

**A PRESENÇA DA *DIVINA COMÉDIA* EM *HELENA*, DE MACHADO DE ASSIS<sup>1</sup>**

**THE PRESENCE OF *THE DIVINE COMEDY* IN THE NOVEL *HELENA*, BY MACHADO DE ASSIS**

Eugênio Vinci DE MORAES<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo busca compreender, analisar e interpretar a presença da *Divina Comédia* no romance *Helena*, de Machado de Assis. Com base numa análise da citação e das alusões à obra do poeta italiano no texto machadiano, viu-se, primeiro, que elas ajudam a compor a formulação da ideia de desvio e justa medida que percorrem as peripécias do par Helena e Estácio sob a jurisdição da família Vale; e, segundo, que esse recurso está na medula do processo estilístico de Machado de Assis.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; estilo; *Divina comédia*; *Helena*.

**ABSTRACT:** This article seeks to understand, analyze and interpret the presence of The Divine Comedy in the novel *Helena*, by Machado de Assis. The analysis of the Italian poet's work mentions and allusions in Machado's text allowed to perceive both that they help to formulate the idea of deviation and proportion, which permeate the Helena and Estacio adventures under the Vale family jurisdiction; and that this feature is the backbone of Machado de Assis' stylistic process.

**Keywords:** Machado de Assis; style; The Divine Comedy; *Helena*.

## 1.Introdução

O estudo da presença de citações de autores e obras literárias nos textos de Machado aparece desde cedo na crítica machadiana. José Veríssimo, Eugenio Gomes, Augusto Meyer, entre outros, chamaram a atenção para esse aspecto da obra de Machado de Assis. Em 1955, o jornalista cearense Raimundo Magalhães Jr. publicou o artigo “O deturpador de citações”, no

---

<sup>1</sup>Este artigo é uma nova redação de um capítulo publicado na minha tese de doutorado *A Tijuca e o Pântano: A Divina comédia* na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881. Tese (doutorado). São Paulo – Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, 2007.

<sup>2</sup> Doutor em Letras (Literatura Brasileira), pela Universidade de São Paulo – USP; Professor de Língua Portuguesa do Centro Universitário Uninter (UNINTER-PR)

qual apresenta várias dessas citações de autores da literatura ocidental usadas e modificadas pelo escritor carioca em sua obra. Ele enfatiza as menções aos escritores franceses, mais preocupado em assinalar as alterações que Machado faz de trechos das obras desses autores, o que ele chama de “deturpações”. Mais recentemente produziram-se abordagens mais interessadas nas relações entre esses autores ou esses trechos e a obra de Machado. Esses estudos se mostram mais interessados em interpretar os sentidos dessas citações/deturpações ou alusões, como no caso de Gilberto Pinheiro Passos, que trabalha com a presença da literatura francesa na obra de Machado; e de Marta de Senna, que vem fazendo um alentado escrutínio das citações e alusões na obra de Machado e analisando minuciosamente tal processo estilístico nesse autor (PASSOS, 1996; SENNA, 2003).

Neste artigo pretende-se seguir esta linha, ou seja, analisar esse processo estilístico machadiano no romance *Helena*, publicado em 1874, no qual a obra de Dante Alighieri é mencionada no capítulo vinte e um. Abordaremos igualmente outros elementos que remetem-se também à *Divina Comédia* com o objetivo de apontar alguns aspectos sobre o uso e as consequências desse processo estilístico-literário de Machado. Estudos feitos até aqui apontaram 24 citações diretas da *Comédia* na obra do escritor brasileiro, que perde apenas para Shakespeare e a Bíblia, salvo engano (MORAES, 2013; SENNA, 2015). Isso demonstra a relevância da análise da presença dessa obra nos textos do brasileiro.

## 2. O asilo da desgraça – primeiro movimento

A citação da *Divina comédia* e a menção a Dante aparece num momento capital de *Helena*. No capítulo vinte e um, Estácio, filho do Conselheiro Vale, havia acabado de sair de um velho casebre nas vizinhanças de sua propriedade, perdido como Dante na selva escura, transtornado pelo ciúme e pela dúvida:

Estácio afastou-se rapidamente. Eram dez horas, e o sol aquecia; ele não deu pelo sol nem pelo tempo. Semelhante ao transviado florentino, achava-se no meio de uma selva escura, a igual distância da estrada reta, – *diritta via* – e da fatal porta, onde temia ser despojado de todas as esperanças. Nada sabia, nada conjeturava; eram tudo novas dúvidas e oscilações (ASSIS, 1993, p. 149).

