ALMAS EXTERIORES. UMA REFLEXÃO SOBRE MODA E ESCRITURA EM MACHADO DE ASSIS

ÉLIDE VALARINI OLIVER
University of California
Santa Barbara, Califórnia, Estados Unidos

Resumo: Os elementos da indumentária em Machado ultrapassam o mero acessório para assumirem um manancial de significações que os atraem para o centro mesmo da construção da narrativa. Qual a função dos *qualia*? São tais elementos contingentes, acessórios ou necessários?

Palavras-chave: moda; mímesis; *qualia*; público; privado; erotismo

EXTERNAL SOULS. A REFLECTION ABOUT FASHION AND SCRIPTURE IN MACHADO DE ASSIS

Abstract: Through the examination of references to fashion and clothing, this article is a reflection on what is contingent, accessory and necessary in some of the Works of Machado de Assis. What is the function of qualia *in literature? Is it a mere prop to create "realism" or does it reflect the fundamentals of the very making of literature?*

Keywords: fashion; *mimesis*; qualia; *public*; *private*; *eroticism*

Imitations produce pain or pleasure not because they are mistaken for realities, but because they bring realities to mind.

Samuel Johnson

Sejam chapéus, botas, uniformes ou adereços, os elementos do vestuário, em Machado de Assis, ultrapassam o mero acessório para assumirem um manancial de significações que, no mais das vezes, os atraem para o centro mesmo da construção da narrativa. É o que vamos argumentar neste ensaio.

É sob esse prisma que o autor articula o acessório em necessário. Assim, muitos dos aspectos ligados ao vestuário, ou à moda, são apresentados: vestidos, chapéus, chinelos, sapatos, botas, fitas.

Conrado em "Capítulo dos chapéus" e Jacobina em "O espelho" defendem a mesma teoria: a alma exterior expressa a alma interior, e no caso de Conrado isso se dá na escolha e uso continuado de seu chapéu; para Jacobina, foi a farda de alferes.

A implicação é clara, e a ironia na explicação de Conrado aumenta a ênfase, em vez de a reverter. Essa ênfase aumentada é a ironia agora voltada ao leitor, que como Conrado possui também suas almas exteriores, embora sem saber ou reconhecer:

> Olhe iaiá, tenho uma razão filosófica para não fazer o que você me pede. [...] A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafisico [...] o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação [...] ninguém advertiu que há uma metafisica do chapéu [...]. Quem sabe? Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu...[1]

Assim é que, para Conrado, o chapéu supre uma necessidade pessoal, privada; com o chapéu, Conrado busca fazer Mariana entender que não se trata

[1] ASSIS, "Capítulo dos chapéus", v. 2, p. 403.

de mero uso de um complemento qualquer, mas sim do estabelecimento de uma relação mútua. Mariana é, na verdade, movida pelo pai:

> [...] um bom velho, magro, pausado, ex-funcionário público, ralado de saudades do tempo em que os empregados iam de casaca para as suas repartições. Casaca era o que ele, ainda agora, levava aos enterros, não pela razão que o leitor suspeita, a solenidade da morte ou a gravidade da despedida última, mas por esta menos filosófica, por ser um costume antigo.[2]

Em seus costumes antigos, o pai de Mariana não apenas deixa transparecer um apego até comum dos mais velhos, mas a noção implícita da rigidez simbólica, socialmente falando, refletida hierarquicamente na indumentária. A casaca é mantida por hábito social, e não por qualquer sentimento privado que o pai de Mariana pudesse ter pelo defunto. Nisso, ele difere de maneira diametralmente oposta de Conrado, para quem o uso do chapéu é escolha pessoal e privada. Por isso mesmo, reprova o chapéu baixo do genro. Como um advogado pode sair assim vestido? O chapéu deve refletir o status social de Conrado. Vem daí o conflito fundamental entre sogro e genro, e ao qual Mariana seria indiferente se não fosse a insistência do pai. Ao fim do conto, Conrado chega de chapéu novo, não por ter mudado a forma de pensar, visto que olha de um lado para o outro, sinalizando que não se sente mal à vontade em seu chapéu novo, mas para contentar a mulher. Conrado, portanto, o tempo todo age em resposta à relação privada e particular que os seres humanos também desenvolvem com peças de indumentária, e que, como conclui o conto, acaba vencendo, muitas vezes, a mera aparência.

