a cobertura de um território, modelo de comunicação que altera a relação do ser humano com o espaço e o tempo. É a partir desse percurso polissêmico que a rede se estrutura também como um conceito, como um modo de raciocínio, como um método de pensamento”. (ECO, 2013, p. 52).

Esse modo de comunicação polissêmico constrói um método de pensamento no qual o esvaziamento conceitual, próprio de excesso mnemônico, como o caso do memorialista lucchesiano, atenda a uma prática contemplativa específica que perfaz da filosofia à física quântica, das histórias alternativas às bifurcações de Luis Borges, dos labirintos de Umberto Eco aos estados contemplativos e retirantes dos padres do deserto: “A física torna-se motivo para uma atividade contemplativa que encontra na natureza gozos maravilhosos (*merveilleuses jouissances*), volúpias divinas, ao ponto de Epiteto dizer que o sentido da existência está nessa contemplação. Livrando-se de inquietações cotidianas, a universalidade do pensamento leva a uma grandeza da alma que se entusiasma com sua cosmologia [...]”. (LOSSO, 2015, p. 244).

A partir da experiência contemplativa adquirida pela circunstância do inconceito como elemento de esvaziamento conceitual, o indivíduo é capacitado a ler o seu entorno de olhos fechados, em seu próprio cosmos, uma vez compartilhado a vários outros, das estrelas aos átomos.

Brian Stock em seu livro *Ethics through literature: Ascetic and Aesthetic Reading in Western Culture* (2007) indica o que seria esse tipo de contemplação a que nos referimos quando cita palavras de Garnier of Rochefort (d. c. 1225): “*Contemplatio* é o que acontece quando se chega perto do lugar que se procura; então, com a mente afetada, a pessoa fica estupefata e completamente fora de si.”⁵⁷ (p. 73).

Por essas dissonâncias, um efeito extático de aniquilamento do eu veicula-se como equipamento fundamental para leitura do romance, o que chamaremos de **ascese anfíbia**.

A ascese cristã se inicia por uma leitura da filosofia grega e romana e, em seguida, ecoa entoada pelos padres do deserto. Foi instaurado, nesse contexto, intenso rigor moral de controle do corpo e de pensamentos libidinosos, o que fez evidenciar elementos desprezados

⁵⁷ “*Contemplatio* is what takes place when one has come near the place one seeks; then, with the mind affected, one is dumfounded and wholly outside oneself”. (p. 73).

da individualidade, construindo a base de uma subjetividade progressiva, mas dependente de opressão sistêmica pela qual os dogmas proibitórios são propagados.

Marco Lucchesi revisa os exercícios espirituais cristãos, tirando-os do caminho desse tipo de repressão dogmática, mas reinventando-os para a liberdade do sujeito aniquilado. Pois como indica Losso (2015): “O poder terapêutico da palavra está presente nas diferentes atividades ordinariamente intelectuais: leitura, audição, pesquisa, exame aprofundado [...]”. (p. 244).

Através de dois expedientes ascéticos denominados, respectivamente, de *lectio divina* e *lectio spiritualis*, o autor atinge as dimensões de uma prática ascética secular. O somatório desses dois sistemas metodológicos intenta não só em ler e interiorizar o assunto, mas de fechar os olhos e sondar a série de associações que a mente produz, de modo disperso, mas sem evadir-se do objeto em estudo. A respeito dessa proposta, Losso acrescenta: “Essa é a maneira de concentrar o foco e prevenir a distração, ainda que haja um espaço inédito para a flutuação da atenção. Ambas as formas de leituras meditativas, a *divina* e a *spiritualis*, introduzem uma dimensão mais ativa na natureza parcialmente passiva que é a leitura”. (LOSSO, 2015, p. 246.).

Esse processo de abandono pela dispersão é exercício próprio da razão que desafia seus limites a fim de dar um salto para fora de seus domínios; os espasmos da linguagem, por exemplo, evidenciam a tentativa de configurar esse tipo de cancelamento do sujeito: “Seu modo de aniquilamento é fazer da incapacidade da linguagem e de sua negação uma chance artística, ideia estética e mística que desenvolve uma exigência de verdade ainda maior, fundamentada pela própria incerteza e reflexão individual emancipada de religião e ideologias (Wagner-Egelhaaf, 1989: 60)”. (LOSSO, 2014, p. 14).

Marco Lucchesi, em seu artigo *O prefácio de Deus* (1992), sobre os benefícios da dispersão acrescenta: “A reunião e a dispersão, caracterizando os dois movimentos do Empíreo, tornam-se ainda mais agudos no ápice da teovidência. A imagem final demanda um novo olhar, além dos sentidos e da mente. Passamos do *occulus rationis* para o *occulus contemplationis*, de que fala Hugo de São Victor. Com a mente livre das *species*, o poeta enxerga mais, embora se trate de uma perspectiva puramente intelectual, sem passar pelo phantasma (eidon), que alimenta a poesia (occulus carnis)”. (p. 89).

E nesse ponto a avalanche de biografias, de nomes, de datas, do que foi, do que será e daquilo que pode ser, ditam pelo excedente polifônico a negação da coisa mesma conceituada. Como uma enciclopédia na qual as remissões sejam intermitentes e infinitas. Um

índice sempre incompleto e cada vez menos acessível conforme o aumento do volume informativo que sobre ele se acumula. Nessa pluralidade de morfismos é que se estabelecem os efeitos contraditórios que pelo método da negação ou aniquilação perfazem esquemas cada vez mais eficientes de afirmação.

Em *Dom Casmurro*, um belo contraponto entre memória e mística quando o personagem diz cerrar os olhos a fim de obter uma visão sobre o que nele poderia estar omissos. Sobre a consequência desse evento, o narrador ressalta a profundidade das reflexões e o refinamento das ideias. Igualmente, por essa escassa memória é que “tudo marcha com uma alma imprevista”, as certezas conceituais perdem sua credencial absolutista e se ampliam no enredo das possibilidades, acarretando em um alargamento conceitual de operação ascética: “Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias [...] Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares; e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista”. (ASSIS, 1970, p. 138).

É nesse instante que podemos entrever a ideia de ascese secular em seu construto de aniquilamento, estranheza, isolamento, conflito interno e essencialidade. Em *Teoria da não conceitualidade*, Hans Blumenberg (2013) aponta: “O conceito se originou da *actio per distans*⁵⁸, do agir em vista da distancia espacial e temporal. No que concerne à distância temporal, vê-se facilmente que diferença há entre a determinação que pode ter um relato sobre um evento passado (poderiam bastar-lhe nomes e descrições detalhadas) e o entrelaçamento de indeterminação e de limitação estandardizada que deve ter a articulação de uma expectativa relacionada a eventos e objetos futuros e possíveis. O conceito deve possuir indeterminação suficiente para ainda poder aprender tais experiências futuras”. (p. 47).

O conceito, como vimos, deve ter uma estrutura aberta, uma malha flexível na qual sejam contemplados “eventos e objetos futuros e possíveis”. Em *O dom do crime*, percebemos esse movimento pelo esvaziamento do sujeito quando o narrador relativiza seu nome: “Vejo o

⁵⁸ O homem [...] é criatura da *action per distans*. Ele lida com objetos que não percebe. (BLUMENBERG, 2013, p. 45).

leitor curioso a indagar quem sou ou quem fui. Digamos que me chamo Ninguém. Doutor Ulisses. Doutor Ciclope. Como preferir. Que cada qual suporte o peso de seu próprio nome, o que não é pouco. Uma História pulsa dentro dele e circunscreve nossa ilusão de estar no mundo. Logo serei apenas um nome, a que se vão juntar as datas”. (*ODC*, p. 15).