A situação e a expressão dantescas são das mais conhecidas da *Comédia*, por isso sua presença por si só não obriga o leitor a fazer a ponte com a obra, a não ser que saibamos que o autor a conhece bem, como mostramos acima, e que sua interferência na obra não seja uma exibição de erudição ou um escorregão no clichê. Como veremos, o desvio do reto caminho é uma das espinhas morais do livro do italiano, o que justifica a presença da obra do poeta florentino. Mas as referências explícitas a Dante cessam aí. Como a opção por explicitá-la não nos parece acessória, tampouco ornamental, resta saber, então, que implicações ela tem para o trecho e o romance de modo geral. Para isso centraremos esta análise em duas passagens do livro que se passam nesse casebre ou o “asilo da desgraça”, como o chamou o narrador, os capítulos vinte e um, vinte e cinco e vinte e seis.

No ensaio sobre *Helena*, em ao *Vencedor as batatas*, Roberto Schwarz comenta a diversidade estilística da prosa machadiana, que transita em vários registros – do humorístico ao enfático –, dando a impressão de vir de um escritor já de posse de recursos excepcionais mas de “posição indefinida”, por isso mais preocupado em “se fazer aceito” do que ir até as últimas consequências em face daquilo que ele propõe (Schwarz, 1988, p. 104-106). O uso das citações também está entre as experimentações estilísticas de Machado, e os motivos, quadros e temas da *Comédia* lhe serviram para compor, no nível de substrato, certas passagens do livro e repor a ideia de desvio no mundo patriarcal de Helena. Além de Dante, Shakespeare e Homero<sup>3</sup> emprestaram-lhe também algumas formas, o que mostra mais uma vez essa necessidade de se valer de mais de um modelo, episódio, motivo ou situação clássicos para calibrar sua prosa de ficção.

No caso da *Divina comédia*, o trecho de *Helena* que citamos acima remete-se aos três primeiros versos da *Divina comédia* (*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura / che' la diritta via era smarrita*) e representa entre outras coisas a experiência do extravio do verdadeiro caminho (*diritta via*) – justa medida entre a fé e a razão – e sua expiação – a passagem pelo mundo dos mortos, por suas três seções, Inferno, Purgatório e Paraíso. Um dos seus significados é pedagógico: a visão da experiência humana até seu fim

último, a elevação espiritual. Na metade de sua vida, na Semana Santa do ano de 1300, tomado de uma estranha sonolência, Dante se vê perdido numa selva escura, tendo-se extraviado da “vera vereda” (“*verace via*”).<sup>4</sup> Mas logo avista uma colina, sua salvação. Aliviado, olha para trás, para aquele lugar que “nunca ultrapassou um homem vivo” e começa a subir a colina. Mas é impedido por três animais, onça, leão e loba, vendo-se assim impelido a entrar no lugar onde o “sol cala”. Neste instante vê a figura de Virgílio, que o aconselha a tomar outro caminho: “Convém que faças uma outra viagem”.

Essa outra viagem, todos sabemos, é sua peregrinação pelos três reinos da morte, durante a qual além de contemplar as misérias humanas, gravará para sempre o conhecimento da *diritta via*, da vida guiada pela fé e pela razão, expressa por sua poesia. A selva escura é o lugar nebuloso onde nos encontramos em pecado, extraviados, conforme a alegoria dantesca. Quando Estácio sai do casebre de Salvador, ele se sente como Dante, mas a verdadeira razão de seu extravio ele ainda desconhece. Neste momento ignora que Salvador seja pai de Helena. Com ciúme da irmã, pensa que aquele homem pode ser um “Romeu de contrabando”, ou um alcoviteiro dos amores escondidos dela; ou, para alívio seu, um miserável atendido pela caridade de Helena.

Mas esta cena de Estácio sentindo-se como o Dante extraviado começa a ser preparada capítulos antes, quando ele toma conhecimento da decisão de Helena em casar-se. Ele viajara para velar uma moribunda, a madrinha de sua noiva, Eugênia, filha do meio-vilão do romance, dr. Camargo, amigo de seu pai. A notícia do casamento chegou-lhe pela carta do pretendente de Helena, Mendonça, seu amigo. Imediatamente Estácio faz as malas e volta para sua fazenda no Andaraí, para tentar impedir o matrimônio. Conversa com Helena, ofende o amigo, discute com o padre Melchior – amigo e conselheiro da família. O noivo desiste de Helena, contrariado com a insinuação de que se casaria por interesse, mas é dissuadido pela própria noiva e cede. “O casamento podia contar-se feito” (ASSIS, 1993, p.140).

Ainda não, porém. Estácio, depois de uma noite mal dormida, sai de casa ao raiar do dia. Ouve um tiro e resolve sair para caçar. Depois de algumas horas atirando sem sucesso

---

3 Shakespeare é diretamente citado, o *Otelo*, e Homero parece fazer sob a ideia dessa Helena raptada, como é dito explicitamente no texto, rapto que desequilibra a harmonia das famílias do romance.

4 Todas traduções da *Comédia* neste artigo são de Augusto de Campos (2003).

resolve voltar, quando vê um “caso estranho, que lhe fez deter o passo” (ASSIS, 1993, p.141): viu Helena e seu pajem saírem daquele casebre do qual horas depois ele mesmo sairia perdido. Nesta hora, Estácio pensa no pior, na traição de Helena. Encontra um artifício para entrar. É recebido por Salvador, que finge não conhecê-lo, conversam, e Estácio sai de lá “temendo ser despojado de todas as esperanças” (ASSIS, 1993, p.149), o que lembra o nono verso do canto III escrito no pórtico do Inferno, “*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*”.