Vemos então que a teoria da alma exterior de Jacobina oferece atrativos epistemológicos bastante sofisticados. Em "O espelho", sabemos que o relato de Jacobina se dá muitos anos depois do fato que comunica ao grupo de amigos. No passado,

> [...] o alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se, mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza,

[2] Idem, p. 402.

> e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem.[3]

A farda, portanto, elimina o homem; aniquila o humano. E nesse processo de desindividualização, ou de uniformização, sobra apenas o invólucro, a casca vazia de uma função social. A alma exterior, que antes era a expressão da individualidade de Jacobina, agora enrijeceu-se, como na casaca do pai de Mariana, no uniforme da função pública e, portanto, na eliminação de qualquer flexibilidade combinatória – a qual tanto caracteriza a liberdade individual, sobretudo no uso da indumentária – que não seja o controlado e aprovado pela sanção social.[4]

Estamos observando, portanto, que há nesses dois contos uma dicotomia estabelecida entre o público e o privado no que diz respeito à indumentária e seus complementos. A fronteira entre o público e o privado, aliás, assume uma riqueza de detalhes sempre muito bem articulada na obra machadiana no que se refere ao diálogo que suas personagens estabelecem com a indumentária. Essa possibilidade assume algumas formas interessantes e que vale a pena igualmente apontar.

Em "Missa do galo", Conceição

> [...] entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim.[5]

Nogueira, como sabe o leitor, espera a hora certa para encontrar o amigo e irem, ambos, à missa do galo. Conceição, que se casara com o viúvo de uma das primas de Nogueira, é agora a segunda mulher dele, "boa", "santa", "tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio".[6] Tolerava até a infidelidade do marido "com as aparências salvas".[7] Durante uma

[3] ASSIS, "O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana", v. 2, p. 348.
[4] Noto que a expressão "*fashion police*", polícia da moda, é bastante eloquente.
[5] ASSIS, "Missa do galo", v. 2, p. 607.
[6] Idem, p. 606.
[7] Ibidem.

conversa que dura muito pouco, Conceição, de trinta anos, diante dos olhos de um Nogueira de dezessete, se transfigura. Parte dessa transformação se dá pelo erotismo do jogo entre esfera social e esfera privada, e que se reflete em pequenos detalhes diante do olhar fascinado de Nogueira:

> [...] Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; [...].
> [...] Não estando abotoadas as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor.[8]

> Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas.[9]

Vendo o que não deveria ser visto ("a furto"), os chinelos, e até mesmo o roupão, o contraste entre o branco e o preto (e as veias azuis), Nogueira é transportado de camada em camada: sai da esfera de domesticidade, parte do mundo privado, representado pela sala, e pela proximidade de Conceição, sentada no mesmo canapé, e penetra, pouco a pouco, na esfera da mais recôndita intimidade, ao ver de relance os chinelos.

É importante ressaltar o elemento íntimo implicado na visão dos chinelos, pois a partir do uso da crinolina, e isto na esfera pública, a indumentária feminina estava sujeita a balançar. Esse elemento novo acabou criando uma nova zona erógena: os tornozelos e os pés, que antes calçavam sapatilhas e mal eram vistos, ou ressaltados, agora têm à disposição botas e botinas. Como bem lembra James Laver, *"It may be said without much fear of contradiction that no fashion is ever successful unless it can be used as an instrument of seduction"*.[10]

Se, na circunstância de Conceição, o olhar se dá a furto e o roupão é comprido (elementos pertencentes à camada mais íntima), até o desalinho entra

[8] Idem, p. 608.
[9] Idem, p. 609.
[10] Tradução: "Pode-se dizer, sem muito medo de contradição, que nenhuma moda tem sucesso a menos que possa ser usada como um instrumento de sedução". LAVER, *Taste and Fashion. From the French Revolution to the Present Day*, p. 52. Ver também GIBBS-SMITH, *The Fashionable Lady in the 19th Century*.

como elemento erógeno, pois a sedução de Conceição se faz de maneira inconsciente (ou quase) e natural, o que apenas aumenta o potencial de erotismo.

