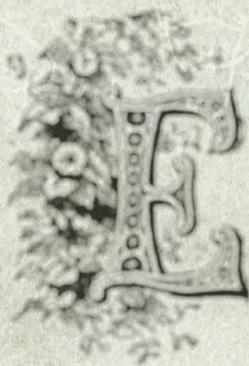


Cleber Vinicius do Amaral Felipe

QUEM CONTA UM CONTO...

Machado de Assis e a Poética da Reticência

1.



u compreendo que um homem goste de ver brigar gallos ou de tomar rapé. O rapé dizem os tomistas que alivia o cerebro. A briga de gallos é o jockey-club dos pobres. O que eu não compreendo é o gosto de dar noticias.

E todavia quantas pessoas não conhecerem o leitor com essa singular vocação? O novelleiro não é typo muito vulgar, mas tambem não é muito raro. Ha familia numerosa d'elles. Alguns são mais peritos e originaes que outros. Não é novelleiro quem quer. É officio que exige certas qualidades de bom cunho, quero dizer as mesmas que se exigem do homem de Estado. O novelleiro deve saber quando lhe convem dar uma noticia abruptamente, ou quando o effeito lhe pede certos preparativos: deve esperar a occasião e adaptar-lhe os meios.

Não compreendo, como disse o officio de novelleiro. É coisa muito natural que um homem diga o que lhe dá a vontade de alguma noticia, e que o leitor, ao receber a noticia, se interesse e se dê ao trabalho de ler a noticia.



Pedro & João
editores

Quem conta um conto...
Machado de Assis e a
Poética da Reticência



Pedro & João
editores

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

**Quem conta um conto...
Machado de Assis e a
Poética da Reticência**


Pedro & João
editores

Copyright © Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Quem conta um conto... Machado de Assis e a Poética da Reticência.
São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 150p. 14 x 21 cm.

ISBN: 978-65-265-0440-6 [Impresso]
978-65-265-0441-3 [Digital]

1. **Quem conta um conto...** 2. Machado de Assis. 3. Poética da Reticência. I. Título.

CDD – 370/800

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

A Cláudia – (des)concerto

Agradeço...

a Jean Pierre Chauvin, pelas sugestões de leitura e pela generosa apresentação ao livro;

a Roberto Acízelo, pela redação do texto das orelhas;

ao Fred, pela interlocução sobre a prosa machadiana e a Antiguidade;

ao Luís André, pela leitura atenta deste ensaio;

aos editores, pela acolhida do trabalho;

aos narradores de Machado, pelas ironias.

POLÔNIO. Senhor, o que está lendo?
HAMLET. Palavras, palavras, palavras.

(Shakespeare)

- Mas, sozinho! tanto tempo assim, metido entre quatro
paredes, sem ninguém!
– Sem ninguém, não.
- Ora, um escravo, que nem sequer lhe pode tomar a bênção!
- Não, senhor. Trago um certo número de ideias; e, logo que
fico só, divirto-me em conversar com elas. Algumas vêm já
grávidas de outras, e dão à luz cinco, dez, vinte e todo esse
povo salta, brinca, desce, sobe, às vezes lutam umas com
outras, ferem-se e algumas morrem; e quando dou acordo de
mim, lá se vão muitas semanas.

(Machado de Assis)

Sumário

Antes e Depois das Reticências	13
Jean Pierre Chauvin	
Ao leitor	19
Introdução	21
<i>Captatio benevolentiae</i>	29
Reticências	49
A ingenuidade da recepção	67
O narrador/leitor	83
Machado e os antigos	101
Laboratório literário	125
Epílogo	139
Referências	145

Antes e Depois das Reticências

Textos de apresentação se inscrevem no gênero demonstrativo, postulado por Aristóteles na *Retórica*: devem recomendar pessoas e/ou seus feitos, visando a persuadir o interlocutor, cioso por colher dados e impressões prévias. Escritos com brevidade, prefaciadores almejam ser precisos na forma, elegantes na linguagem e úteis no propósito de estimular o leitorado a devorar palavra impressa. Neste caso, a tarefa do encômio é facilitada porque o livro que se vai ler se apoia em argumentos os mais consistentes.

Cleber Vinicius do Amaral Felipe mobiliza amplo repertório, que inclui filósofos, historiadores, tratadistas e poetas antigos, convocados à medida em que ele percorre os contos de Machado de Assis – muitos deles veiculados originalmente no *Jornal das Famílias*. O ensaísta está sobretudo interessado em sugerir que artifícios os narradores utilizam, ao dissertarem sobre si mesmos ou ajuizarem as ações dos seres com que convivem. Presunção particular e rebaixamento moral dos outros; grandiloquência no discurso e mediocridade indisfarçável; modos rasteiros combinados à afetação de

importância; ocupação com assuntos corriqueiros e supervalorização do pormenor constituem algumas balizas da ficção machadiana, cá anotadas.

Por isso mesmo, Felipe inicia a reflexão com uma advertência em que situa a perspectiva que adotou ao ler, anotar e interpretar as narrativas legadas por Machado. Antecipando o olhar enviesado de eventuais leitores, ele sinaliza para o “costume de procurar indícios de práticas intertextuais, mesmo quando avança para os séculos XIX e XX, momento em que a imitação deixou de ser o fator decisivo da produção artística e a instituição retórica foi diluída em regimes estéticos e literários”.

Além disso, o ensaísta sabe que, analogamente à invenção do Brasil pelos portugueses no século XVI, o projeto nacionalista imperial foi forjado entre as décadas de 1820 (supostamente, graças a um punhado de poetas a fumar charutos e fundar uma revista que acolheu o “programa romântico” brasileiro nos cafés de Paris) e 1830 (com os projetos de escrita da história brasileira; a fundação do IHGB; o incentivo à produção de temática “indianista” etc.).

Esses fatores são muito importantes, porque Machado de Assis nasceu em meio ao vendaval romântico e, desde jovem, consciente do caráter artificial (*ars* > arte) da ficção, flertou com as tópicas americanistas em sua poesia; espicou os limites da convenção burguesa nos contos e romances; especializou-se em questionar o lugar, o papel e a linguagem do cronista, nos principais jornais da Corte, como repararam Ivan Teixeira e Sílvia Azevedo em 2010. Embora não precisasse justificá-lo, o historiador assume, desde as primeiras linhas, que “Quando se voltou para a prosa de Machado

de Assis, foi inevitável encontrar nela vestígios retóricos e poéticos, utilizados em interpelações do leitor ou no comportamento das personagens”.

Ciente dos numerosos estudos que discutem a linguagem dos narradores e personagens machadianos, mais recorrentes desde a década de 1960, Felipe resgatou o notável ensaio de Maria Nazaré Lins Soares (1968), que catalogou os expedientes vazios mas enfáticos; a interpretação sobre a ambivalência de narradores e personagens, sugerida por José Aderaldo Castello (1969); o componente estético e moralizante, detectado por Alfredo Bosi (1999); o diálogo entre a crônica e a prosa, como percebeu Lúcia Granja (2000) a falsa cumplicidade com o leitor, assinalada por Hélio de Seixas Guimarães (2004); a preocupação de Machado com o efeito de verdade, o léxico, o estilo e a ambiguidade semântica, observados por João Adolfo Hansen (2005); a emulação de modelos históricos, filosóficos e literários, como mostrou João Cezar Castro Rocha (2013); o recurso à paródia como método de composição, diagnosticado por Dirce Côrtes Riedel, na década de 1970; a intenção de os enunciadores provocarem o leitor, como ressaltou Dílson Ferreira da Cruz (2002 e 2009) ao lidar com as múltiplas instâncias narrativas da *persona* cronista, mas também ao dissecar a honestidade-cínica de Brás Cubas e Bento Santiago: herdeiros do latifúndio escravista, advogados sem banca, vaidosos e mimados em essência.