Especificamente, sobre a característica conceitual do nome, Blumenberg acrescenta que “Sua exclusividade, contudo, não deve ser tão estreita quanto aquela que o nome deve ter em relação ao indivíduo, à sua identidade e à sua identificabilidade. Nesse sentido, o conceito não é tanto o instrumento adequado para a criatura que lembra como o apropriado para a criatura que se previne: ela busca levar a cabo aquilo que ainda não está naturalmente estabelecido”. (BLUMENBERG, 2013, p. 47).

Desse modo, o memorialista sem nome se vale da imprecisão do conceito a fim de estender sua elasticidade de um campo de ação conceitual fornecido pela experiência na forma de adaptações. Ainda pelo filósofo alemão, o conceito é pensado sob a metáfora da armadilha: “O conceito nasce na vida de criaturas que são caçadoras e nômades. Talvez se possa fazer mais claro o que o conceito produz se se pensar na confecção de uma armadilha: é ela em tudo orientada pela figura e pela medida, pelo modo de comportar-se e de mover-se de um objeto a princípio aguardado e não presente, cuja captura se aguarda”. (BLUMENBERG, 2013, p. 45).

Podemos observar em *O dom do crime* exemplo desse movimento de excesso conceitual com a finalidade de esvaziamento do conceito, quando o narrador coloca em mesma linha analítica os agregados dos dois romances: “Os agregados são uma das muitas semelhanças entre as famílias Silva e Santiago. Tudo começa a partir deles. E do lugar ambíguo que ocupam dentro da casa. Não são escravos, mas pouco acima de. [...] vivem os sonhos de seus amos [...] Conspira a favor das figuras fortes da casa. Procura secundá-las, dentro de uma lógica da eficácia, que lhe renove o patrocínio”. (*ODC*, p.67).

Em LOSSO (2014), a linguagem é, igualmente, pensada em sua capacidade de produzir esse tipo de negatividade: “Logo, a negatividade é levada às últimas consequências, apostando todos os seus trunfos no jogo estético, observando a ficção da própria subjetividade e da verdade procurada. A reflexão do sujeito se faz no território do objeto exterior, onde a linguagem é a visão negada do ideal de unidade entre sujeito e objeto. Na procura de palavras e imagens, transforma-se o sujeito místico artista e produz a si mesmo enquanto sujeito e obra de arte”. (LOSSO, 2014, p. 14).

A ascese e a mística enquanto termos distintos, acabam por se confundir no momento em que a busca pela união cósmica encontra no processo o resultado e o resultado no processo: “Diante da criação, o pensamento poético se torna uma brisa, flexível e expansiva, que alcança a unidade entre alma, natureza e Deus. Essa *unio mystica* romântica expressa esteticamente o entusiasmo dos filósofos, que é mais visível indubitavelmente no cristianismo, mas não está inteiramente ausente nos romanos, e que foi herdada pela poesia moderna”. (LOSSO, 2015, p. 252).

4.2 O aniquilamento

No artigo “O prefácio de Deus: a estruturação do empíreo dantesco” (1992), Lucchesi reflete claramente sobre esse tipo de aniquilamento propulsor de um estado negativo proporcionado por uma condição de ascese secular: “O elemento negativo cumpre um papel estrutural muito claro: lança uma ponte entre o dizível e o inefável – poética limítrofe, que se completa reciprocamente, em benefício do absoluto, que enreda a última cantiga. Uma ponte entre duas ordens que só podem ser conhecidas através da similitude e da analogia, mediando-lhes a diferença, onde o significante e o significado – como na banda de Moebius – encontram no tempo o suporte da relação”. (LUCCHESI, 1992, p.87).

Por isso, em *O dom do crime*, o narrador relata seu estado de ascese: “Como reter um ponto material, a densidade específica dos tempos idos, para deixar a superfície do agora e aderir a uma realidade, transpassada por um alto coeficiente de solidão?” (*ODC*, p.21).

É possível, desse modo, entender a construção do negativo na obra, através da profusão de nomes e de uma superpopulação de cartografias, que se realizam tanto nas superfícies ficcionais como pelas vias históricas. A ponte entre esse dizível (história real e história ficcional) e inefável (o esvaziamento das categorias ficção e história a fim de construir um elemento negativo de potencial ascético) é o que no romance de Lucchesi denominamos de ascese anfíbia por se tratar do aniquilamento de dois contornos que se unificam por uma estratégia de esgotamento conceitual, por isso Blumenberg conclui após longa discussão em *Teoria da Inconceitualidade* que “O conceito termina na mística”. (BLUMENBERG, 2013, p. 128).

Marco Lucchesi cita o *amoebius* para ainda reforçar a ideia de algo sem fim nem início, onde se pode percorrer todo o caminho que apesar de aparentar dois lados, só tem um, como o anfíbio que em sua dupla respiração é um só.

Em LUCCHESI (1992), verificamos uma referência direta a arte combinatória medieval como vimos em subcapítulo anterior: “[...] um Universo que cabia perfeitamente nas categorias de Aristóteles? Como esquecer a substância, o acidente e as causas, a matéria e a forma, o gênero e a espécie?”. (p. 273).

As categorias aristotélicas tinham por objetivo construir um sistema lógico no qual os conceitos pudessem ser classificados da maneira mais abrangente e exata possível. Desse modo, servia ao desempenho de uma definição e não de uma demonstração daquilo que elas seriam: “Uma definição não é uma demonstração: mostrar a essência de uma coisa não equivale a provar nenhuma proposição acerca dessa coisa; uma definição diz o que esta coisa é, ao passo que uma demonstração prova que alguma coisa é (II, 3, 91a 1) e, sendo assim, numa definição assumimos aquilo que a demonstração deve no entanto provar (II, 3, 91a 35). Aqueles que definem não provam que alguma coisa exista (II, 3, 92a 20). Isso quer dizer que, para Aristóteles, uma definição concerne ao significado e nada tem a ver com processos de referência a um estado no mundo (II, 3, 93b 30)”. (ECO, 2013, p. 15).

Aristóteles prossegue na intenção de encontrar o método mais preciso a fim de construir definições satisfatórias, avançando pela teoria dos *predicáveis*, na qual as categorias podem ser predicados de um sujeito. Em Segundos analíticos (II, 13), desenvolve procedimento que se origina dos mais universais indo às *infimae species*, individuando a cada passo da divisão a justa diferença. Quando se pensa em individualizar uma forma pura de dicionário o modelo a que se recorre é ao de Alberto de Porfírio ao comentário às *Categorias* de Aristóteles feito no século III d. C. pelo neoplatônico, em sua *Isagoge*, que se tornou uma referência para a teoria da definição.