No caso de Capitu e Bentinho, o impulso à camada íntima se dá na cena do penteado. No capítulo XXXII, "Olhos de ressaca", Capitu está diante do espelho penteando os cabelos na sala, o que já representa uma fusão entre as camadas sociais e íntimas – evidentemente dada a condição social da família: "era um espelhinho de pataca (perdoai a barateza), comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão, pendente da parede, entre as duas janelas".[11] Bentinho, fascinado pelos olhos que define como de ressaca, e que José Dias havia definido como "de cigana oblíqua e dissimulada",[12] perde-se em si mesmo e nos olhos, não muito diferentemente de Nogueira. Para dizer alguma coisa, pega nos cabelos de Capitu e se diz capaz de penteá-los. O capítulo seguinte, XXXIII, "O penteado", demora-se em narrar as sensações do enamorado Bentinho penteando os cabelos de Capitu, fazendo-lhe duas tranças. "Onde estava a fita para atar-lhes as pontas? Em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada. Juntei as pontas das tranças, uni-as por um laço, retoquei a obra."[13]

Tanto o espelho barato como a fita enxovalhada trazem aportes bastante significativos. A esfera íntima – e que desemboca no beijo de Capitu em Bentinho – ressalta não a elegância simples e comedida de "Missa do galo", mas uma atmosfera de esqualidez. Em vez do equilíbrio plácido que há entre Conceição e Nogueira, sussurrando um com o outro, há na cena entre Capitu e Bentinho algo de *hubris*, onde Bentinho se vê tragado pela ressaca e se agarra aos cabelos de Capitu, que são, no entanto, refletidos num espelho barato e contidos com uma fita enxovalhada. Capitu:

> [...] alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas [...] calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.[14]

[11] ASSIS, *Dom Casmurro*, v. 1, p. 828.
[12] Idem, p. 843.
[13] Idem, p. 844.
[14] Idem, p. 823.

Não seria necessário lembrar que, para Bentinho, nada disso importa. Se a descrição de Bento Santiago, ou Dom Casmurro, é *realista a posteriori*, ao mesmo tempo não deixa de retratar a indiferença de Bentinho às convenções que separam as esferas, nem a de Capitu, que se penteia na sala e usa uma fita enxovalhada.

O que dizer dessas almas exteriores?

A reflexão dos espelhos ativa imagens diversas e muitas vezes opostas. No caso de Jacobina, o espelho "era a melhor peça da casa".[15] Era também

> [...] um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de d. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho, mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom...[16]

Num conto curto e conciso como "O espelho", causa espécie uma descrição tão detalhada, especialmente porque Machado em geral as evita. Salvo o pequeno mito envolvendo as origens do espelho, talvez falsamente enobrecidas como as de certas famílias brasileiras, os elementos visuais da descrição, como numa mensagem cifrada, convidam o leitor a associar discrepâncias: casa pobre e espelho rico; gente simples e gente da nobreza; ouro... mas comido; o velho e o novo; Jacobina-pobre e Jacobina-alferes, agora devidamente refletido, ou melhor, *acolhido* pelo espelho nobre, velho e de boa qualidade.

Sem dúvida, o espelho de Jacobina reflete o pobre mas melhorado pois é um espelho rico. Já o de Capitu, espelho barato, o que refletirá? Dentre as almas exteriores de Capitu está Bentinho, além do espelho barato e da fita enxovalhada.

Já as botas descartadas na praia em "Filosofia de um par de botas" passam de alma exterior em alma exterior, e cada vez mais velhas e acabadas. Há um namoro entre o primeiro dono, dr. Crispim, casado, e umas botinas cor de

[15] ASSIS, "O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana", v. 2, p. 348.
[16] Idem, p. 347-8.

chocolate e botões de madrepérola, pertencentes a uma certa viúva. E as botas passam do carro, pisando macio, às ruas, e às aulas de dança:

> BOTA ESQUERDA – [...] O diabo do rapaz valsava como quem se despede da vida. Nem nos comprou para outra coisa, porque para os passeios tinha um par de botas novas, de verniz e bico fino. Mas para as noites... Nós éramos as botas do curso...
> BOTA DIREITA – Que abismo entre o curso e os tapetes do dr. Crispim...[17]
> E pensando que estão definitivamente aposentadas, espantam-se quando um mendigo as encontra e feliz por tê-las achado, as calça. A bota direita então conclui conformada: "Ah! mana! Esta é a filosofia verdadeira: – Não há bota velha que não encontre um pé cambaio".[18]

O apólogo das botas conclui-se em aforisma e dando voz a esta peça tão importante do vestuário: os sapatos que nos recobrem os pés. No ciclo de vida do par de botas, lemos uma reflexão quanto à efemeridade da moda em contraste com a funcionalidade mais básica: a de servir de abrigo aos pés nus. E no caso, acabando nos pés de um mendigo.