Substancialmente, em que consiste o método analítico-interpretativo de Cleber Felipe? Ele mobiliza seu conhecimento sobre os textos antigos, à cata de preceitos, *auctoritates* e lugares-comuns, reaproveitados com maestria por Machado. Da *Odisseia* de Homero aos

poemas épicos de Gonçalves Dias, sem esquecer Virgílio, Dante, Camões, Shakespeare; os romancistas europeus dos séculos XVIII e XIX; os filósofos gregos e latinos, de Aristóteles a Sêneca; os pensadores “modernos”, tais como Montaigne, Pascal, Schopenhauer; as *Escrituras* e, por extensão, os teólogos Santo Agostinho e Tomás de Aquino etc., o escritor operou rara combinação de temas e gêneros letrados, com que pairava muito acima do senso comum, embora provavelmente suas narrativas não soassem ofensivas aos leitores do tempo em que viveu.

Evidentemente, seria impraticável mapear todas as referências a que aludem seus narradores e personagens. Essa é uma das primeiras lições que o pesquisador aprende, ao entrar em contato com os romances, contos, crônicas, ensaios, peças teatrais e poemas de Machado de Assis. Ciente da magnitude dessa empreitada, Felipe resistiu a ampliar o seu (já extenso) *corpus*, preferindo-se concentrar em narrativas que, a seu ver, permitiriam estabelecer diálogos profícuos, capazes de abalar a tradicional divisão da obra machadiana em “duas fases”.

Aqui estão o enunciador de *Ressurreição*; o defunto-autor das *Memórias Póstumas*; o casmurro que disfarça moralismo com autopiedade... incorporados à galeria de tipos contraditórios, a compensar a mediania das ações com o palavreado inusual. O estudo de Cleber Felipe prima pela densidade da análise, combinada ao propósito didático, o que decerto foi favorecido pela suspeita de que Machado não era escritor *avant la lettre*, nem inovador que desprezasse a história e os modelos culturais. Sua obra ganha em relevância e qualidade, ao lembramos que o escritor pertenceu a um tempo e a um lugar em que o

fazer literário e a circulação social eram atividades reservadas a muito poucos.

Daí a sua percepção de que “negligenciar as escolhas estilísticas, as tópicos, as referências, as figuras de linguagem e demais componentes ficcionais repercute no sacrifício parcial do caráter simbólico” presente nas narrativas. Por isso mesmo, é estranho que parte da crítica despreze a dimensão da linguagem, ao se debruçar sobre um autor sabidamente erudito, afeito aos jogos de palavras e estilizações. Felipe ressalta que a “interpelação irônica da recepção” é um componente estrutural e estruturante da arte machadiana.

Ter consciência desses artifícios e arranjos, somados ao diálogo de Machado com as práticas letradas de outras eras, permitiria aos estudiosos “evitar a confusão entre ficção e empiria, mesmo quando a dramatização literária tem por objeto os dados da história”. De certa forma, é disso que também estamos a falar. Contudo, prevendo o sorriso desconfiado, eventualmente o bocejo dos leitores, será prudente encerrar este comentário com um encerramento de efeito.

O ensaio que se vai ler comprova que uma das tarefas mais importantes do pesquisador consiste em admitir que o reino machadiano é quase infinito. Ao estudioso embrenhado nesse universo cumpre desconfiar de fórmulas totalizantes, o que implica deixar lacunas sem resposta e, frequentemente, recorrer ao sinal de reticências.

Jean Pierre Chauvin

Ao leitor

Fui convidado para participar do dossiê “Machado de Assis: Retóricas”, a ser publicado em 2023 na revista *MAEL*. Aceitei o convite do organizador, Jean Pierre Chauvin, disposto a retomar algumas anotações, reler os contos de Machado e mapear tópicos antigas. Como sua prosa é alusiva e a extensão de um artigo, muito limitada, optei por redigir um ensaio despretensioso e, até certo ponto, livre dos cacoetes acadêmicos. Há uma indagação que assombra estas páginas: é possível estudar a prosa de Machado sem um esforço contínuo de atrelá-la à história da nação? Por outras palavras, o estudo do seu estilo, caso se desvincilhe das polêmicas historiográficas mais correntes do Segundo Império e dos primeiros anos da República, pode compor o horizonte do historiador sem que haja a cobrança do “contexto”, esse fantasma que circula há muito e que não cessa de reaparecer com diferentes aspectos? Contexto entendido como algo alheio ou ausente do texto, autonomizado e oculto como um enigma a ser desvelado. Machado escreveu para o público de seu tempo e polemizou elementos de seu presente, mas os ingredientes históricos não podem ser apartados dos

dispositivos ficcionais, sob risco de negligenciar o aspecto simbólico dos enunciados. Sendo assim, parece oportuno averiguar como o estilo machadiano deforma, com paródias e ironias, as opiniões verossímeis de seus contemporâneos; como ele dramatiza e dissolve, com rigor formal e vasto repertório de lugares-comuns, as certezas de seu público. Se este ensaio fizer notar, ao menos, que a forma não é questão subalterna ou marginal no terreno da historiografia, terá valido o investimento. Caso não cumpra esse papel, que sirva de estímulo para a leitura do Bruxo de Cosme Velho.

Introdução

Mapear e analisar tópicos antigas em textos dos séculos XVI-XVII tornou-se para mim um hábito desde 2008, quando resolvi estudar epopeias e relatos de naufrágio publicados em Portugal.¹ Esse esforço de acompanhar a circulação de lugares-comuns é fundamental porque, até meados do século XVIII, os diversos gêneros letrados eram regulados por um esforço convencional e regrado pelos preceitos retóricos e poéticos. Os poetas e narradores buscavam no costume ou na tradição argumentos eficazes, levando em consideração a ocasião, a matéria e o auditório. Eles elencavam lugares-comuns para convencer/instruir/persuadir os leitores e ouvintes, pautando-se em assuntos prováveis/verossímeis e no decoro (adequação do discurso ao assunto, ao público e às circunstâncias). Isto é, para estudar a legibilidade dos textos escritos na chamada Idade Moderna, é recomendável considerar seu caráter retórico, imitativo e prescritivo. Da poesia épica,

¹ Cleber Vinicius do Amaral Felipe, *Heroísmo na singradura dos mares*, 2018.

por exemplo, esperavam-se um estilo grave e a emulação de autoridades como Homero e Virgílio; a história, por outro lado, demandava uma prosa com elocução mediana, sem a grandiloquência das peças trágicas ou os termos rudes da comédia; do gênero satírico, era aguardado um estilo misto, como aquele empregado por Luciano de Samósata, autor que, no século II, intercalava frivolidades risíveis e elaborações sublimes com o propósito de propagar o cinismo, doutrina filosófica fundada por Antístenes. Enfim, havia um conjunto de regras a ser seguido, cabendo aos leitores avaliar os méritos do artista conforme a eficácia com que teria atendido às prescrições registradas em tratados antigos, medievais e modernos.

Habituaado a esse trânsito entre obras escritas em diferentes circunstâncias históricas, o estudioso acaba adquirindo o costume de procurar, no texto, indícios da intertextualidade, mesmo quando avança para os séculos XIX e XX, momento em que a imitação deixou de ser o fator decisivo da produção artística e a instituição retórica foi diluída em regimes estéticos e literários. Não por acaso, em suas preleções sobre estética, Hegel negou a pertinência da retórica ao afirmar que o homem mostraria “mais habilidade nas produções provenientes do espírito do que nas imitadas da natureza”. Ou seja, “em vez de louvar obras de arte por conseguirem enganar pássaros e macacos, se deveria antes vituperar aqueles que julgam enaltecer o valor de uma obra artística indicando essas banais curiosidades”². As banalidades censuradas são

² Jacqueline Lichtenstein, *A pintura*, v. 5, 2004, p. 115.

justamente os preceitos imitativos que asseguraram a excelência artística de poetas como Luís de Camões.