Sendo assim, se chamará de *Arbor Porphyriana* a primeira ideia de dicionário na qual também se estruturam condicionamentos lógicos. O esquema porfiriano pretendia ser um método para a *demonstração* da *definição* aristotélica: “[...] *Arbor Porphyriana*, visto que aqui nos interessa o fato de que esta árvore, independentemente de suas referências metafísicas, é concebida como representação de relações lógicas”. (ECO, 2013, p. 16). A busca de dispositivos lógicos de Aristóteles a Porfírio incide a perspectiva de uma ascese secular orientada por uma vertigem conceitual: “[...] mas não suportava a falta de um Rosto. Precisava dialogar com Deus. Sentir-lhe o hálito. Encontrar-lhe um rosto. E aqui era

impossível não lembrar Nicolau de Cusa, que dizia ser Deus a face de todas as faces. Um Deus sem rosto parecia tirar de mim o meu próprio rosto [...] A árvore de Porfírio dava menos sombra que a de Spinoza. Mas eu procurava uma floresta, e não uma árvore calcinada! Queria uma árvore que não desse conceitos. Queria abocanhar-lhe os frutos”. (LUCCHESI, 2006, p. 279).

Ainda em franco desenvolvimento, o debate entre dicionário e enciclopédia marca a pesquisa de Leibniz. Em 1666, vem à tona *Dissertatio de arte combinatoria*, de inspiração lulliana, na qual, a partir de regras lógicas, seria possível chegar a um tipo de verdade no nível das proposições. Esses símbolos gerados não remetem a uma ideia precisa, mas estão em seu lugar. Em Lucchesi, percebemos claramente o transbordamento dessa temática combinatória: “[...] Tratava-se de uma barbárie intelectual. De um excesso [...] Foi então que me servi da lógica formal, aristotélica, para delimitar uma espécie de cálculo do raciocínio (em termos de Leibniz), para que a linguagem precária, marcada por erros e incertezas, lograsse a matemática perfeição do mundo das essências!” (LUCCHESI, 2006, p. 268).

A passagem para os estudos de Leibniz importa para se pensar em uma forma organizacional do conhecimento do tipo enciclopédico polidimensional no qual esteja orientado um alinhamento de interconexões variadas e transversais: “Uma energia tremenda para abordar o Rosto perdido. O início dos Tempos. O escuro da noite. E me decidi a seguir os rastros de uma Ausência, que me devorava. Essa procura do Graal começava e terminava na Biblioteca [...] páginas e páginas e mais páginas, passando pelos campos da história e da filosofia, da ciência e da política, da poesia e da literatura. As leis da física. As promessas – que eu criava de mim para mim – na matemática [...] Era como tocar as páginas do Grande Livro, ao qual me dirigia com vária e vívida saudade, aquele Cosmo de subidas harmonias, atingível por estudo e contemplação”. (LUCCHESI, 2006, p. 268).

Ao indicar que as páginas do Grande Livro era folheada a partir de estudo e contemplação é possível que haja um traço que conecte, ainda com maior nível de proximidade, o labirinto terceiro de Umberto Eco e a ascese secular. Isso porque o movimento *type/tokens* por configurar mecanismo de dispersão auxilia no processo de sistematização do sujeito para o alcance da ascese secular.

Em *O dom do crime*, a sobreposição de planos, na qual é possível prever uma orientação enciclopédica, é criticada pelo pesquisador que entende por confusos, o que outrora Machado de Assis classificou em *Dom Casmurro* como omissões produtivas, o preenchimento de lacunas: “O que mais me aborrece na leitura dos originais é a confusão de

planos. Deplorável traduzir *Dom Casmurro* como filial do crime da rua dos Barbons, como se o homicídio fosse a proto-história da obra-prima de Machado. Não o diz sem atenuantes, é bem verdade, mas ao fim e ao cabo, tudo se resume à história de uma traição”. (*ODC*, p. 153).

Ao longo dos séculos a ideia de conhecimento global (alcançável) foi projeto que atenderia a uma biblioteca geral e onívora de toda a cultura: a Enciclopédia Maximal. A representação dessa biblioteca nunca é *global*, por conta de seu caráter gerador de novas interpretações de maneira intermitente, mas sempre *local*, ativada em função de contextos e circunstâncias específicas. Esse “Grande Livro” que chega com todo o conhecimento possível é a reunião de todos os livros da grande biblioteca universal, como aquela da Alexandria, de uma egiptologia silenciosa nos cadernos lucchesianos.

A dimensão astronômica combinatória, como vimos antes, inicia com as tabelas de Gustavo Selenus, em seu *Cryptometrices et Cryptographiae*, de 1624, e segue com Agrippa que direciona esse cosmo finito medieval para um outro de múltiplos universos. Esse movimento entre finito e infinito como salto ascético observamos em ECO (2013): “Há nessa vertigem a consciência da infinita perfectibilidade do conhecimento, de modo que o homem, novo Adão, tem a possibilidade no curso dos séculos de nomear tudo aquilo que seu progenitor não tivera tempo de batizar. Assim a combinatória aspira a concorrer com aquela capacidade de conhecimento do individual que pertence somente a Deus”. (ECO, 2013, p. 399).

A respeito do nome enquanto conceito refutável, o pesquisador opina, apesar de não compreender sobre o caráter de sua insuficiência conceitual: “Dá a entender que conheceu Machado, Helena e Mariano. Não se pode dar crédito a quem não declara o próprio nome. Tenho hipóteses, ideias biográficas, mas não tenho como prová-las. (*ODC*, p. 153). Se alguns trechos permanecem ilegíveis, outros mostram XXX no lugar do nome. Eu me pergunto por que censurou, transcorrido um século, pequenas referências aos olhos do futuro”. (*ODC*, p.154).

Parece que na impossibilidade de definir o que seria esse híbrido de ficção e história, o diário do memorialista que não se nomeia, torna-se uma simbólica do que Aristóteles planejava ser não a definição, mas a demonstração da coisa indefinível: “Como definir um documento, em forma de diário, em que história e ficção tecem um diálogo ambíguo e rumoroso?”. (*ODC*, p. 151).

Em Marco Lucchesi, a busca pela contensão do conhecimento universal reconhece um processo de ascensão secular, como vemos: “Minha viagem era toda metafísica! Não menos dramática que a de alguns de meus colegas que buscavam as drogas. Não menos lúdica e não menos arriscada. Vivíamos – em que pudesse parecer diferente a nossa busca – a experiência

do divino. Mais ou menos xamânica. Era uma nostalgia de tudo. Queríamos tudo”. (LUCCHESI, 2006, p. 272).

O narrador lucchesiano no papel de pesquisador, no posfácio, critica a ausência de um tom metafísico de maior curvatura na obra: “Fiquei surpreso com essas páginas, intrigado com a condição apócrifa do autor. Um testamento espiritual esquecido? Não posso dizer testamento, livre de herança ou de herdeiros. E ainda menos espiritual, pois falta ao caderno um tônus metafísico mais denso. Como definir essas páginas inacabadas, de estilo flutuante, com os resquícios da velha oratória, imitando, de modo desastrado, algumas frases da narrativa machadiana, quando não fragmentos da biografia do Bruxo do Cosme Velho, voltada obliquamente para a rua dos Barbonos?”. (ODC, p. 151).

Exatamente, porque a ascese chega pelo *estilo flutuante*, em uma *velha oratória*, adentrando não só no sentimento memorialista, mas, sobretudo, se identificando com um *olhar oblíquo* que metamorfoseia a coisa olhada, o pesquisador não enxerga a metafísica, mas o seu movimento de interferência é por si só condutor de um condicionamento ascético. Isso fica ainda mais nítido quando confessa que altera o curso da linguagem no original: “Houve passagens em que precisei modificar a linguagem, deslocando volumes semânticos, ou porque as frases eram demasiado compridas, ou porque a retórica do tempo criava um labirinto sintático”. (ODC, p. 153).