A efemeridade das modas, que se sucedem umas às outras, tem funções diferenciadas. A atenção às distinções: grupo contra grupo, classe contra classe, *insiders* contra *outsiders*; o *timing* – o ultrapassado do ontem (*out*) e o moderno do que está *in* sinalizam uma ciclicidade. Sinalizam também um circuito.

Uma das consequências de tal circuito do efêmero é a constante variação entre zonas erógenas e zonas neutras ou esterilizadas. O tornozelo, no século XIX, desempenhava uma função erógena que se esterilizou posteriormente, com as variações de comprimento das saias femininas. Partes do corpo antes protegidas agora se expõem e, ao se descobrirem, adquirem caráter erógeno ou neutro conforme a moda as desvela ou cobre.

Machado de Assis faz pleno uso de tais elementos. O conto "Uns braços" reflete uma variação do tema presente em "Missa do galo". Inácio esquece-se de tudo e de si mesmo toda vez que põe os olhos nos braços de D. Severina, que, como Conceição, "não se pode dizer que era bonita, mas também não era feia":[19]

[17] ASSIS, "Filosofia de um par de botas", v. 3, p. 991.
[18] Idem, p. 993.
[19] ASSIS, "Uns braços", v. 2, p. 491.

> Também a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro; dali em diante ficavam-lhe os braços à mostra [...] mas é justo explicar que ela os não trazia assim por faceira, senão porque já gastara todos os vestidos de mangas compridas.[20]

Da mesma maneira, a obra machadiana reflete com precisão a psicologia do indivíduo e sua complexa relação com a indumentária, como vimos na articulação da questão da alma exterior.

Como chamamos a atenção nesses poucos exemplos acima trazidos à consideração do leitor, não podemos tomar como meros detalhes tais *apresentações*. As perspectivas e hipóteses por elas geradas implicam diretamente o que pode ser definido como a *função do contingente* em literatura. Seria ele apenas o enriquecimento trazido pelo detalhe? A descrição do espelho decorado?

Essa função não implica, necessariamente, intenção autoral, no sentido de que o autor esteja completamente no controle de sua *intenção*. A literatura está cheia de exemplos em que a intenção do autor é solapada por necessidades do enredo, ou por exigências das personagens. As estórias escrevem-se e são escritas pelas personagens.[21] Há, talvez, o que podemos classificar como uma intenção fundacional, isto é, inerente ao fazer literário. Pode estar ligada, embora não necessariamente, a uma escolha intencional do autor, mas, como vimos na nota, em que Tolstói explica a tentativa de suicídio de Vronsky como sendo uma necessidade da própria personagem (segundo Tolstói, é Vronsky quem "vai e atira-se em si mesmo"), vemos que a questão da intencionalidade é mediada por elementos extrâneos a ela.

---

[20] Ibidem.

[21] Sem entrar em muitos detalhes, pensamos em Flaubert e *Madame Bovary*, ou em Tolstói, que em carta a N. N. Strakhov, de 23 de abril de 1876, comentou o seguinte sobre a tentativa de suicídio de Vronsky em *Ana Karenina*, que se dá logo após Vronsky ter se encontrado com o marido desta, Karenin. "Guio-me pela necessidade de juntar ideias, que com o objetivo de auto-expressão, estão interconectadas, mas que expressas separadamente pelas palavras, perdem o sentido. Essa conexão mesma é inventada não pela ideia, mas por outra coisa, e é impossível expressar a base dessa conexão em palavras, mas apenas indiretamente, pelas palavras que descrevem as personagens, as ações e situações [...] Para mim, uma das provas mais manifestas disto foi o suicídio de Vronsky, que você gostou. Isso nunca tinha estado claro para mim, antes. O capítulo no qual Vronsky aceitou seu papel, depois de ter encontrado o marido, eu o havia escrito há muito tempo atrás. Comecei a corrigi-lo, e *bastante inesperadamente para mim, mas inequivocadamente*, Vronsky foi e deu-se um tiro. Agora, acontece que isso era organicamente necessário para o que vai vir depois". O grifo é meu. A notar também o tom sempre coloquial de Tolstói, sobretudo o "foi e deu-se um tiro". Em *Anna Karenina*, 2000, p. 927.