A literatura do século XIX costumava atender às pautas nacionais, como no caso brasileiro, em que historiadores do IHGB, movidos pelo projeto de D. Pedro II e pela vontade de dotar a jovem nação de autonomia cultural, entregavam-se à tarefa de recompor o processo de gênese do país. Advogados, médicos e jornalistas escreviam poemas e romances muitas vezes protagonizados pela figura do índio, encarado como autêntico antepassado da nação. Na poesia de Gonçalves Dias, por exemplo, há certa “rebeldia romântica” frente às convenções. Nesse sentido, a retórica seria um expediente contrário à liberdade de expressão e à originalidade que apenas a sublimidade pátria poderia despertar. O artista, por meio da imaginação, tornar-se-ia o centro irradiador de toda criação literária, como se o elemento artificial constituísse empecilho à sua produção.

No entanto, é temerário supor a existência de rupturas drásticas e incontornáveis na história, pois a ideia sugere que pensamentos e ações poderiam irromper descoladas do seu próprio contexto cultural, a partir de ferramentas e pressupostos externos, transcendentais, ideais ou inconscientes. Essa precaução serve de estímulo para repensar a supressão dos preceitos retóricos por parte dos autores “românticos”, como se a literatura fosse desdobramento do ambiente nacional e pudesse ser imune aos protocolos da imitação e da emulação. Trabalhos como os de Roberto Acízelo de Souza³, João

³ Roberto Acízelo de Souza, *O império da eloquência*, 1999.

Adalberto Campato Júnior⁴ e Eduardo Martins⁵ permitem relativizar a ruína absoluta da instituição retórica no século XIX, ao demonstrar que a crítica idealista e o ensino escolar mantiveram, no seu bojo, as coordenadas e normas retiradas de tratados retórico-poéticos e de manuais de eloquência que continuavam a circular pelo império brasileiro. Se Machado de Assis revitalizou as letras, nutrido por estímulos do seu presente, nem por isso deixou de empregar critérios muito tradicionais, inclusive, para calçar a chamada “forma livre”, ou shandiana,⁶ da qual foi grande representante.

Uma série de estudos detectou, na literatura de Machado, alguns fundamentos estilísticos provenientes das retóricas e poéticas clássicas, a começar pelo artigo de João Adolfo Hansen sobre a verossimilhança no conto “O imortal”.⁷ Dilson Ferreira da Cruz, por sua vez, estudou o *éthos* dos nove romances do autor, recorrendo à semiótica e à retórica antiga para analisar a construção dos narradores/enunciadores e sua interação com os leitores.⁸ Já o trabalho de Ivan Teixeira, *O altar & o trono*, volta-se para o repertório cultural (retórico, jornalístico, literário) mobilizado por Machado na escrita do conto “O alienista”.⁹ Não poderia deixar de mencionar, por fim, o ensaio “Machado de Assis e a análise da expressão”, de

⁴ João Adalberto Campato Jr., *Retórica e literatura*, 2003.

⁵ Eduardo V. Martins, *A fonte subterrânea*, 2005.

⁶ Sérgio Paulo Rouanet, *Riso e melancolia*, 2007.

⁷ João Adolfo Hansen, “‘O imortal’ e a verossimilhança”, 2005, pp. 56-78.

⁸ Dilson Ferreira da Cruz, *O Éthos dos Romances de Machado de Assis*, 2009.

⁹ Ivan Teixeira, *O altar & o trono: dinâmicas do poder em O alienista*, 2010.

Maria Nazaré Lins Soares,¹⁰ estudo sobre a maneira como os narradores machadianos analisam as próprias expressões e corroboram a crítica à linguagem como acervo de fórmulas consagradas.

Convém repetir o pressuposto inicial desta introdução: analisar tópicos antigas em textos modernos tornou-se para mim um *modus operandi*, um método de pesquisa. Quando me voltei para a prosa de Machado de Assis, foi inevitável encontrar nela vestígios retóricos e poéticos utilizados em interpelações do leitor ou no comportamento das personagens. Em algumas ocasiões, os narradores revelam a fonte da qual se apropriam, como no início do conto “D. Mônica”,¹¹ que descreve os sentimentos de um herdeiro após conhecer os termos do testamento:

A leitura das linhas transcritas acima e fielmente copiadas do testamento com que morreu o capitão Matias do Nascimento, no dia 2 de novembro de 1857, produziu no sobrinho Gaspar duas impressões tão profundas quão diferentes. A alma de Gaspar subiu ao sétimo céu e desceu para o último abismo, de um lance fez toda a jornada de Dante, ao invés, subindo ao Paraíso e caindo de lá no derradeiro círculo do Inferno onde o diabo lhe apareceu, não com as três cabeças que o poeta lhe dá, mas com pouco mais de três dentes, que tantos possuía a tia de seu tio.¹²

Para receber a fortuna do tio, deveria desposar D. Mônica, com “seus sessenta anos, os seus cabelos apenas

¹⁰ Maria Nazareth Lins Soares, *Machado de Assis e a análise da expressão*, 1968. Agradeço a Jean Pierre Chauvin pela indicação desse ensaio.

¹¹ Publicado no *Jornal das Famílias* entre agosto e outubro de 1876.

¹² Machado de Assis, *Obra completa*, 2015, vol. 2, p. 1420.

grisalhos, as suas flores no chapéu, a sua elegância de 1810”¹³. Note-se como uma viagem grave e com aval da Providência, narrada com termos grandiloquentes por um poeta florentino do medievo, serviu de pretexto para figurar o misto de alegria e horror que Gaspar experimenta perante a última galhofa de um morto. Como recorda Jaison Crestani,¹⁴ o texto encena as relações de dependência e “os contornos degradantes das contradições sociais, gerados pelo jogo entre autoridade senhorial e vontade arbitrária *versus* submissão e manobras de interesse”. De fato, mas o narrador dramatiza o tema e simultaneamente ridiculariza ações mesquinhas com enunciados graves e tópicos românticas, como na circunstância em que descreve o abatimento de Lucinda, antiga namorada do herdeiro que fora preterida em detrimento da tia Mônica: “chorou durante dois dias, ficou raivosa outros dois; no quinto encetou um namoro, que acabou pelo casamento daí a quatro meses”.¹⁵ Como afirma noutro conto, “um dos maiores medos do mundo é perder uma herança”.¹⁶

Em certas ocasiões, como no capítulo LXXVII de *Dom Casmurro*, intitulado “Prazer das dores velhas”, a referência permanece velada:

Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem, e é que as dores daquela quadra, a tal ponto se espiritualizaram com o

¹³ Idem, *ibidem*.

¹⁴ Jaison Luís Crestani, *Machado de Assis no Jornal das Famílias*, 2009, p. 261.

¹⁵ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 1437.