Nessa espécie de estância infernal, lugar escuro, triste, pobre, que o narrador chama de “asilo da desgraça” (ASSIS, 1993, p.143) – nome que Dante não recusaria para seu inferno –, Estácio e Salvador travam um diálogo muito semelhante à forma como Dante conversa com os condenados do Inferno. O interrogado, ainda que sutilmente, é Salvador, e é o mesmo Salvador que revela parte de sua falta e ao mesmo tempo se volta contra o seu interrogador num verdadeiro repto de condenado dantesco. E sua condição, de miserável, é o centro do espetáculo, que repugna “aos olhos saturados de abastança” (ASSIS, 1993, p.143) de Estácio. Mas a dúvida impele Estácio a entrar no casebre e ver o outro lado das coisas – “o espetáculo da pobreza”.

Como espetáculo, o do episódio machadiano serve entre outras coisas para ligar os dois polos opostos do romance, o do clã Vale e o da família dos “mal-nascidos”, a família de Helena. E a forma é pelo contraste entre elas, como se um abismo as separasse. Não só material como moral. Aliás, são estes os dois motivos principais da cena, necessidade material e moral. Estácio, enquanto investiga os atributos físicos de Salvador – “beleza máscula da pessoa” –, deixa que este cuide de um ferimento na mão que foi o subterfúgio que pretextou para entrar no casebre. Da ferida física passam para a ferida moral. Estácio pede desculpas pelo trabalho que deu pois poderia ter esperado para fazer o curativo em casa. Foi a deixa para Salvador mudar o registro:

– Foi conveniente curar já; nenhuma precaução é inútil em coisa nenhuma da vida.

– Máxima de prudência, observou Estácio, procurando sorrir.

– Que só aprende tarde quem a não traz na massa do sangue, replicou o outro, suspirando. (ASSIS, 1993, p.145)

E o pai de Helena repete a dose, quando Estácio diz ser um mau caçador: “– Não é esse o defeito de muita outra gente, em mais elevada ordem das coisas? Eu fui vítima desse defeito mortal”. E faz a emenda entre a miséria e sua falta: “– É verdade, disse ele; devo a minha atual penúria ao erro de teimar em cousas estranhas à minha índole e aptidão, estranhas e totalmente opostas...” (ASSIS, 1993, p.145). Vem então o comentário do sinhozinho, de que um homem jovem e forte não tinha direito de cair naquele estado, que recebe a resposta de condenado de inferno, meio à Capaneo:

– Sua observação, disse o dono da casa sorrindo, traz o sabor do chocolate que o senhor bebeu naturalmente esta manhã antes de sair para a caça. Presumo que é rico. Na abastança é impossível compreender as lutas da miséria, e a máxima de que todo homem pode, com esforço, chegar ao mesmo brilhante resultado, há de sempre parecer uma grande verdade à pessoa que estiver trinchando um peru... Pois não é assim; há exceções. Nas coisas deste mundo não é tão livre o homem, como supõe, e uma coisa, a que uns chamam mau fado, outros concurso de circunstâncias, e que nós batizamos com o genuíno nome brasileiro de caiporismo, impede a alguns ver o fruto de seus mais hercúleos esforços. César e sua fortuna! Toda a sabedoria humana está contida nestas quatro palavras. (ASSIS, 1993, p.146)

A cena lembra um condenado do inferno de Dante. Primeiro, a declaração da falta, em seguida a contradição do seu interlocutor – visitante e arguidor no asilo da desgraça –, e a contrarresposta num tom de quem, apesar do “erro” confesso, não o admite completamente. Na *Divina comédia* são conhecidos os condenados que mesmo sofrendo as penas que sofrem não se conformam ou não a admitem, comportando-se no mundo dos mortos como se comportaram no dos vivos. Capaneo é um deles, que no canto XIV do Inferno, no círculo destinado aos blasfemadores contra Deus, diz para Dante e Virgílio ouvir: “*Qual io fui vivo, tal son morto*” (v. 51), e conta sua versão da própria morte – foi fulminado por Júpiter ao pé dos muros de Tebas<sup>5</sup> –, tentando mostrar-se superior ao próprio pai dos deuses. Mas a lógica da *Comédia* logo trata de repor as coisas no lugar, mostrando como ele na verdade é mais

---

5 “Capaneo é um dos sete reis que assediaram a cidade de Tebas para restituir o reino a Polinice. Foi abatido por Júpiter em cima do muro com um raio no momento em que desafiava o pai dos deuses. É um personagem tirado da *Tebaida*, do poeta latino Estácio” (BORZI, 1993, p. 112 - tradução minha). Dante utiliza esta história bem

castigado quanto mais soberbo se mostra. Salvador parece estar na mesma frequência, pois mesmo depois de duas vezes admitir seus erros, procura transferir sua culpa às dificuldades interpostas pelo destino, ou seja: as circunstâncias ou o caiporismo.