Por isso mesmo, o conceito de mímesis sobretudo tal como é formulado por Stephen Halliwell, pode nos fornecer uma pista. Halliwell observa:

> *What most versions of mimetic thinking, however, as well as arguably most forms of mimetic practice, do presuppose, is both the feasibility and the necessity of human attempts to explore and come to terms with the world through various means of depictive and expressive representation. The indispensable point of mimesis is the quest for meaning, whether that meaning is a matter of discovery or invention, or most plausibly both.*[22]

Como também observa Luiz Costa Lima: "na obra da mímesis de arte, valores, usos e costumes não só circulam, mas implícita e explicitamente são postos em questão".[23]

Ora, tais elementos descritivos, relacionais, contingentes, tal como vimos nos exemplos de vestuário colhidos aqui e ali na obra de Machado, apontam, portanto, para a exploração do mundo a partir de uma negociação calibrada entre descoberta, invenção, descrição e expressão. E tal função é necessária, embora pareça acessória.

A título de mais um exemplo do quanto esse acessório, ou arbitrário, exerce uma função necessária, examinemos Pierre, em *Guerra e paz*. Prisioneiro dos franceses, incógnito, traumatizado e confuso, Pierre decide abrigar-se na barraca dos prisioneiros comuns em vez de juntar-se na cabana dos oficiais, à qual tinha direito. Ao chegar ali, nota que a seu lado havia um homem pequenino, "cuja presença se deu a conhecer pelo forte cheiro de suor que emanava dele a cada vez que se movia".[24] Como saberemos, trata-se do ex-camponês, e agora soldado, Platon Karatayev, que, desfazendo com gestos redondos [*krugli*, em russo] e harmônicos as cordas que lhe prendem os sapatos improvisados (odor e gestos que causam alívio e acalmam Pierre pela completude e simplicidade), também já se deu conta do estado mental em que Pierre se encontra e procura ajudá-lo.

---

[22] Tradução: "O que a maioria das versões do pensamento mimético, bem como indiscutivelmente a maioria das formas de prática mimética pressupõe, é ao mesmo tempo, a viabilidade e a necessidade dos esforços humanos de explorar e chegar a um acordo com o mundo através dos vários meios de representação descritiva e expressiva. O ponto indispensável da mímesis é a busca de sentido/ significação, seja ele/ela uma questão de descoberta ou invenção, ou mais plausivelmente, ambas". HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis*, p. 376. Minha tradução.

[23] LIMA, *História, ficção, literatura*, p. 207.

[24] TOLSTOY. *War and Peace*, p. 1156. Minha tradução aqui.

A confluência de elementos que constituem a cena, centrada no olhar do observador, no caso Pierre, impotente, fragmentado, alquebrado, e que desembocam no resgate de sua humanidade mesma, se dá por um *detalhe*, com toda a aparência de contingência: o odor de suor.

A forma ficcional conhecida como Realismo refina tais usos de detalhes, *qualia* – como costumam ser chamados esses elementos de percepção únicos a uma dada consciência individual. Acrescentar elementos carregados de *qualia* é condição *sine qua non* para a criação de um mundo mimético, cuja capacidade de representação possa fazer jus ao nome de literatura realista: o efeito do real.

Escrevendo sobre uma versão do evangelho de Marcos, em que há uma referência a um rapaz de túnica (*sindon*) que normalmente não faz parte da versão conhecida, Frank Kermode nota que os comentaristas que buscam fazer sentido da passagem, e integrá-la ao relato, já espasmódico, de Marcos, recorrem a elementos extra-hermenêuticos, que vão buscar sua justificativa além do texto.

Mas essa busca não resulta em nenhuma nova interpretação, pois o trecho do rapaz correndo pela rua em sua túnica não pode ser explicado fora ou para além do texto. Se os "evangelhos soam como história", isso resulta de um "feito retórico extraordinário",[25] destaca Kermode.

Entretanto, a observação do crítico só pode ser validada caso o "detalhe" seja mesmo "apenas um detalhe", e *qualia* não passe de *qualia*.