¹⁶ Idem, p. 1490. Trata-se do conto “A melhor das noivas”, publicado no *Jornal das Famílias* entre setembro e outubro de 1877.

tempo, que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros. A verdade é que sinto um gosto particular em referir tal aborrecimento, quando é certo que ele me lembra outros que não quisera lembrar por nada.¹⁷

O preceito em questão, anunciado como fruto de ideia mal-acabada, pode ser encontrado no livro I da *Retórica* de Aristóteles, quando este retoma a seguinte passagem da *Odisseia*: “O homem, muito depois, experimenta o prazer mesmo ao preço/ De recordar os sofrimentos, se houver muito suportado e mourejado”. Na sequência, o filósofo afirma que o “prazerosamente memorável não é apenas o que, quando efetivamente presente, era prazeroso, mas também algumas coisas que não eram, desde que seus resultados posteriormente revelaram-se nobres e bons”. É prazeroso, diz ele, “o simples estar livre do mal”.¹⁸ Bento Santiago, narrador de *Dom Casmurro*, emula a tópica como quem está forjando a ideia: “sinto uma coisa que não sei se explico bem”. Explica bem, mas como é desmemoriado, esquece ou ignora a fonte. O prazer em rememorar dores pretéritas ilustra bem o caráter de um sujeito atrabiliário ou hipocondríaco, para o qual sobressai o humor que o próprio Aristóteles associou à figura do sábio, e que os românticos consideraram alicerce do talento literário. Na prosa machadiana, são recorrentes o tratamento requintado de acontecimentos ordinários e a mobilização

¹⁷ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, 2008, pp. 247-248.

¹⁸ Aristóteles, *Retórica*, 2011, p. 94.

prosaica de temas que, desde a Antiguidade, foram encarados como assuntos graves.

Além disso, o autor costuma retomar gêneros como diálogos, cartas e tragédias, e parodiar lugares-comuns – como o *topos* do inexprimível, a afetação de modéstia e os pressupostos da *captatio benevolentiae* –, transformando um verme em dedicatário e disparando ofensas contra a recepção. A perspectiva de um olhar acostumado a mapear recursos provenientes da instituição retórica e da tradição poética dificilmente encontra, na produção de Machado, divisões em fases, etapas ou maneiras, o que relativiza o corte que as *Memórias póstumas* teriam promovido.¹⁹ É evidente que este ensaio não tem a pretensão de resolver o problema, muito debatido, o que, em certa medida, não ajuda muito a avançar nas pesquisas sobre a produção do autor. Logo, que este texto não seja tomado como algo que não é: obra de especialista. Trata-se do itinerário de um leitor curioso²⁰ que julgou pertinente revitalizar antigas questões com a atenção e o olhar de um estrangeiro, que mirou o século XIX e encontrou nele algo a ser debatido. Obra de intrometido ou intruso, portanto, que não pretende, à maneira de um José Dias, “dar pernas longuíssimas a ideias brevíssimas”.

¹⁹ Como recorda João Cezar de Castro Rocha (*Machado de Assis: por uma poética da emulação*, 2013, p. 13), “Seria ingênuo supor que, no plano do romance, em 1880, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e no plano do conto, em 1882, com o aparecimento de *Papéis avulsos*, tudo repentinamente se transformasse. O ritmo machadiano foi lento”.

²⁰ Curioso como Capitu, que, segundo Bento Santiago, “lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar” (Machado de Assis, *Dom Casmurro*, p. 156). Curioso por ruínas.

Captatio benevolentiae

O protagonismo do conto “O anjo das donzelas”²¹ fica a cargo de Cecília, leitora voraz de romances que recepciona a ficção “ao pé da letra”. As decepções amorosas das personagens provocam-lhe verdadeiro horror, de modo que ela decide repelir todos os seus pretendentes e não expor o “coração a tais catástrofes”. O aspecto fantasioso da narrativa tem início com a aparição do anjo das donzelas, que se dispõe a livrar Cecília dos percalços do amor. Em contrapartida, ela deveria utilizar um anel pelo resto da vida, símbolo do pacto firmado. Anos mais tarde, seu primo, Tibúrcio, admite a autoria do presente e revela seu ardil: teria contado com a ajuda da mucama Teresa, encarregada de colocar o anel no dedo da donzela enquanto ela dormia. A fantasia, portanto, é fruto da confusão entre literatura e realidade, confirmada quando Cecília retira o anel e encontra, na parte interna, a inscrição T. B., iniciais do nome do primo.²²

²¹ Publicado no *Jornal das Famílias* em 1864.

²² De acordo com Marcos Túlio Fernandes, é provável que a escrita de “O anjo das donzelas” tenha se inspirado no conto “O voto”, de E. T.

Desde muito cedo, os narradores de Machado de Assis interagem e incluem o leitor no texto, como no prólogo a esse conto:

Cuidado, leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela. A esta notícia o leitor estremece e hesita. É naturalmente um homem de bons costumes, acata as famílias e preza as leis do decoro público e privado. É também provável que já tenha deparado com alguns escritos, destes que levam aos papéis públicos certas teorias e tendências que melhor fora nunca tivessem saído da cabeça de quem as concebeu e proclamou. Hesita e interroga a consciência se deve ou não continuar a ler as minhas páginas, e talvez resolva não prosseguir. Volta folha e passa a cousa melhor.²³

Após definir o caráter da recepção, afeito aos bons costumes e ao decoro, e insinuar a existência de conteúdos literários inóspitos que atentavam contra a sensibilidade refinada do público, o narrador acalma seu leitor: “Descanse, leitor, não verá neste episódio fantástico nada do que se não pode ver à luz pública. Eu também acato a família e respeito o decoro [...]. Tranquelize-se, dê-me o seu braço, e atravessemos, pé ante pé, a soleira da alcova da donzela Cecília”.²⁴ Admite-se que a fantasia é fundamento do conto, mas trata-se de ficção inofensiva, porque não admite interpretação moralista, libertina ou indiscreta. Aviso similar pode ser encontrado em

A. Hoffmann. Além disso, o autor demonstra como alguns textos de Machado, publicados no *Jornal das Famílias*, dialogam com a obra do escritor alemão. Ver: Marcos Túlio Fernandes, “Agradar sem desagradar”, 2019.

²³ “O anjo das donzelas”. *Jornal das Famílias*, set. 1864, p. 1.

²⁴ Idem, *ibidem*.

Memórias póstumas, quando Brás Cubas busca sossegar a recepção sobre o desenrolar da narrativa: “Não tremas assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue”.²⁵

A advertência inicial do conto “O anjo das donzelas” busca conquistar a boa vontade da recepção. Conforme recomendação do autor anônimo da *Retórica a Herênio*, tratado latino do século I a. C., o orador deve ter invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia, ou seja²⁶: precisa escolher, ordenar, formular e encenar/performar os discursos com técnica, medida e eficácia, conforme a particularidade dos temas, circunstâncias e auditórios. No que diz respeito à invenção (“descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável”), é possível dividi-la em seis partes: exórdio, narração, divisão, confirmação, refutação e conclusão. É no exórdio que o orador pode efetuar a *captatio benevolentiae*, isto é, estimular o ânimo do leitor para torná-lo dócil, atento e benevolente. Cunhado para orientar a atuação oratória, esse princípio ou lugar-comum estendeu-se à prática de poetas e narradores, como é possível notar, por exemplo, nos exórdios e proêmios da Antiguidade.

Machado costuma aproveitar-se das interpelações para confundir e enganar o leitor. Em “Miss Dollar”,²⁷ por exemplo, o narrador revela uma técnica comum à sua arte: “Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas por

²⁵ Machado de Assis, *Obra completa*, 2015, vol. 1, p. 664.

²⁶ Anônimo, *Retórica a Herênio*, 2005, p. 55.

²⁷ Publicado em 1870 nos *Contos fluminenses*.

outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes Miss Dollar”.²⁸ A sugestão de recheiar os romances com digressões soa quase profética, uma vez que a prática se tornará, com *Memórias póstumas*, uma técnica indispensável à prosa de Machado. Entretanto, o narrador não cumpre o que promete, ou seja, antes de prosseguir com a anedota, ele formula uma série de tipologias a partir das expectativas de seus eventuais leitores. Com isso, ele retarda a identificação de Miss Dollar, recorrendo a uma digressão recheada de hipóteses sobre quem poderia ser a personagem.