Mas esse discurso tem outra camada de sentido, a do abismo que os separa, ricos e miseráveis, abismo que impede em última instância que Helena transforme-se num membro da família dos abastados. Logo depois do longo discurso de Salvador o narrador em discurso indireto livre expressa a perplexidade de Estácio: “Era aquilo uma *comédia* ou a expressão da verdade?” (ASSIS, 1993, p.146). *Comédia* em que sentido? Como farsa, em primeiro lugar, respeitada a antinomia verdade *versus* *comédia*. Mas *comédia* como espetáculo da pobreza, visão da diferença entre as famílias que é dado ao leitor ver com ares de sublimidade sem embargo o ambiente miserável. A *comédia* local, por assim dizer, vale, guardadas as proporções, a *Divina comédia* (VILLAÇA, 1998). Espetáculo da diferença que o narrador julga tão eloquente que se funde ao personagem, pelo discurso indireto livre, para chamar a atenção do leitor e remetê-lo, com uma dúvida retórica, à *Comédia* de Dante.

No diálogo final desse episódio, vem à baila o tema do orgulho – o refúgio moral da família de Helena. Negando uma contrapartida ao favor feito a Estácio, Salvador, chamando seu orgulho de pudor, pergunta retoricamente se esse sentimento seria um “excessivo escrúpulo”. Estácio responde-lhe, seco: “– Escrúpulo desarrazoado” (ASSIS, 1993, p.148), com o que Salvador concorda chamando-o de “virtude intratável”, embora notando que ele “variava conforme as necessidades morais de cada um” (ASSIS, 1993, p.148). As duas definições, “escrúpulo desarrazoado” e “virtude intratável”, antinômicas ambas, mostram o desequilíbrio moral de Salvador, ou melhor, Estácio os mostra, portador da moral dos ricos, e do viajante-espectador, nesta cena. Em outras cenas, quem fará, e melhor, este papel é o padre Melchior, vigário da moral do Conselheiro Vale. Assim, segundo a moral dos ricos, o bom caminho é a justa medida, a que se chega pela fé e a razão. Mas, como vimos, o lastro que deforma essa moral é a necessidade – “necessidade morais” –, por um lado; de outro será o amor, ou o desejo, como veremos. Assim a cena com ajuda dos traços da *Comédia* revela um dos travejamentos centrais do romance, em que se procuram acomodar os temas morais,

---

conhecida na Idade Média como exemplo da insensatez da soberba e da ira contra Deus. Ainda que as personagens sejam pagãs (incluindo a divindade), ela serve de exemplo aos cristãos.

elevados e cristãos, no solo patriarcal nos quais não se ajustam, por isso as personagens a toda hora entram por um desvio, escapam dos fins que suposta e naturalmente seriam conduzidos. O amor incestuoso, por exemplo, é um deles.

### 3. O asilo da desgraça, segundo movimento

Antes de entrarmos novamente no casebre de Salvador, é preciso dirigir o olhar para o padre Melchior, personagem fundamental no romance e para esta análise. É ele o guardião espiritual da família; Estácio, o material. Ele, o padre, dita os caminhos a serem percorridos, meio Virgílio meio Beatriz com olhos de águia e coração de pomba.<sup>6</sup> No capítulo dezesseis, Helena mostra ao padre a carta que Estácio lhe escreveu quando estava fora, e a dela para Estácio. Foi o que bastou para o padre conhecer que se amavam: “Entre os dois [padre Melchior e Helena] estabeleceu-se um silêncio que os acabrunhava e que não ousavam romper; como subjugados por um mistério, receava cada um deles que o outro lho lesse na frente; instintivamente desviaram os olhos” (ASSIS, 1993, p.118). O mistério era o amor dos irmãos, o primeiro desvio. O padre, como porta-voz do Conselheiro, trata logo de corrigir a rota e jungir Helena a Mendonça, dizendo a Estácio que não deixará de “executar o meu desígnio” (ASSIS, 1993, p.137), o casamento. Enquanto isso, Estácio enfurnava-se selva adentro: “Desconhecia-se, apalpava a inteligência, chamava em seu auxílio todas as forças da realidade; olhava para o chão, suspeito de que ia calcando as nuvens” (ASSIS, 1993, p.137). Vazado no melhor estilo machadiano, esse trecho resume o estado do moço, que em seguida nos revela o segundo desvio em que ele se enfiara: “Quando a razão tomou pé no meio de lembranças tão desconcertadas, ele viu claramente o resultado de suas ações: perdia um amigo de longos anos e abdicava a direção da família, pelo menos em relação ao casamento da irmã” (ASSIS, 1993, p.137). Ei-lo: “abdicava a direção da família”, eis aí um caminho do qual ele não poderá desviar-se à custa da dissolução da sua família.