No embate entre tabelas de lógica e a busca pela verdade está em sobressalto o contraponto história-ficção, em *O dom do crime*. A prática das confluências entre real e ficcional ocasiona um estado de experiência consciente de arrebatamento ascético por um modelo intelectual, no qual a arte combinatória funciona como mecanismo para a sublimação. Por esse motivo, observamos a reflexão lucchesiana sobre os conceitos lógicos de verdade (como uma aproximação dos elementos históricos) e sua negação como postulado ficcional:

A verdade, anterior a Deus. Talvez melhor: a verdade anterior ao Paradigma, e a toda uma série de usos e abusos de mentiras, como lugar-tenentes da Verdade. (LUCCHESI, 2006, p. 270).

Trabalhava com tabelas da verdade e com as mais variadas operações para reconhecer a montagem defeituosa das caixas de silogismo [...] Temia o hircocervo, a fera perigosa da lógica formal, e pagava um preço altíssimo em conceitos de segurança, sistema de alarmes e monitoramentos, para que o ladrão da verdade não chegasse sub-reptício a noite. (LUCCHESI, 2006, p. 271).

O pesquisador, de *O dom do crime*, em contrapartida busca uma verdade objetiva, que não parece ser a do narrador sem nome, e mesmo esgotando-se em inúmeras cartografias não

consegue êxito: “Deixo claro que examinei com cuidado fontes, datas e lugares deste livro. Não medi esforços para alcançar breves fragmentos de verdade objetiva, frequentando os arquivos da Cúria metropolitana, a Santa Casa de Misericórdia, a Biblioteca Nacional, o Museu da Justiça, os cemitérios do Caju e Maruí além do Arquivo Nacional”. (ODC, p. 155).

As sondagens que buscam a vertigem do conhecimento enciclopédico seguem da filosofia para a ciência e tangenciam um infinito quântico, atualizado pelo autor em lentes einstenianas:

Do paradigma newtoniano ao paradigma einsteniano, da mecânica clássica quântica, da geometria de Euclides aos fractais. Despedia-me do Deus metafísico para o Deus científico. Mas o âmbito era sempre cosmológico. (LUCCHESI, 2006, p. 280).

Chegar a Deus e dizer: xeque-mate! Mas como obrigar um veterano jogador de dados a seguir as regras do xadrez? [...] Deus jogador de dados da física das partículas. (LUCCHESI, 2006, p. 281).

Conforme discutido em outro momento, retomamos a ideia de arte combinatória e condicionamento de uma ascese secular literária, que se estabelece como instrumento universalista, com o é a divina proporção em que a parte e o todo perdem a diferença. Através desses artefatos teóricos, Lucchesi encontra uma maneira prática de contabilizar as possibilidades significativas de um tipo de conhecimento pretensamente capaz de dar conta do conceito pelo inconceito.

4.3 A divina proporção

Como vimos, a construção do labirinto lucchesiano atende não só a estrutura formal da composição do romance, mas, sobretudo, a sintaxe de uma operação ascética. Reservamos, anteriormente, dois subcapítulos a fim de investigarmos, em separado, o teorema do labirinto e a ocorrência do processo ascético na obra. No entanto, nas linhas que seguem, observaremos como esses dois elementos se interseccionam em *O dom do crime*.

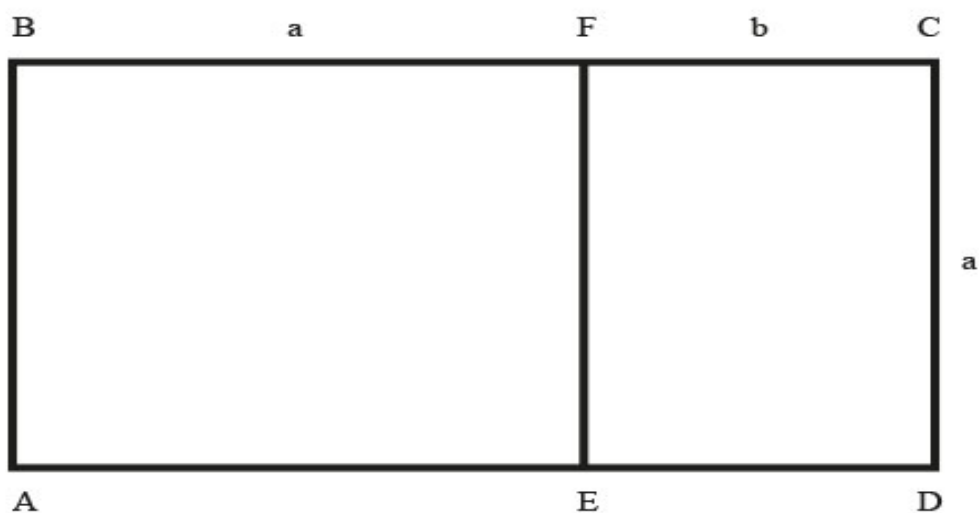
O movimento *type e tokens* por conta de seu dinamismo e imprevisibilidade acaba por desencadear um acúmulo combinatório mnemonicamente impossível de gerir. A impossibilidade desse gerenciamento causa um descompasso na consciência narrativa, que, pela insuficiência da linguagem para comunicar esse excesso, ascende por um envolvimento extático secular.

Uma estratégia para a construção desse condicionamento extático é a divina proporção, um número que organiza o universo em uma mesma medida na qual parte e todo se igualam em uma mesma fração.

Sabemos que a divisão áurea é conhecida desde os pitagóricos⁵⁹ de 500 anos a. C. A questão da divisão de um seguimento em razão áurea se encontra em *Elementos*, escrito por volta de 300 anos a. C., por Euclides. Um pouco mais tarde, Eudoxus de Cnidus (410 ou 408 a. C. – 355 ou 347 a. C), matemático grego, estudioso da teoria das proporções, estabeleceu as propriedades do retângulo áureo:

$$\frac{a}{a+b} = \frac{b}{a}$$

Figura 19 - Propriedades do retângulo áureo.



Fonte: www.ufrgs.br/espmat/disciplinas/midias_digitais_II/modulo_IV/retangulo_aureo.pdf

⁵⁹ A Escola Pitagórica foi uma influente corrente da filosofia grega de onde vieram inúmeros pensadores pré-socráticos. Dentre os símbolos geométricos de maior atenção desses filósofos está o dodecaedro, com seus 20 vértices e 12 faces de pentágonos regulares.

O retângulo áureo pode ser dividido em um quadrado e em outro retângulo áureo e em outro retângulo áureo em um processo que pode se repetir infinitas vezes, mantendo-se a mesma proporção.

O Parthenon grego tem sua arquitetura planejada a partir de um retângulo áureo. No século passado a primeira letra do nome de seu construtor Fídias foi designada para representar o número áureo phi.

A partir da divisão do comprimento da circunferência pelo seu diâmetro chega-se ao número irracional 3,141592. Essa constante matemática é encontrada nas dimensões mais variadas como nas flores, nos moluscos, em chifres de animais, microrganismos e até nas estruturas galácticas.