Essas hipóteses são formuladas supondo leitores com perfis muito particulares: para um rapaz melancólico, por exemplo, Miss Dollar seria “uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dois grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças louras”. Esse leitor “deve ter o poeta Tennyson de cor e ler Lamartine no original; se souber o português deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os Cantos de Gonçalves Dias”. Após esmiuçar caracteres, o narrador retoma uma sucessão de tópicos românticas: “A sua fala deve ser um murmúrio de harpa eólica; o seu amor um desmaio, a sua vida uma contemplação, a sua morte um suspiro”. Leitores avessos a “devaneios e melancolias” poderiam supor outro perfil: “uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas, olhos vivos e ardentes, mulher feita, refeita e perfeita”. Diferente da

²⁸ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 14.

versão anterior, esta “preferirá um quarto de carneiro a uma página de Longfellow”. Por outro lado, quem “tiver passado a segunda mocidade” poderia imaginar Miss Dollar como “uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas, e que, aportando ao Brasil em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido”. Por fim, poderia ser uma rapariga rica, o que justificaria seu nome. Depois de enfileirar quatro tipos de leitores, o narrador conclui: “infelizmente nem esta nem as outras são exatas. A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; Miss Dollar é uma cadelinha galga”. Em seguida, a preocupação se volta para o leitor em geral, independentemente do tipo ou do perfil: “Para algumas pessoas a qualidade da heroína fará perder o interesse do romance. Erro manifesto”. Assim, Machado formula a *captatio benevolentiae*, estimulando o interesse da recepção devido ao tema inusitado.²⁹

A trama pode ser facilmente sumarizada: Mendonça, colecionador de cães, encontra Miss Dollar; Margarida, a dona, publiciza o desaparecimento da cadelinha nos jornais e oferece uma recompensa; o protagonista resolve devolvê-la, não pela recompensa, mas porque era o correto a se fazer; acaba se apaixonando por Margarida, mas a viúva não retribui seus amores. Entretanto, depois de uma série de ocorrências, o conto termina com o casamento e um final feliz, apesar do triste fim da cadelinha, atropelada por um carro. O enredo reúne

²⁹ Todas as citações estão em Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 1, p. 14.

tópicas recorrentes e nada originais. O que chama a atenção são os elementos inesperados, como a cisma de Mendonça com olhos verdes: “A cor verde é a cor do mar [...]; evito as tempestades de um; evitarei as tempestades dos outros”.³⁰ Diante da excentricidade do protagonista, o narrador finge transferir ao leitor a responsabilidade pela interpretação: “Eu deixo ao critério do leitor esta singularidade de Mendonça, que de mais a mais é preciosa, no sentido de Molière”.³¹ No capítulo LXXXVI de *Memórias póstumas*, Machado procede de forma similar: “Eis aí um mistério; deixemos ao leitor o tempo de decifrar esse mistério”.³² Mas, no conto, o fingimento logo é desmascarado, pois o narrador desculpa as esquisitices da personagem:

Algum leitor grave achará pueril esta circunstância dos olhos verdes e esta controvérsia sobre a qualidade provável deles. Provará com isso que tem pouca prática do mundo. Os almanaques pitorescos citam até à saciedade mil excentricidades e senões dos grandes varões que a humanidade admira, já por instruídos nas letras, já por valentes nas armas; e nem por isso deixamos de admirar esses mesmos varões. Não queira o leitor abrir uma exceção só para encaixar nela o nosso doutor. Aceitemo-lo com os seus ridículos; quem os não tem? O ridículo é uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento.³³

³⁰ Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 17.

³¹ *Idem*, vol. 2, p. 17.

³² *Idem*, vol. 1, p. 683.

³³ Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 18.

Considerar a dimensão ridícula, em última análise, significa revestir de verossimilhança a narrativa, pois a vida não se resume a assuntos elevados. As metáforas náuticas, graves quando mobilizadas em epopeias ou noutros gêneros altos, no conto simula gravidade filosófica para escorar um clichê romântico.

O ridículo também é o alicerce do conto “Astúcias de marido”,³⁴ anedota envolvendo um triângulo amoroso: Valentim Barbosa, sujeito atraente com nome e fortuna, apaixona-se por Clarinha, donzela meiga, dócil e submissa. A jovem, no entanto, adorava o primo, Ernesto, que retribuía o sentimento apesar dos protestos da família. As eventuais referências mitológicas dispostas pelo texto ajudam a compor as cenas e caracterizar as personagens: a moça tocava piano e cantava “com a inspiração de uma musa”; Valentim acreditava que seu amor era correspondido e, por isso, tomava “a nuvem por Juno”; já o pai de Clarinha assumia “as proporções de um semideus” para convencer a filha a se casar com Valentim; o narrador, por sua vez, interpela e ironiza o leitor, reconhecendo-se como autor de ficção: “Para que encobri-lo mais? Não sou romancista que me alegre com as torturas do leitor, pousando, como o abutre de Prometeu, no fígado da paciência sempre renascente. Direi as coisas como elas são: Clarinha e Ernesto amavam-se”.³⁵ Trata-se, evidentemente, de um ardil, pois ele não diz as coisas como elas são. Algumas linhas depois, ele se contradiz assinalando o caráter convencional de suas escolhas narrativas:

³⁴ Publicado no *Jornal das Famílias* em 1866.

³⁵ Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 860.

Aqui devo eu fazer notar aos leitores desta história, como ela vai seguindo suave e honestamente, e como os meus personagens se parecem com todos os personagens de romance: um velho maníaco; uma velha impertinente, e amante platônica do passado; uma moça bonita apaixonada por um primo, que eu tive o cuidado de fazer pobre para dar-lhe maior relevo, sem todavia decidir-me a fazê-lo poeta, em virtude de acontecimentos que se não de seguir; um pretendente rico e elegante, cujo amor é aceito pelo pai, mas rejeitado pela moça; enfim, os dois amantes à borda de um abismo condenados a não verem coroados os seus legítimos desejos, e no fundo do quadro um horizonte enegrecido de dúvidas e de receios.³⁶

A suavidade é continuamente confrontada com interrupções e interpelações; a honestidade acaba sendo frustrada quando o narrador admite o paralelo com personagens da ficção.³⁷ Ele chega a contradizer um dos pilares do gênero “conto”, defendido por Edgar Allan Poe:

Depois disso, duvido que um só dos meus leitores não me acompanhe até o fim desta história, que, apesar de tão comum ao princípio, vai ter alguma coisa de original lá pelo meio. Mas como convém que não vá tudo de uma

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ Essas tópicas foram utilizadas em outros contos, como “Dívida extinta”, publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*. Repare-se neste fragmento: “O estilo há de ir à feição do conto, que é singelo, nu, vulgar, não desses contos crespos e arrevesados com que autores de má sorte tomam o tempo e moem a paciência à gente cristã. Pois não! Eu não sei dizer coisas fabulosas e impossíveis, mas as que me passam pelos olhos, as que os leitores podem ver e terão visto. Olho, ouço e escrevo” (Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 1542). Por sinal, trata-se do último texto que Machado de Assis publicou no *Jornal das Famílias*.

assentada, eu dou algum tempo para que o leitor acenda um charuto, e entro então no segundo capítulo.³⁸

O casamento acontece, mas o marido nota que Clarinha não o ama. Como não encontra espaço para expor detalhes, o narrador solicita ajuda: “O leitor há de ter achado muito singular que eu não tenha marcado nesta novela os lugares em que se passam as diversas cenas de que ela se compõe. É de propósito que faço: limitei-me a dizer que a ação se passava no Rio de Janeiro. Fica à vontade do leitor marcar as ruas e até as casas”.³⁹ Também admite o caráter arbitrário de suas escolhas: “Uma coruja que acaba de cantar agora à janela traz-me à memória que eu devia apresentar em cena neste momento a tia de Clarinha”.⁴⁰ Esse tipo de admissão da arbitrariedade pode ser encontrado em vários textos do autor, como no conto “História de uma fita azul”,⁴¹ quando o narrador explica por que uma de suas personagens recebe o nome de Gustavo.⁴²

Algum tempo depois, Valentim descobre a afeição da esposa pelo primo e decide humilhá-lo na frente de todos,

³⁸ Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 860.