Mas o padre Melchior estava aí para isso. Quando volta do casebre, Estácio passa a desconfiar do pajem, encontra Helena, aponta um retrato do casebre, e ela, pálida, mostra que

---

<sup>6</sup> “Os olhos, que eram de águia para os mistérios da vida, eram de pomba para os grandes infortúnios” (ASSIS, 1993, p. 158).

seu segredo havia sido descoberto. A harmonia familiar tinha sido rompida. Estácio então achara finalmente um caminho: “podia enfim ser homem, e era preciso que o fosse” (ASSIS, 1993, p.152). O leitor sente o cheiro de sangue. Mas padre Melchior vem em auxílio, “é preciso agora que a razão fale e trabalhe” (ASSIS, 1993, p.156). A essa altura já vimos que o reto caminho tem a ver com a razão, justa medida, equilíbrio.

Mas a hora é de perdição, desequilíbrio; é hora da revelação para Estácio do seu desejo inconsciente mais profundo. Melchior é quem o diz para ele: “tu amas tua irmã”. Ao ouvir a verdade, Estácio age como um condenado, morto-vivo: “ficou como estúpido e morto”, seu “lábio articulou algumas frases desconcertadas”, só sai desse estado catatônico em que ainda repudiava a verdade quando o padre dá o golpe fatal: Helena também o amava, e esse desvio tinha que ter fim: “A poesia trágica pode fazer do assunto uma ação teatral; mas o que a Moral e a Religião reprovam, não deve achar guarida na alma de um homem honesto e cristão” (ASSIS, 1993, p.160). A sentença estava lavrada, só faltava Estácio consentir no seu íntimo. O primeiro passo tinha sido dado, e o caminho para a luz começara.

O padre a essa altura procura guiá-lo em sua selva escura: “Mas eu sou a verdade que afirma, e a caridade que consola. Digo-te, não que pecaste, mas que ficaste à beira do pecado, e estendo-te a mão para que recues do abismo” (ASSIS, 1993, p.158). E pouco a pouco ele ia enxergando a “verdade revelada”, que o penetrará inexoravelmente: “É assim que a luz de um astro, acesa desde séculos, chega finalmente a ferir a retina de nossos olhos mortais” (ASSIS, 1993, p.161). O melodrama ia ao cume, o tom altissonante devia derramar das páginas do *Globo*, onde a novela saía em forma de folhetim. Mas não obstante o tom, a articulação que Machado de Assis faz nesse trecho é pródiga de sentidos. Assim que o narrador leva a ascensão de Estácio ao máximo, à revelação, o passo seguinte é a visão do retrato do Conselheiro. De eterno para eterno. Da luz para as trevas. O tom baixa, e o barro de que é feita a personagem retorna: “cravou-os com ar de reproche e de amargura (...). O olhar do filho pedia contas ao pai” (ASSIS, 1993, p.161). E neste trecho, creio, padre Melchior se revela, além de pregador da justa medida, um refinado hipócrita: “– Paz aos mortos! Os atos de seu pai já não pertencem à jurisdição deste mundo, diz, percebendo para onde levavam os sentimentos de Estácio” (ASSIS, 1993, p.161). Ora, mais tarde, assim que todos souberem que Helena não é irmã de Estácio e que o vínculo dos dois é possível, o padre vai dizer que o que

vale é a “voz do morto”. Voltam todos à jurisdição do morto, debaixo da qual nunca saíram. Assim, o padre é o guardião da moral patriarcal, que ele equilibra com moral cristã. Esse também é outro sintoma desse desajuste entre a moral cristã e as exigências da estrutura patriarcal, a busca de enquadramento virtuoso numa estrutura viciosa e produtora de desvios.

Mas agora só falta o desenlace, quando todos souberem que Salvador é pai de Helena. Ela mesma faz a revelação, e logo o padre e Estácio correm para o casebre para ouvir a história toda. Nessa altura do romance as referências ao caminho direito e ao desvio vão pulular. O padre Melchior diz ao pajem de Helena que prefere a “linha reta” (ASSIS, 1993, p.163) diante do desejo deste de lhe contar quem era Salvador, oferta que o padre recusa num primeiro momento. Mas no dia seguinte esquece o bom caminho e ouve o escravo. Quando vai ter com Helena, conhecendo parte da história, murmura para ela: “Imprudente”, trazendo à baila o desvio de Helena, que o leitor já ouvira lá no asilo da desgraça – “Máxima de prudência”. Adiantando, a falta de Helena foi ter mantido a relação com o pai de forma descuidada. O caminho virtuoso neste caso é a manutenção das aparências, moral laica e social, do qual se desviou pela imprudência.