Marco Lucchesi a respeito da relação entre matemática e os parâmetros epistemológicos como a perspectiva do PI acrescenta que: “A matemática representava essa chave de construção e descortínio de um campo mental *ante rem*, essências que habitavam uma espécie de empíreo dos números, cuja misteriosa vida parecia autônoma, necessária, independente da humana, e para a qual devia seguir buscando apenas esses números-planetas, que o conhecimento cada vez mais refinado alcançaria, em vasto horizonte de conjuntos e sintaxes”. (LUCCHESI, 2006, p. 268.).

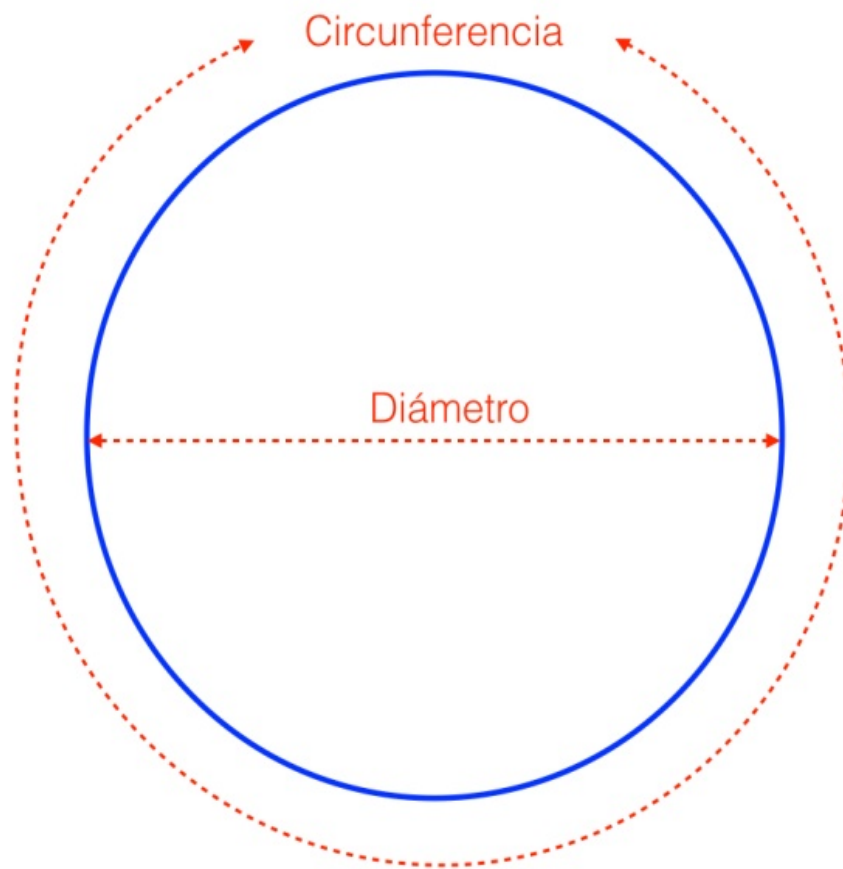
Figura 20 - Parthenon⁶⁰



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Partenon>.

⁶⁰ Templo dedicado à deusa grega Atena, construído no século V a. C na Grécia, por iniciativa do governante da cidade, e decorado pelo escultor Fídias.

Figura 21 - Comprimento da circunferência pelo seu diâmetro.



Fonte: <https://www.inspirulina.com/pi.html>

Em *O dom do crime*, uma série de interlocuções operam em conjunto com interfaces combinatórias, ascéticas e também pelo direcionamento da proporção áurea. O autor do romance constrói uma linha de medida em que personagens, do próprio livro, ou de outros livros se equivalem. Desse modo, por um princípio de equivalências Sade e Agostinho se aproximam na biblioteca do narrador; Pascal, *Eclesiastes*, Blanqui, os positivistas, em medida inversa, dialogam. A criada de Eça de Queirós, em *O primo Basílio*, Juliana, alinhada com Esperidiana; e, José Dias, em sua célebre denúncia, na proporção das esposas vitimadas Luísa, Helena e Capitu: “Passeio entre volumes de história e poesia, ensaios metafísicos e novelas sem pudor. Sade e Agostinho moram juntos na rua dos Andradas, na parte ocidental da biblioteca [...] Ninguém se ofenda com a insólita intimidade. Sade, Agostinho e Graziela. (ODC, p. 11). Amo os *Pensamentos* de Pascal e meu espírito repousa no desespero do *Eclesiastes*”. (ODC, p. 11).

A história faz pensar em muitas criadas, como a perigosa Juliana, de *O primo Basílio*, ameaçando Luísa, esposa que descumpriu votos de fidelidade – que é o que não podemos afirmar com segurança a respeito de Helena ou de Capitu. (ODC, p. 85).

Não seria esta uma simples insinuação, como se presume ter sido a de José Dias, com respeito a Capitu [...] Havia nisso algo que pudesse manchar a honra, até então ilibada, de Helena Augusta? (ODC, p. 75).

Em outro momento, ao lado de Capitu e Helena Augusta estão Amélia Camargo, personagem do romance *Senhora*, de José de Alencar; e também Helena do Vale, da obra machadiana *Helena*. Também Dona Carmo e Aguiar, de *Conselheiro Aires*, último romance de Machado de Assis, medidos pelo mesmo compasso: “Terá aprendido a tocar piano como Capitu, móvel deveras apreciado e cartão de visita dos melhores salões da Corte? Amélia Camargo e Helena do Vale, tanto em Machado quanto em Alencar, embora não fossem virtuosos, não se saíam mal com velhas árias. (ODC, p. 43). Sem piano e sem filhos. Tinham apenas um ao outro. E, se não chegaram a tempo de sentir saudades de si mesmos, como Carmo e Aguiar, visitados pelo Conselheiro Aires, no crepúsculo de uma vida marcada de afeição partilharam de outras alegrias”. (ODC, p.44).

Ainda nesse raciocínio José de Alencar é revisitado em *Lucíola*, também na mesma medida que Helena Augusta: “A defesa bebe nas páginas de *Lucíola*, de José de Alencar, as águas turvas do amor de Helena. Vejo a personagem movendo a cabeça com orgulho satânico, quando lhe rugem as sedas – as mesmas sedas com que Mariano vestiu Helena e que formam o involuntário leitmotiv de nossa história [...]”. (ODC, p. 123).

Na linha de medidas os contornos sublinham o casamento de Machado de Assis e Carolina com o de Capitu, a partir de uma conjuntura temporal, na qual estariam os cônjuges na proporção de quatro anos do matrimônio de Capitu e a três anos do assassinato de Helena:

Machado e Carolina se casaram na casa dos Condes de São Mamede no Cosme Velho, quatro anos depois do matrimônio de Capitu, em 12 de novembro de 1869. A três anos de distância do crime da rua dos Barbonos. (ODC, p. 73).

A analogia das janelas dos Barbonos e de Matacavalos, a de Capitu mais baixa e próxima, desse modo, a dos Barbonos mais alta e distante, equivalentes, como vemos:

A janela dos Barbonos guarda belas analogias com a de Matacavalos. A de Capitu parece mais baixa e mais próxima da rua. (ODC, p. 75).

O símbolo talvez mais emblemático e de maior discussão em termos de proporções seja o dueto entre tribunal e teatro:

Colunas inteiras na primeira página [...] reproduzem tudo o que se passa no tribunal: vaias, aplausos, palavras e sussurros [...] (*ODC*, p. 79).

Não sem antes desenhar, em traços largos, a suposta grandeza do réu, que aumenta na razão inversa da monstruosidade da vítima. (*ODC*, p. 107).