³⁹ Idem, vol. 2, p. 862.

⁴⁰ Idem, vol. 2, p. 864.

⁴¹ Publicado no *Jornal das Famílias* entre dezembro de 1875 e janeiro de 1876.

⁴² “Gustavo! (interrompe neste ponto o leitor) mas por que Gustavo e não Alfredo, Benedito ou simplesmente Damião? Por uma razão muito clara e singela, leitor ignaro; porque o namorado de Marianinha não se chamava Alfredo, nem Benedito, nem Damião, mas Gustavo; não Gustavo somente, mas Gustavo da Silveira, rapaz de vinte e sete anos, moreno, cabelo preto, olhos idem, bacharel, aspirante a juiz municipal, tendo sobre todas estas qualidades a de possuir umas oitenta apólices da dívida pública” (Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 1354).

com o intuito de fragilizar o sentimento que os unia. Desde então, os dramas amorosos são substituídos por uma série de pilhérias, como na ocasião em que Ernesto cai do cavalo: “Por mal dos pecados, se havia de cair como Hipólito, calado e nobre, começou a soltar uns gritos entrecortados”.⁴³ A analogia com a tragédia de Eurípedes, gênero grave, acaba amplificando o humor pelo contraste, já que o primo de Clarinha perdeu a compostura com seus berros. O conto de Machado é uma “comédia” no sentido empregado por Dante Alighieri, ou seja, uma história que começa mal e termina bem; mas também é cômica no sentido mais comum, pois apresenta uma série de episódios risíveis. No final, a esposa acaba se afeiçoando ao marido e esquece o primo, que viaja para nunca mais voltar. Como lembra Jaison Crestani, o conto cria um efeito de “volubilidade narrativa” que “desestabiliza as práticas tradicionais de leitura, convocando o leitor a direcionar o olhar para o processo de enunciação do texto, cujos mecanismos são propositalmente explicitados no decorrer da narrativa”.⁴⁴

Se Valentim dissimula seus ciúmes para, com astúcia, conquistar a consorte, Luís Negreiros porta-se de forma inversa. O conto “O relógio de ouro” foi publicado em duas ocasiões,⁴⁵ e existem diferenças significativas entre as versões, como ressaltou Flávia Barretto Corrêa Catita.⁴⁶ A trama permanece a mesma: ao encontrar em

⁴³ Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 866.

⁴⁴ Jaison Crestani, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁵ Publicado no *Jornal das Famílias* entre abril e maio de 1873 e depois incorporado nas *Histórias da meia-noite*, publicadas no mesmo ano.

⁴⁶ Flávia Barretto Corrêa Catita, “Reescrita do conto ‘O relógio de ouro’, de Machado de Assis”, 2017.

casa um relógio de ouro desconhecido, Luís Negreiros confronta a esposa e fica indignado com seu silêncio. Mais tarde, é lembrado pelo sogro do próprio aniversário, a ser celebrado no dia seguinte, e busca reconciliar-se com Clarinha, supondo que o objeto fosse presente dela. Como ela fica indignada com a ideia, Luís recobra seus ciúmes e dispara ameaças. Quando o drama atinge seu ápice, a esposa lhe entrega o bilhete de uma amante, responsável pelo presente.

O marido enfrenta um enigma: “Luís Negreiros gostava de charadas, e passava por ser decifrador intrépido”.⁴⁷ Esse trecho permanece idêntico no jornal e na coletânea. O fragmento seguinte, no entanto, é distinto: o *Jornal das Famílias* afirma que ele “gostava de charadas nas folhinhas ou nos jornais”;⁴⁸ já nas *Histórias da meia-noite*, a personagem “gostava de charadas nos almanaques ou nos jornais de moda”.⁴⁹ Mudança sutil, articulada ao veículo editorial, mas com desfecho similar: Luís não apreciava charadas “palpáveis”, “vivas”, “sem conceito”. Apenas amenidades, assuntos leves, de fácil digestão (a tópica da indigestão, por sinal, é frequente na prosa machadiana). Na versão livresca, Machado elimina o desfecho do conto, que arrematava a estória: “Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luís Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomara, e de nenhum modo lastime a boa Zeferina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luís Negreiros, e tendo Meirelles o gosto de jantar com a filha

⁴⁷ Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 212.

⁴⁸ JOB. “O relógio de ouro”. *Jornal das Famílias*, abril de 1873, p. 118.

⁴⁹ Machado de Assis, *Obras completa*, vol. 2, p. 212.

e o genro no dia seguinte”.⁵⁰ Apesar da prova incriminadora e das acusações infundadas, a esposa perdoa o marido. No livro, a situação fica em aberto: depois do bilhete, o narrador limita-se à frase “Assim acabou a história do relógio de ouro”.

De acordo com Sílvia Azevedo, a obra crítica de Machado pressupunha a “reforma do gosto literário do leitor”.⁵¹ As alterações empreendidas nos contos poderiam repercutir esse esforço. A supressão do final, portanto, salienta a ironia do narrador e a cumplicidade do leitor, instado a preencher as lacunas sem as explicações outrora dispensadas à recepção menos aguda, ansiosa por um desfecho moralizante. Cilene Pereira, por sua vez, sugere que o conto tem por matriz a tragédia *Otelo*, de Shakespeare, pois mobiliza tópicos comuns: um objeto incriminador, suspeitas de traição por parte do marido, a inocência da esposa etc. O argumento é provável, a tomar pelo levantamento realizado por Helen Caldwell em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* e pelas inúmeras referências shakespearianas manipuladas pelo literato. Poderíamos acrescentar, retomando os caracteres de Luís Negreiros, que Machado, mais uma vez, recorre à tópica da mediocridade, a embasar as interpretações e deduções limitad(or)as das personagens.

Nos romances da chamada “segunda fase”, Machado continua adotando a tática da interpelação, radicalizando-a. Repare-se no fragmento abaixo:

⁵⁰ Idem, p. 132.

⁵¹ Sílvia Maria Azevedo, “Machado de Assis entre o jornal e o livro”, 2008, p. 173.

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos causas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.⁵²

Nessas notas ao leitor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a partir de uma retomada paródica da *captatio*, o narrador explicita seu desdém pela recepção: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e

⁵² Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 2001, p. 67.

adeus". Antes, Brás Cubas discorre sobre a "estima dos graves" e o "amor dos frívolos", "colunas máximas da opinião". Trata-se de uma figuração de dois tipos de leitores, o discreto e o vulgar. Ao invés da tradicional captação da benevolência, tão corrente nos autores do século XIX, o autor prefere recorrer ao humor, substituindo a escusa pelo piparote; a seriedade pelo riso; a lisonja pelo desabono. É difícil não se render à hipótese de que, por intermédio desse romance, escrito com a pena da galhofa, a tinta da melancolia e a forma livre de Sterne e Maistre, Machado "[...] passou a escrever ficção como dispositivo que dissolve o princípio de causalidade da verossimilhança".⁵³ Segundo João Adolfo Hansen, é por essa razão que "sua arte aparece para o leitor com a funcionalidade do procedimento a nu, que torna indecível o sentido da história narrada".⁵⁴ "Procedimento a nu", no caso, remete à técnica de representar, para o leitor, os artifícios empregados na construção do discurso.