Assim, chegada a hora da revelação, todos têm os seus desvios, e a narrativa de Salvador, que se alonga por dois capítulos (vinte e cinco e vinte e seis), os faz vir à tona mais claramente. Em primeiro lugar, Salvador fugiu com a futura mãe de Helena, contra a vontade dos pais – “raptei-a” –, e nunca se casaram. Enorme desvio, como reconhece Salvador: “o casamento teria talvez obstado os acontecimentos posteriores” (ASSIS, 1993, p.172). Sim, porque mais tarde aproveitando a ausência dele, a mãe de Helena juntou-se com outro homem, o conselheiro Vale. Mas Salvador não se vinga da mulher, reiterando mais uma vez de forma explícita a passagem dantesca: “E daí... não fui eu mesmo que a desviei da estrada real para metê-la por um atalho obscuro?” (ASSIS, 1993, p.175). Atalho escuro que aumenta a cada passo do romance, afinal a filha desse extravio sai daí para a família Vale, onde vai desencaminhar o filho do pai. A tentação de ligar o nome da família aos primeiros versos da *Comédia* é irresistível: “*a poi ch'i' fui al pie' d'un colle giunto, / la dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto*” (vv. 13-15).<sup>7</sup> O vale de que fala Dante é o lugar

---

7 Na tradução de Augusto de Campos (2003, p. 193): “Sei que cheguei ao pé de uma montanha,/ lá onde aquele vale se extinguiu,/ que me deixara em solidão tamanha” (grifo nosso).

onde fica a “selva oscura”, a região do mal. E até aqui do que estamos falando senão dos desvios que levam a ele? Eles estão por toda parte.

Mas Salvador tenta resgatar Helena, repetindo com a filha o que fizera com a mãe: “– Segundo rapto, observou o padre” (ASSIS, 1993, p.175). E a resposta dele ao padre, volta-se para o tema do desvio novamente: “– Tem razão, respondeu Salvador com tristeza; um abismo chamava outro abismo. Felizes os que sabem o caminho reto da vida e nunca se arredaram dele!” (ASSIS, 1993, p.175). Salvador desce cada vez mais pelos círculos infernais, e já não subirá mais até sumir no abismo. O passo seguinte é desistir de lutar pela filha, deixando-a com o Conselheiro (sim, os quiproquós são intermináveis, como num bom folhetim). A mãe dissera que o pai morrera e, como uma naufraga – “A resposta de Helena foi a do naufrago” (ASSIS, 1993, p.177) –, Helena é acolhida na margem rica, espreitada pelo pai, na margem miserável. Salvador desiste da paternidade e a transfere para o conselheiro Vale, que jamais deixará de empunhá-la mesmo depois de morto. O pai morto vive e o pai vivo morre de vez: a passagem simbólica é o retrato do Conselheiro, que Salvador compra de um belchior e o pendura ao lado do de Helena.

Mais tarde, agora para marcar sua condição de espectro, fantasma de pai, Salvador ressurgue: “espectro que regressara de outro mundo”, “sei que morri [...] e não pretendo ressuscitar”, “morri para ti e para o mundo” (ASSIS, 1993, p.179). Uma sombra, tal qual apareceu para Estácio. Quando a mãe de Helena morre, ele volta a se comunicar com a filha.<sup>8</sup> Helena viverá daí em diante entre duas margens, entre os dois pais, sem jamais ter porto, carregando silenciosamente o peso do desvio de todos. Não é à toa que morrerá no final.

Quando o Conselheiro morre, uma falsa luta do pai contra o pai se esboça. Salvador anima-se, o “contrato expirava com ele”, “eu ia entrar na posse de minha filha” (ASSIS, 1993, p.180). Mas outro contrato, esse sim lavrado, materialização da Lei, iria dar termo a isso, o testamento do conselheiro. Helena, pobre naufraga, transfere para o pai a decisão de aceitar a herança do conselheiro. O pai natural, como vimos, já não era nem pai nem vivo, uma sombra miserável do grande Pai, cujo retrato mantinha consigo. Ele a rejeita e a lança no seio da família Vale. Aqui estamos no começo do livro, quando se lê o testamento do Conselheiro.

O título que aparece no contrato da Garnier,<sup>9</sup> *Helena do Vale*, explicitava o teor do livro, a passagem da personagem por esse lugar que a levaria à morte. Salvador sabe que “cedendo à vontade do morto, cavaria um abismo entre mim e Helena” (ASSIS, 1993, p.181), mesmo assim recua, ou desce cada vez mais. Palavras que repercutem as do padre Melchior, quando conheceu o amor de Helena e Estácio: “via um abismo possível entre corações que a vontade de um morto vinculara” (ASSIS, 1993, p.167). Abismos que são gerados pela voz do morto.