A ideia da construção de uma margem de proporção se mantém como base estrutural na relação de medidas entre Helena e Capitu, ambas constituem elementos fundamentais na obra lucchesiana. A morte de Helena e sua pretensa aparição na sócia Capitu propulsionam a ciranda combinatória que desencadeará uma sequência de *tokens* como ligadura labiríntica de uma série de nós. Isso ainda se indetermina quando se pensa na infinidade de outras vítimas tais como Helena Augusta, estrela de uma infinita constelação de tantas outras esposas assassinadas.

Helena e Capitu cumprem função estrutural. (*ODC*, p. 128).

A voz de Helena é a de uma nuvem indefinida, solta, numa câmara de vozes, onde se dissolve por igual seu timbre com o de Capitu, nos ventos frios da narrativa, de que não tem como se agasalhar. (*ODC*, p.127).

CONCLUSÃO

Após a caminhada pelos bosques lucchesianos que se alinham do romance estudado até artigos outros publicados pelo escritor, vimos o quanto a produção ficcional analisada de Marco Lucchesi corresponde e absorve seu pensamento teórico.

A *parte* e o *todo* como configuração estrutural concedem à narrativa uma linha em espiral que absorve não somente o fundamento da *proporção áurea*, mas, em concomitância, os teoremas da *arte combinatória* e dos *encaminhamentos ascéticos* por movimento extático.

A incisão da combinatória na composição ficcional explora intensamente os elementos *type* e *token*, de modo que não mais se percebam como figuras homogêneas, por sofrerem de uma desordem aniquiladora de seu *status* anterior por conta da velocidade de seu alto dinamismo.

Por isso, percebemos a ocorrência de um cruzamento de sócias personagens e de lugares futuros, passados e do agora em *O dom do crime*.

Isso funciona de modo efetivo, quando as proporções proliferam. Elas participam dessa vertigem deslocadora infinitamente. Todo esse espiral introverso se extroversa, no mecanismo de insuficiência da linguagem que se esforça até as últimas consequências para efetuar uma comunicação impossível, labiríntica, em rede.

Desse modo, a composição do labirinto guarda uma mesma variante (x) em cada ponto entrelaçado: a razão **local versus universal**. A partir desse esquema fundamental Capitu e Helena Augusta se irmanam em uma mesma linhagem de mulheres vitimadas e seus maridos suspeitosos se alinham pela mesma herança do ciúme.

O *local/universal* opera, na estrutura do romance, um curto-circuito tipo *type/token*, simultaneamente, a fim de proporcionar o embaraço proposital da teia labiríntica.

É assim que habitam arte (*universal*) e política (*local*) o pensamento anfíbio de Silviano Santiago; como também a história (*universal; local*)/ficção (*universal; local*), de Marco Lucchesi, as tabelas de arte combinatória em que *parte* (*local*) e *todo* (*universal*) se instrumentalizam.

Nesse mesmo raciocínio, insere-se o labirinto terceiro de Umberto Eco pelo fundamento *type/token* – (*parte/todo*); no mesmo sistema, percebemos a proporção áurea, na qual *parte* e *todo* se alternam, sem nenhuma consequência.

Através do “Instinto de nacionalidade”, de 1873, Machado de Assis trata das circunstâncias próprias de uma literatura *local* ou periférica entre as de caráter *universal*. Em Helen Caldwell, com *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, de 1990, essa proposta machadiana é confirmada.

A casa de Matacavalos e a dos Barbonos formam também um contraponto no qual uma termina parte da outra como um alinhamento de fractais. De outra maneira, observamos o diálogo dos séculos XIX e XX, que se diferenciam e se estreitam, de maneira que cada *parte* ou cada século seja fragmento de um *todo* [XIX-XXI].

Em continuidade, a tensão *parte/todo* conecta a história pública (*global*) à história privada (*local*). Além delas, o teatro como condicionante do tribunal estabelece com ele uma relação de *global* para *local*.

Essa condução do teatro tinha como função reafirmar os costumes, como a grande recorrência de maridos assassinos absolvidos pelo tribunal por força de uma satisfação popular.

As bifurcações do terceiro capítulo de *Dom Casmurro* apontam para uma matriz geradora de bifurcações, em que o movimento *parte* e *todo* funcionaria como *type* de uma cadeia de *tokens* a partir da escolha de Bentinho: se padre ou marido.

Também observamos a *parte* e o *todo* pelo somatório de todas as histórias possíveis no diagrama de Feynman, em que uma variante de *types* e *tokens* transitam. Por esse diagrama, em algum lugar, Bentinho seria médico e não bacharel, e talvez tivesse assassinado Capitu com as unhas, como já havia desejado atacá-la anteriormente.

Até no *déjà vu* assistimos à mesma contração em que o presente e futuro tão heterogêneos, como conscientes, ao passo que unificados pelo curto-circuito da contradição *parte* (presente)/*todo*(s) (futuro(s)).

Ao lado do narrador inominado subimos e descemos como Machado de Assis e Joaquim Macedo as ladeiras do morro do Castelo, o da ficção e o histórico. Revisitamos personagens ficcionais e reais do século XIX e tantos outros rostos, porventura, esquecidos na enciclopédia média, aquela que não relata os nomes dos mortos na batalha de Waterloo, mas contemplados na enciclopédia maximal.

Essa foi a tentativa de *O dom do crime* enquanto *índice do livro feminino*. (ODC, p. 109). Daquele capaz de ser *type* de uma mulher vitimada e indicar todas as outras, como os nomes dos soldados mortos em Waterloo.

A questão sociológica do feminicídio se amplifica e é discutida na obra a partir de seu estatuto ininterrupto na história das civilizações. O inflacionário quantitativo de mulheres assassinadas por ciúme dos cônjuges é plasmado a história de uma única esposa, como *type*, matriz de outras senhoras como ela, e também de outras *tokens*, exemplo de Capitu.

Lucchesi chama atenção para o incômodo, refletindo sobre o presente, trazendo silêncios que não acomodam explicações tão simples, promovendo incessantes provocações.

A estratégia para se atingir esse enredo circular foi contemplar os recursos exponenciais: o labirinto em rede, a arte combinatória, a ideia de enciclopédia maximal, e a ascese secular. Essa seria a base da composição ficcional de *O dom do crime*, de Marco Lucchesi.

Em *O dom do crime*, o autor aponta uma ressonância na fortuna crítica machadiana beirando uma sutil intervenção: “Todo crime deságua numa confusão de hemácias. Não há sangue em *O primo Basílio*. Mas foi por um triz. Um segredo disperso. Uma carta. E a morte de Luísa, asséptica, funcional. Se não houve derramamento de sangue, a história se mostrava rude aos olhos de Machado. Como se, por equívoco, *a lógica do excesso* tornasse mais nítida a trama. E mais espessa. Para uma gama de escritores, importava enumerar os fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. *O êxito da página, insiste Machado, não devia repousar no volume de informações, quase sempre vulgares ou degradantes, mas na precisão sutil com que se mostram as ideias*. O perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato, conclui Machado sem maiores delongas”. (ODC, p. 27).

Por conta da busca dessa *precisão sutil* fez-se necessário o debate sobre a lógica do excesso e suas consequências. Evidentemente, o excesso em seus diversos escopos não só seria um equívoco na composição da trama, mas tratado com o acervo teórico necessário, um meio de precisão, espessura e abrangência.