De acordo com Hélio Guimarães, com Brás Cubas, o leitor "passa a ser abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humilhado, transformado em objeto de chacota e forçado ao embate constante com um narrador principalmente agressivo".⁵⁵ Mas ele também é "acumpliciado pela narração repleta de efeitos e cortinas de manobra por trás das quais o narrador procura mover seu interlocutor da posição inimiga para o papel de

⁵³ João Adolfo Hansen, "'O imortal' e a verossimilhança", p. 76.

⁵⁴ Idem, p. 76.

⁵⁵ Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis*, 2001, p. 133.

comparsa, e vice-versa”.⁵⁶ Com isso, Machado abandona a função didática em prol da dimensão estética para atrair e manter a atenção do leitor. Segundo Guimarães, a atenção do narrador passa a se voltar menos para o que ocorre no palco, e mais para a interação entre narrador e plateia. É por esse motivo que, nas notas ao leitor, há uma oscilação entre a suposta humildade de Brás, expressa na expectativa de um número diminuto de leitores, e a relativização da modéstia, evidenciada no anseio obsessivo por uma plateia. Nas palavras de Guimarães,

Afirmar para em seguida relativizar ou até mesmo desmentir é o procedimento dominante no livro, e ele aparece sintetizado no último período do prólogo, dessa vez em tom de desconversa. Imediatamente depois de afirmar que “a obra em si mesma é tudo”, Brás Cubas revela-se preocupado em agradar ao leitor, referido como finalidade da obra e recompensa da tarefa da escrita. A obra, portanto, não é tudo, pois depende da aceitação do leitor, embora Brás mais uma vez se contradiga, concluindo com uma nota de descaso pelos maus destinatários do seu texto, aos quais promete o piparote. O que à primeira vista se apresenta como deferência termina em tom de ameaça, e esse jogo entre o profundo desdém e a extrema consideração, cujo objetivo principal é manter a atenção do público, desenrola-se ao longo de todo o romance.⁵⁷

Machado de Assis radicaliza os procedimentos da *captatio*, menos para moralizar ou instruir, e mais para dramatizar os atos narrativos e seu caráter arbitrário e

⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁵⁷ Idem, p. 137.

artificial. E ele o faz recorrendo a expedientes outrora mobilizados em contos, como “O anjo das donzelas”, “Miss Dollar” e “Astúcias de marido”. Nas notas iniciais do romance *Ressurreição*, de 1872, o narrador declara a impertinência dos introitos convencionais:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu.

Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica, que este prólogo não se parece com esses prólogos. Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, — em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços. O que eu peço à crítica vem a ser — intenção benévola, mas expressão franca e justa. Aplausos, quando os não fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito e dão algum verniz de celebridade; mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia.⁵⁸

Segundo Dilson Cruz, “na busca por uma sanção positiva, [o enunciador] também manipula o destinador, porém negando que o esteja fazendo”. Ou seja, o sujeito

⁵⁸ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 1, p. 232.

“critica a falsa humildade de outros prólogos, mas o dele não é diferente, pois sua humildade, falsa ou verdadeira, também tenta seduzir o seu destinador”.⁵⁹ Logo, a narrativa contida na advertência “coaduna-se com o percurso do narrador e revela a razão de ser dos seus comentários: não são mero exercício de metalinguagem ou de virtuosismo, mas a discussão do fazer literário e a busca pela conjunção com o saber necessário a essa atividade, da mesma forma que os actantes do enunciado visam ao poder”.⁶⁰

No capítulo IX de *Memórias póstumas*, intitulado “Transição”, deparamo-nos com a seguinte confissão:

E vejam agora com que destreza; com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro⁶¹.

⁵⁹ Dilson Ferreira Cruz, *op. cit.*, p. 302.

⁶⁰ *Idem*, p. 304.

⁶¹ Machado de Assis, *Memórias póstumas*, p. 85.

Método “sem gravata nem suspensório”, um pouco “à fresca e à solta”; uma eloquência “genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira”. Mais uma vez, presume-se a *captatio*, fruto da ausência de artifícios. Entretanto, no início do parágrafo, Brás Cubas se vangloria de sua arte, que dissimula a transição e não deixa “nenhuma juntura aparente”. O narrador, como sugere Dilson Cruz, “apresenta-se como o próprio enunciador, uma vez que se refere ao livro que o enunciatário está lendo e comenta a transição que está se operando no exato momento da leitura”.⁶² Brás atua em dois sentidos: “enquanto sujeito que vivencia os percursos citados (delirar, amar Virgília, nascer, morrer etc.) e enquanto sujeito que executa o fazer pragmático de escrever o livro e realizar a transição brutal da narração da morte para a narração do nascimento, tema central do capítulo”.⁶³ A afirmação do narrador ampara-se em uma mentira, pois o parágrafo realiza justamente aquilo que promete não fazer: explicitar a juntura, a quebra da leitura. Em vez de proporcionar uma transição suave, o fragmento identifica a arbitrariedade de Brás Cubas, que propõe como natural e lógica a ligação entre seu delírio e a infância. Como acontece no parágrafo inicial de “Miss Dollar”, o relato denuncia o artifício quando o adota, sugerindo que as escolhas não são naturais.

A recepção acaba sendo presumida ou figurada no próprio texto, tratando-se de um recurso estilístico. Para compreendê-lo, podemos nos valer da concepção de

⁶² Dilson Ferreira da Cruz, *op. cit.*, p. 190.

⁶³ Idem, *ibidem*.

“leitor implícito”, proposta por Wolfgang Iser: essa categoria não se resume à abstração de um leitor real, mas se fundamenta em uma tensão que se cumpre na recepção. Ao constituir o “horizonte de sentido” do texto, o leitor, por meio da imaginação, torna-se “capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor”. Sendo assim, a concepção de leitor implícito “descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação”.⁶⁴ Portanto, o papel do leitor “se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura”.⁶⁵

Quando aborda o texto, o leitor também é lido pelos modos como a sua cultura organiza a experiência do tempo. Segundo João Adolfo Hansen, quando “falamos de leitura é fundamental dizer que, quando lê, antes mesmo de aprender qualquer coisa do texto, como os conteúdos dele, o leitor aprende com o próprio ato que a verdade do texto não é adequação, mas produção de novas significações e sentidos”.⁶⁶ Admitir a historicidade dos atos de leitura significa reconhecer que o repertório da recepção não é universal, mas condicionado a um contexto particular, do qual o leitor parte para transitar por outros tempos, lugares e imaginários.

⁶⁴ Wolfgang Iser, *O ato da leitura*, 1996, vol. 1, p. 79.

⁶⁵ Idem, p. 78.

⁶⁶ João Adolfo Hansen, “Nenhuma leitura é natural: o livro como signo”, 2021, p. 20.