E o desvio de Helena, que afinal de contas foi regido por impulsos da natureza, abala a harmonia da família Vale. Desvio que a fizera transpor o abismo. O pecado da imprudência: “Seu erro foi não ter a prudência necessária para não transpor o abismo que nos separava” (ASSIS, 1993, p.182), diz o pai. “Imprudente”, murmurou-lhe o padre. Ela oscilou entre o mundo dos mortos do seu pai vivo (natural e miserável) e o dos vivos regido pelo pai morto (legal e rico). Despojada da possibilidade de decisão, que estava na esfera do contrato, das leis do patriarcado, restavam-lhe os vínculos naturais, como um refúgio para exercer sua subjetividade. Fora isso, ela era o mimo dos Vale, autômata virtuosa. Quando Salvador some e Estácio assume o lugar do pai, ela desiste de tudo, num momento em que, a despeito do dramalhão, “escolhe a sua escolha”, quer dizer, o ramo da natureza, única margem a dar-lhe identidade, ou melhor, alguma subjetividade.

Revelada toda essa trama rocambolesca, Estácio pode assumir o lugar do pai, saindo finalmente da selva escura. Porém, mais uma tentação lhe virá, claro, a de estabelecer outro vínculo com Helena. Eis então que o vigário entra de sola no jogo e impede qualquer saída desse tipo: “há a declaração derradeira de um morto, a eclesiástica não extingue, com um traço de pena, a afirmação póstuma” (ASSIS, 1993, p.183). Eis o remate do finório vigário. Antes, ele havia dito, como vimos, que não estavam mais sob a jurisdição do morto. O padre é ladino; ele sabe, afinal, que a imagem da família tem que ser preservada, custe o que custar.

---

8 São tantos os desvios que esta nota é necessária: Helena descobre que o pai está vivo antes de a mãe morrer, mas retoma o contato com ele só depois da morte dela.

9 É o que estava no contrato firmado entre o autor e o editor, de 29 de abril de 1876. Depois, quando começou a ser publicado no *Globo*, Machado já o tinha alterado (ASSIS, 1993, p. 13).

Nem que seja obrigado a desmentir-se. Sorte sua que Estácio vive todo o tempo desnordeado por seu desejo por Helena e não percebe as finuras do religioso.<sup>10</sup> Mas a essa altura, nos fins do romance, convence-se do seu papel: “Estácio pôs termo a todas as hesitações” (ASSIS, 1993, p.185). Mas assim que ele tomar o lugar “dos pais”, a Helena só restará a morte. Entre o contrato e a natureza, ela preferiu a natureza: “deixem-me ao menos o direito de amar o que morreu” (ASSIS, 1993, p.94).

Morta Helena, Estácio desabafa: “Perdi tudo, padre mestre!” (ASSIS, 1993, p.196). Ora, se ao sair do casebre, transviado, conseguira ascender até a verdade, assumir o lugar do pai, do natural e do legal, por que então, no instante seguinte à morte de Helena, ele perde tudo? O que ele perde é a satisfação de seu desejo, limpo de qualquer impedimento social, “a voz da natureza” sucumbira de vez. A lei imperiosa do pai prevalecera. E qual era ela? Preservar a família acima de tudo, base da sociedade descrita no romance. É a ordem sustentada pelo contrato, o testamento. Na luta entre o contrato e a natureza, vence o primeiro, por isso o amor que não o leva em conta sucumbe. E entre outras coisas é de sua inviabilidade que o romance trata.

#### 4. No meio do caminho

Algumas marcas da *Divina comédia* aparecem desde a composição da cena do asilo da desgraça, desenhada com motivos da *Comédia*; até a noção de desvio, que percorre o livro de ponta a ponta, do testamento até as lágrimas finais de Estácio, que contrasta com a idéia de “justa medida”, de escolha entre “razão e fé”, que é parte da ideologia do romance e a forma filosófica, *grosso modo*, da *Comédia*, cujos modelos são a ética aristotélica e tomista.<sup>11</sup> A noção de desvio dá movimento à *Helena*, exacerbada pela forma folhetim, costurando o romance de quiproquós. O desvio é uma forma de resistência à estrutura imóvel em que as personagens vivem. Mas também é uma maneira de exibi-la. Essa é a tensão do romance, que soa desajustado porque a estrutura social, calcada na figura do pai, não resulta num caminho

---

10 “Estácio tem o ritmo de suas dificuldades psíquicas” (Schwarz, 1988, p. 104).

11 “Assim como são Tomás procurou combinar o aristotelismo com o platonismo cristão de santo Agostinho, Dante se empenhou em reconciliar o sistema tomista com a ideologia mística do *cor gentile*” (Auerbach, 1997, p. 94).

virtuoso em vista do qual os desvios poderiam ser corrigidos. Nesse mesmo sentido, a “justa medida” é na verdade um ajuste das conveniências, do qual o padre é o seu mentor. Assim, o romance dá impressão de andar sem sair do lugar. Auerbach, comentando uma das características da *Divina comédia*, com base em uma consideração de Hegel, diz que no mais imutável dos lugares, o Inferno, há muito movimento: “Ao Inferno desceram Enéias e Paulo, e também Cristo; nele passeiam Virgílio e Dante; nele há paisagens, e nas paisagens movimentam-se espíritos infernais; diante de nossos olhos realizam-se fatos e acontecimentos, até mudanças” (AUERBACH, 1976, p. 168). Ou seja, apesar de mortos, agem como vivos. Esse seria um dos pontos altos do poema: preservar a individualidade psicológica e histórica dos condenados no ambiente fixado pela eternidade. Individualidade que não deixa se ser exemplar, um modelo, à medida que concerta com o plano vertical do livro, o plano sagrado, que explica a pena do condenado e resume sua vida toda através da decisão que ele tomou durante sua permanência na terra. Muito diferente dos exemplos à moda épica, nos quais a individualidade desaparece debaixo do *ethos* da personagem; ou do fim a que ela se submete, na tragédia. O *pathos* da *Comédia* depende da escolha, e essa, calcada no livre-arbítrio, dá relevo ao indivíduo.