De modo que nem todo excesso é igual. Em diferenciação, o exagero das minúcias, como o do universo realista, e o outro que se acumula como estratégia funcional.

A demanda do excedente compartilha a discussão do *local/global, parte/todo*, porque o motivo da contração é a de se chegar a uma verdade ou como nos informa o memorialista lucchesiano uma *precisão sutil*.

Na tentativa de busca, a impossibilidade inquieta e embriaga o buscador em um abismo infinito de uma verdade que se constrói por incessantes camadas de pequenas

veracidades, como as infinitesimais doses da homeopatia, e seu princípio *Similia similibus curantur* (sejam os semelhantes curados pelos semelhantes).

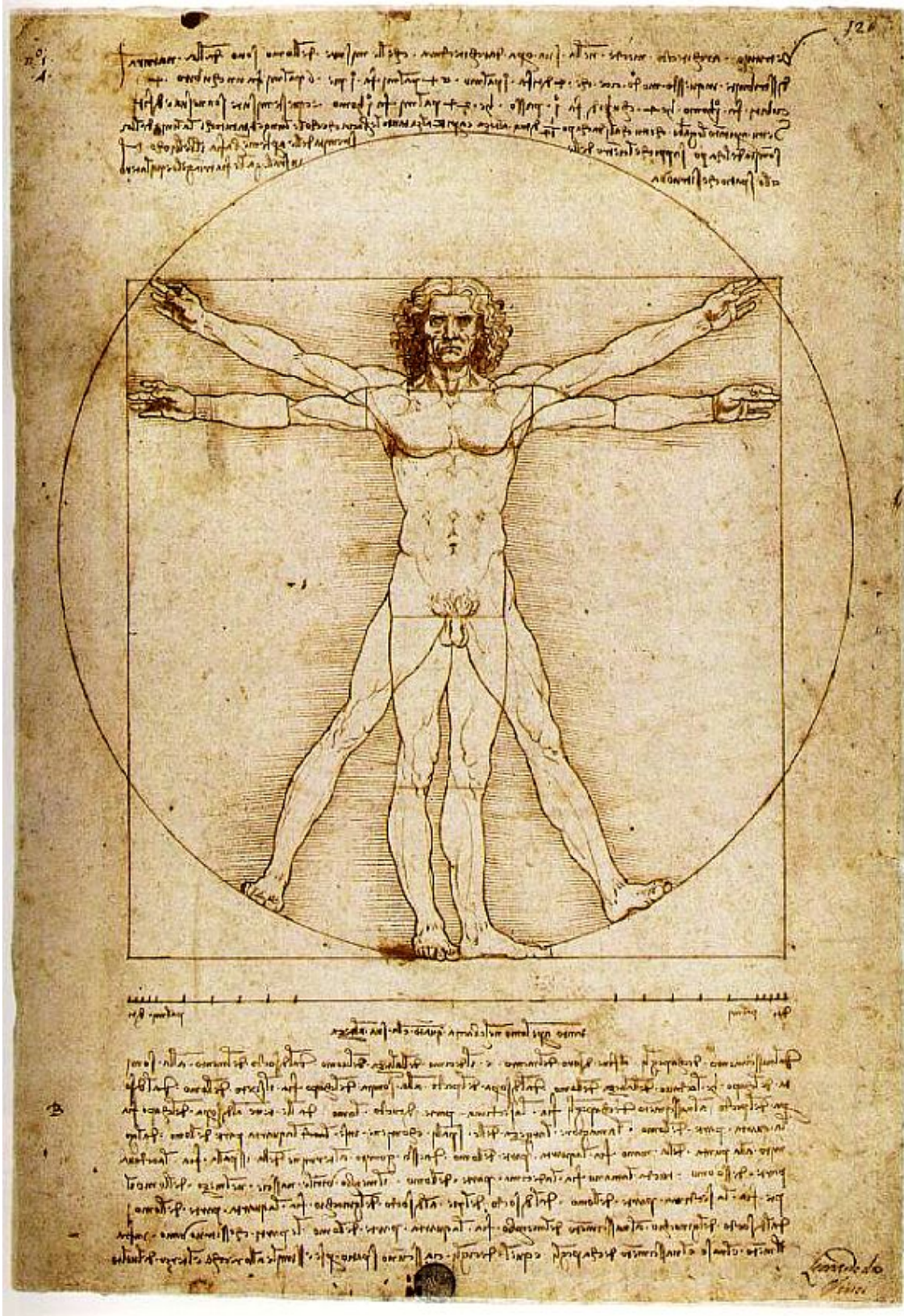
O que resulta dessa discussão é destruição do conceito pelo inconceituável, ou seja, definir pela indefinição. A fortuna crítica machadiana, em sua imensidão de debatedores em busca do Graal capaz de resolver os enigmas do Bruxo do Cosme Velho, tomam para si o *status* de reveladores da inabalável verdade sobre o módulo machadiano a que se dispõem discutir.

Algumas vezes, isso acontece com tonalidade de autoridade irrefutável em torno de fórmulas machadianas de composição, como assegura o crítico João César de Castro Rocha: “A ambiguidade constitutiva do olhar machadiano [...] estimulou polêmicas calorosas, que ainda hoje animam o dia a dia dos bancos universitários [...] transformado em pretexto para a defesa de posições institucionais. Eis, então, o paradoxo: quanto mais instigante for o autor-matriz, tanto menos legível sua obra se torna. Pois, em lugar de leituras efetivas do texto, os debatedores circunscrevem seu interesse à periferia das querelas críticas. (ROCHA, 2013, p. 26). Esse é o modelo da “leitura-consulta”, cuja finalidade é compor um arquivo de citações confirmadoras da visão do teórico”. (ROCHA, 2013, p. 27).

O dom do crime, em sua ciranda ébria, indefine por acúmulo, por excesso, como deve ser a busca da literatura enquanto manifestação ontológica do homem, que apesar de preso à matéria químico-física-biológica, dela se desprende e avança por estratégias de *déjà vu*, tabelas combinatórias, labirintos intransponíveis, enciclopédias infinitas, ascese.

A leitura de Lucchesi introspectiva, expectora mais que uma fórmula metaliterária, mas uma compreensão de literatura da infinitude, da sublimação, da ontologia. Uma literatura, portanto, maior que a *local*, maior que a *universal*, a literatura da *divina proporção*. Da altura de Leonardo da Vinci, nas medidas do homem e da natureza.

Figura 22 - Homem Vitruviano.



REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--].

ARISTÓFANES. **Uma comédia grega: a revolução das mulheres**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

_____. Instinto de Nacionalidade. In: **Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira**. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34.

_____. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARRETO, Lima. O Subterrâneo do Morro do Castelo. **Correio da Manhã**, 28 abr. 1905. Disponível em: <www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 15 jul. 2018.

BASTOS, Dau. **Machado de Assis: num recanto, um mundo inteiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In:_____. **Obras escolhidas**. v. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

_____. Parque Central. In: _____. **Obras Escolhidas III** – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A caminho do planetário. In: _____. **Obras Escolhidas II** - Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Frank Silva. **Dicionário de Terminologia Anatômica**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2016.

BICENTENÁRIO da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. **Bras. Patol. Med. Lab.**, v. 44, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/jbpml/v44n2/a01v44n2.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

BODEI, Remo. **Piramidi di tempo: storie e teoria del “déjà vu”**. Bologna: Mulino, 2006.