Nem todas as formas de *qualia* remetem apenas ao *efeito de realidade*. Ao lermos atentamente a passagem do odor de suor, o que seria *acessório* é na verdade *necessário* e essencial à apreensão não apenas da verdade psicológica de Pierre, mas da própria maneira como Tolstói concebe sua literatura, ao menos enquanto escreveu *Guerra e Paz*. O vitalismo que perpassa a obra – só os que D. S. Mirsky classifica como os seres de natureza "vegetal" sobrevivem em *Guerra e Paz*.[26] É a apreensão olfativa e visual que traz Pierre de volta ao mundo humano. O suposto *detalhe* é, na verdade, fundamental para a compreensão da dimensão do humano que se opera naquele momento e, ao mesmo tempo, fundacional em sua operação literária, sua *techné*.

[25] KERMODE, *The Genesis of Secrecy*. On the Interpretation of Narrative, p. 112.

[26] Mirsky analisa Tolstói antes e depois da crise existencial que o faz rejeitar tanto *Guerra e Paz* quanto *Ana Karenina*, justamente por causa do uso do "efeito de real". Ver especialmente p. 261- 275, e 305-325. D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature*.

Longe de ser um detalhe retórico, inserido na narrativa para infundir-lhe uma aparência de realidade, é a observação do humano, em Tolstói, que o faz esmiuçar e trazer diante do leitor aquilo que opera e vive e faz sentido, e tem valor de verdade psicológica, no mundo *real*. Em outras palavras, é a função da mímesis enquanto inerente ao fazer literário. É de se perguntar se ao rejeitar suas duas grandes obras, *Guerra e Paz* e *Ana Karenina*, justamente, pela riqueza de *qualia*, após sua crise existencial e religiosa, Tolstói não tenha confundido as funções do necessário, do acessório e do contingente. Tudo indica que sim, visto o volume de arenga e o teor de provocação que detectamos, por exemplo, em *A Sonata Kreutzer*.

Machado de Assis, pelo contrário, não abandona jamais os parâmetros literários em troca do que Thomas Mann chamou de "pronunciamentos autocráticos" em Tolstói.[27] Nele, o uso do contingente resolve-se organicamente no necessário, e o acessório da moda, nunca é, como vimos nos exemplos examinados acima, acessório.

Em tais exemplos, que vimos brevemente, o contingente relativo a botas, chinelos, fitas e chapéus não pode ser lido como mero detalhe a preencher os olhos do leitor com efeitos de realismo. A moda não pode ser interpretada como mero acessório ou adereço retórico. Neles encontramos uma imbricação com aquilo que as obras nos oferecem de mais fundamental: a observação do humano recriada e assimilada ao grão das palavras. A colocação em perspectiva na qual o fundamento é coerente e coeso e, portanto, se *expressa também pelo acessório*, que assim, em paradoxo, faz parte do *necessário*.

Que este mundo só possa ser completamente apreendido e comunicado por um ser humano escritor a outro ser humano leitor, através do prisma de palavras, dessa teia, dessa *techné*, que é o instrumental próprio da literatura, é o que fascina.

[27] Artigo reproduzido no volume *Anna Karenina*, cit., p. 934.

Referências

ASSIS, Machado de. "Capítulo dos chapéus". *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. v. 2.

_____. *Dom Casmurro*. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, v. 1.

_____. "Filosofia de um par de botas". *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. v. 3.

_____. "Missa do Galo". *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. v. 2.

_____. "O espelho". *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. v. 2.

GIBBS-SMITH, Charles H. *The Fashionable Lady in the 19th Century*. London: Victoria and Albert Museum, 1960.

KERMODE, Frank. *The Genesis of Secrecy*. On the Interpretation of Narrative. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

LAVER, James. *Taste and Fashion*. From the French Revolution to the Present Day. London: George G. Harrap, 1946.

LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TOLSTOY, Leo *War and Peace*. Tradução inglesa de Ann Dunnigan. New York and Ontário: Signet Classics, 1980.

ÉLIDE VALARINI OLIVER é professora titular de Literatura Brasileira e Comparada na Universidade da Califórnia em Santa Barbara. Seus mais recentes livros são: *Variações sob a mesma luz. Machado de Assis repensado* (Edusp/Nankin, 2012), a tradução comentada e anotada do *Quarto livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel* (Ateliê Editorial/Unicamp, 2015) – parte de seu projeto de tradução integral da obra de François Rabelais – e, a ser lançado, o livro bilíngue de poesia *Essa quintessência do pó/This Quintessence of Dust* (7Letras). E-mail: elideoliver@spanport.ucsb.edu.

Recebido: 23.11.16
Aprovado: 23.01.17

Este texto está licenciado sob uma Licença Creative Commons do tipo atribuição BY.