Esse movimento que patina na estabilidade, como sabemos, é um paradoxo que Machado de Assis reelabora, no plano da forma, com base na forma shandiana (MEYER, 1975, p. 15), e que aqui, em *Helena*, aparece na relação entre personagens e enredo. Há um violento contraste entre as peripécias do livro e a imutabilidade de seus papéis sociais – Estácio é um nome bastante sugestivo neste caso.<sup>12</sup> Ninguém, nem as personagens do polo de cima, nem as do de baixo,<sup>13</sup> sai do lugar,<sup>14</sup> apesar de toda movimentação e pressões que recebem dos acontecimentos, na forma de revelações “*ex-machina*”. Há também uma imobilidade de mundo de tragédia, de que as referências a Shakespeare e ao incesto são importantes índices. Contudo, na tragédia o herói defronta-se ou rompe com uma lei universal e é engolido por ela (AUERBACH, 1997, p. 15), como a lei do incesto, por exemplo. Estácio

---

12 Do latim “*stātus*: ‘estável’, ‘constante’” (GUÉRIOS, 1973, p. 102).

13 Empresto esses termos de P. Bezerra, usados em seu “Dialogismo e polifonia em *Esau e Jacó*” (2006).

14 Quem melhor refletiu sobre esse paradoxo foi José Antônio Pasta Jr., sobre o qual falou em seus cursos sobre a metafísica machadiana na Universidade de São Paulo e escreveu em seu artigo “O romance de Rosa – Temas do *Grande sertão* e do Brasil”: “[...] tocamos em algo essencial para o livro: essa junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível [...]” (1999, p. 63).

tem um quê de Édipo ao vagar como um “sonâmbulo” inconsciente do seu amor pela irmã. Mas, como sabemos, não é sua irmã e o *pathos* da tragédia se dissipa.

Aqui como falamos mais acima, há uma mistura de modelos e situações emprestadas dos clássicos que está no centro da composição das situações, motivos e enredos de Machado, que também dá movimento à sua prosa de ficção, que será exacerbado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que as citações e referências contam-se em centenas. Assim, Machado cria um movimento de sentidos em sua obra, tirados dos seus autores diletos, com os quais tenta dinamizar e ao mesmo tempo preencher o vazio em que sua literatura se encontra, entre os modelos romântico e naturalista, aos quais não quer aderir. O que estamos dizendo é que a utilização do repertório estrangeiro tanto na superfície – “o asilo da desgraça” – quanto no substrato – a idéia de “desvio” – são elementos de composição imprescindíveis à sua obra.

## Referências

ASSIS, M. de. *Helena*. Estabelecimento do texto J. Galante de Souza. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

AUERBACH, E. “Farinata e Cavalcante”, in *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 151-175.

\_\_\_\_\_. *Dante. Poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Ática, 1997.

BEZERRA, Paulo. “Dialogismo e polifonia em *Esau e Jacó*”, in *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006.

BORZI, Italo. [Notas a] *La divina Commedia*, in *Tutte le opere /Dante Alighieri*; introduzione di Italo Borzi; commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Roma: Newton Compton editori, 1997 (Grandi Tascabili Economici).1997

CAMPOS, Augusto de. “Dante Alighieri – Do Inferno e Do Purgatório”, in *Invenção*. São Paulo: Arx, 2003

GUÉRIOS, R. F. M. Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes. São Paulo: Ave Maria, 1973

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. 3ª.edição. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, [1935] 1975.

MORAES, Eugênio V. de. “A literatura como traição: os versos de Dante em ‘O Alienista’.” *Machado em Linha*, v.6, n. 11, p. 39-61, junho 2013.

PASSOS, Gil Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

PASTA JÚNIOR, José A. “O romance de Rosa – Temas do *Grande sertão* e do Brasil”: *Novos Estudos*, n. 55, São Paulo, nov. 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. 3ª. edição. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

SENNÁ, Marta de. *Citações e Alusões na ficção de Machado de Assis*. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em <[www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)>. Acesso em 30/08/2015.

SENNÁ, Marta de. Estratégias de embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*. In: \_\_\_\_\_. *Alusão e zombaria*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003

VILLAÇA, Alcides. Machado, tradutor de si mesmo. *Novos Estudos*. São Paulo, Cebrap, n. 51, julho de 1998.