BORGES, Jorge Luis. Jardim das veredas que se bifurcam. In:_____. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1999.

BLANQUI, Louis-Auguste. **A eternidade pelos astros**. Marco Lucchesi (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

BLUMENBERG, Hans. **Teoria da não conceitualidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Atelie, 2008.

CHARTIER, Roger. **A força das representações: história e ficção**. João César de Castro Rocha. (Org.). Chapecó, SC: Argos, 2011.

_____. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CILENTO, Ângela Zamora. A teoria do eterno retorno em Blanqui e suas repercussões. **Revista Primus Vitam.**, n. 2, p. 1-9, 1 sem. 2011.

CORREIA, Carlos João. Terra desolada: a experiência do mal em T. S. Eliot. **Revista Portuguesa de Filosofia**, t. 57, fasc. 3, Desafios do Mal: Do mistério à Sabedoria, p. 575-591, jul./set. 2001.

COSTA, Admar. Arte e conhecimento: da medicina à retórica platônica. **Kléos**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 177-194, 2015.

COSTA, Nelson Lage da; Piva, Tereza Cristina de Carvalho. Uma breve história do convento dos Barbonos. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS E DAS TÉCNICAS E EPISTEMOLOGIA, 5., 2012. **Filosofia, Ciências e Artes: conexões interdisciplinares**. Disponível em: <http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh5/trabalhos%20orais%20completos/trabalho_107.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2018.

ECO, Umberto. **Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELIOT, T. S. **T. S. Eliot**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

FRANÇA, Renan. Subsolo do Rio esconde túneis que abrigaram histórias de escravos e prisioneiros inconfidentes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 out. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/subsolo-do-rio-esconde-tuneis-que-abrigaram-historias-de-escravos-prisioneiros-inconfidentes-20262364>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

GAGHEBIN, Jeanne-Marie. Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin. **Estud. Av.**, São Paulo, v. 13, n. 37, set./dez. 1999.

GENNA, Antonella. **Traduzione e poesia nell'opera di Marco Lucchesi, un intellettuale fra Italia e Brasile**. Roma: Università Degli Studi di Roma Tor Vergata: 2004.

HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. p. 125-141.

HAWKING, Stephen W. et al. Histórias alternativas. In: _____. **O grande projeto**: novas respostas para as questões definitivas da vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 47-63.

HÉRCULES, Hygino de Carvalho. **Medicina Legal**: texto e atlas. 2. ed. São Paulo: Editora Atheneu, 2014. p. 239-246.

ISER, Wolfgang. **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. João César de Castro Rocha. (Org.). Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

JOBIM, José Luís. **A crítica literária e os críticos criadores do Brasil**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

JÚNIOR, João et al. Platão e o papel do demiurgo na geração da vida cósmica. **Religare**, v. 7, n.1, p. 72-80, 2010.

KOYRÉ, Alexandre. **Introduction à la lecture de Platon**. Paris: Gallimard, 1962.

LEANDRO, Eulálio de Oliveira. **O júri da corte, 1866** – O crime do doutor José Mariano da Silva. [S.l.]: Juruá, 2011. [E-book].

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: _____. **Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOSSO, Eduardo. Adorno e a secularização da mística na arte moderna. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos et al. (Org.). **O intelectual, a literatura e o poder**. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

_____. Negação da linguagem e experiência inefável: comparação entre um poema de Leonardo Fróes e Dionísio Areopagita. In: **Interlocuções**: estética, produto e crítica de arte. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

_____. Prática espiritual na poesia e na filosofia. **Revista Virtual En_Fil** – Encontros com a Filosofia, Niterói, RJ, ano 1, n. 2, set. 2013.

_____. Prefácio. In: BINGEMER, Maria Clara et al. (Org.). **Narrativas místicas**: antologia de textos místicos da história do cristianismo. São Paulo: Paulus, 2015.

_____. Teoria crítica da mística e teoria da literatura. In: CABRAL, Jimmy Sudário et al. (Org.). **Finitude e mistério**: mística e literatura moderna. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Mauad, 2014. p. 24-52.

_____. Prática Espiritual na Poesia: origens e modernidade. In: TEIXEIRA, Faustino. (Org.). **Mística e Literatura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

LUCCHESI, Marco. **O dom do crime**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. T. S. Eliot e o pantempo. In: **Carteiro imaterial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

_____. Crítica da razão desesperada: Deus ou Deus. In: TEIXEIRA, Faustino. (Org.). **Nas teias da delicadeza: itinerários místicos**. São Paulo: Paulinas, 2006.

_____. Uma cartografia inacabada; O homem subterrâneo; O teatro no Segundo Reinado; O espelho e a química do tempo; Brancas jogam. Mate em dois lances; O violoncelo de Bento Santiago. In: **Ficções de um gabinete ocidental: ensaios de história e literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 95- 133.

_____. **Machadiana da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

_____. **O prefácio de Deus: a estruturação do empíreo dantesco**. Rio de Janeiro: Regesta Imperii, 1992.

_____. **Os olhos do deserto**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Literatura e biblioteca em Jorge Luís Borges e Italo Calvino**. 253 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8RWLF3/literatura_e_biblioteca_em_jorge_luis_borges_e_italo_calvino___maria_elisa__rod_rigueis_moreira.pdf?sequence=1>. Acesso em: 13 abr. 2018.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NIETZSCHE, Frederico. **Considerações intempestivas**. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976.

PAIXÃO, Cláudia Míriam Quelhas. **O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais. (1904-1922)**. 224 f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008_PAIXAO_Claudia_Miriam_Quelhas-S.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2018.

PALLONE, Simone. Diferenciando subúrbio de periferia. **Cienc. Cult**, São Paulo, v. 57, n. 2, p. 11, abr./jun. 2005.

PENNICK, Nigel. **Geometria Sagrada: simbolismo e intenção nas estruturas religiosas**. São Paulo: Pensamento, 1980.

POPESCU, George. **Caligrafia Silenciosa**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2015.

QUILLIAN, M.R.: Word concepts: A theory and simulation of some basic semantic capabilities. **Behavioral Science**, v. 12, n. 5, p. 410-430, 1967.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Rio de Janeiro: WMF, 2011.

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

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura Anfíbia. In:_____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHLESENER, Anita Helena. Tempo e história: Blanqui na leitura de Benjamin. **História: Questões & Debates,** Curitiba, n. 39, p. 255-267, 2003.

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

STOCK, Brian. **Ethics through literature: ascetic and aesthetic reading in Western culture.** Líbano, Nova Hampshire: University Press of New England, 2007.

THIESS, DEREK. **Relativism, alternate history, and the forgetful reader.** Lexington Books: New York, 2015.

TONELLI, Guido; Bodei, Remo. **La nuova fisica delle particelle e i segreti dell'universo: un dialogo tra filosofia, scienza e religione.** Milão: Booktime, 2017.

VEYNE, Paul (Org.). **História da vida privada, 1: do Império Romano ao ano mil.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 461-490.

WEINHARDT, Marilene. O dom do crime: uma obra anfíbia ou a teoria dos sócios. In:_____. **Ficção brasileira no século XXI: terceiras leituras.** São Paulo: Editora Mackenzie, 2013. p. 69-91.

WESTPHAL, Bertrand. **La géocritique mode d'emploi.** Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000.