Ao ser lido e ludibriado pela ficção, o receptor recompõe, com pertinência sempre parcial e datada, os efeitos forjados nos e pelos enunciados. A partir deles, consegue inferir que a literatura não é natural, pois seu impacto fundamenta-se em artifícios oriundos de temporalidades, lugares e imaginários plurais, decompostos e arrançados pelos autores. Machado de Assis amplia continuamente o “horizonte de sentido” do texto colocando em xeque, também de forma contínua, a legibilidade das letras e as possibilidades da ficção. Vale lembrar que as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foram dedicadas a um verme. Como “defuntos não escrevem e vermes não leem”,⁶⁷ o narrador admite, desde logo, que mente. “Não se busca representar a realidade, mas rir-se dela. Rir dos prólogos sérios, das dedicatórias afetuosas, rir dos livros de memórias, da literatura, de modo a recriá-la no ato de sua destruição”.⁶⁸ Machado não propõe a instrução ou a moral como paradigmas nucleares, mas seu estilo ensina o leitor a des-ler por intermédio de uma operação que promove a anatomia dos artifícios e a diluição das essências.

⁶⁷ Dilson Ferreira da Cruz, *op. cit.*, p. 312.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

Reticências

Machado de Assis preencheu o capítulo CXXXIX de *Memórias póstumas* com cinco linhas de reticências. Seu título, de certa forma, justifica a aposiopese, ou seja, a interrupção brusca do enunciado: “De como não fui ministro do Estado”. O capítulo seguinte explica o anterior, lembrando que “Há coisas que melhor se dizem calando”.⁶⁹ Perder a cadeira na Câmara dos Deputados significa o encerramento de sua carreira política. As reticências expressam desespero, dor e abatimento e, segundo João Adolfo Hansen, atestam a maneira como o autor joga “com o arbitrário de direção narrativa, dissolvendo a verossimilhança tradicional por meio da estilização e paródia desta como gênero cômico”.⁷⁰ É muito provável que, nessa passagem, Machado tenha emulado Xavier de Maistre, autor da *Viagem ao redor do meu quarto*, paródia publicada no último decênio do século XVIII. Em 1989, Antonio Candido havia sugerido a interlocução. Para confirmá-la, não apelou somente à nota

⁶⁹ Machado de Assis, *Memórias póstumas*, p. 235.

⁷⁰ João Adolfo Hansen, “*Dom Casmurro*: simulacro & alegoria”, 2008, p. 154.

“Ao leitor” e ao prólogo da terceira edição de *Memórias póstumas*, que confessam a inspiração, mas também a dispositivos mobilizados no romance:

Narrativa caprichosa, digressiva, que vai e vem, sai da estrada para tomar atalhos, cultiva o a-propósito, apaga a linha reta, suprime conexões. Ela é facilitada pelo capítulo curto, aparentemente arbitrário, que desmancha a continuidade e permite saltar de uma coisa a outra. Em vez de coordenar a variedade por meio de divisões extensas, o autor prefere ressaltar a autonomia das partes em unidades breves, que ao facilitarem o modo “difuso”, enriquecem o efeito do todo com o encanto insinuante da informação suspensa, própria do fragmento.⁷¹

A viagem relatada por Maistre dura 42 dias, que correspondem ao número de capítulos do livro. No terceiro dia, por exemplo, depois de uma exclamação a rotular o leitor ou sua motivação (“Como há gente curiosa neste mundo!”), o autor afirma: “Tenho certeza de que o leitor gostaria de saber por que minha viagem ao redor do meu quarto durou quarenta e dois dias em vez de quarenta e três, ou qualquer outro espaço de tempo; mas como eu poderia explicar, se eu mesmo ignoro?”.⁷² Note-se como Maistre inclui a recepção, subordinando-a ao texto, e pauta sua certeza na dedução prévia de que o leitor possivelmente se encontra incluso no grupo dos curiosos. Outrossim, indica o caráter arbitrário de suas escolhas para preencher a experiência de uma reclusão transformada em aventura.

⁷¹ Antonio Candido, “À roda do quarto e da vida”, 1989, p. 101.

⁷² Xavier de Maistre, *Viagem ao redor do meu quarto*, 2020, p. 11.

No capítulo seguinte, o autor determina a posição do quarto como se fosse um viajante a desbravar território inóspito: “Meu quarto fica no quadragésimo quinto grau de latitude, de acordo com os cálculos do padre Beccaria; sua orientação é do nascente ao poente; ele forma um retângulo com trinta e seis passos de perímetro, quando se anda bem rente à parede”. A referência a um antigo membro da Royal Society de Londres, reconhecido estudioso da eletricidade, somada a categorias comuns às práticas náuticas, oferece consistência “científica” a uma informação ordinária sobre um cômodo, que só tem valor no universo da trama que o figura como núcleo de uma aventura imaginosa. Pode-se inferir daqui que a paródia dos relatos de viagem constitui um dos fundamentos da narrativa.

Além disso, Xavier de Maistre recorre a outras medidas familiares à prosa de Machado: compõe recorrentemente o perfil de seu destinatário, antecipando o teor da reflexão – “Este capítulo se destina exclusivamente aos metafísicos”; recobre um capítulo com reticências, incluindo nele apenas dois termos – “a colina” – para enfatizar o caráter sublime de uma experiência; revela a impossibilidade de prosseguir com a narração – “De nada vale o esforço; é preciso adiar a partida e fazer pouso por aqui, mau grado meu: é uma pausa de campanha”; manifesta a intenção de suprimir um tópico, mas termina por incluí-lo, transferindo a responsabilidade para o leitor – “e se alguém pensar que, em verdade, eu teria podido cortar esse capítulo, pois então arranque-o logo de seu exemplar ou mesmo jogue o livro ao fogo”⁷³. É possível encontrar muitas dessas

⁷³ Idem, respectivamente pp. 15, 23, 24 e 36.

estratégias em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, que foi emulada pelo coronel francês. Ambos comparecem à famosa nota de *Memórias póstumas*, quando o autor reconhece o caráter difuso de seu romance e admite a forma livre como seu fundamento.

Machado de Assis utilizou a técnica da reticência e outras estratégias para jogar com o arbitrário de direção narrativa, como acontece em “Frei Simão”.⁷⁴ Segundo João Cezar de Castro Rocha, o conto “apresenta elementos que serão marca registrada na segunda fase de Machado”.⁷⁵ A hipótese é convincente, mas, antes de testá-la, convém dizer algumas palavras sobre o enredo: o jovem Simão apaixona-se por Helena, uma prima órfã, mas seus pais não aprovam o romance e preparam um ardil para enviar o filho para longe. Depois de alguns meses, o pai envia uma carta comunicando a morte de Helena. Abalado, o filho resolve internar-se numa ordem religiosa e adquire caráter taciturno, desconfiado. Alguns anos depois, incumbido da tarefa de pregar em uma cidadezinha, depara-se com a prima durante um sermão, que desmaia ao lado do marido. Frei Vicente fica abalado, contrai uma moléstia e falece, pouco depois da morte (dessa vez, real) de Helena.

No entanto, a trama não segue a ordem linear: após descrever algumas características do frade em seus últimos anos, o narrador comenta o momento de sua morte e a última frase, que proferiu na presença de um abade:

⁷⁴ Publicado em 1864 no *Jornal das Famílias* e incluído na coletânea *Contos fluminenses*, de 1870.

⁷⁵ João Cezar de Castro Rocha, “‘Rosebud’ e o Santo Graal”, 2005, p. 175.

“Morro odiando a humanidade!”.⁷⁶ Após o óbito e o inventário dos objetos do finado, os frades encontraram um rolo de papéis enlaçados com o rótulo “Memórias que há de escrever frei Simão de Santa Águeda, frade beneditino”. Foi a partir desse documento que puderam “penetrar alguma coisa no véu misterioso que envolvia o passado” da personagem.⁷⁷ No entanto, foram encontrados somente “fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes”.⁷⁸ O autor da narrativa resolve desprezar “aquela parte das *Memórias* que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura”.⁷⁹

Há uma seleção e, portanto, uma parcialidade na escolha das memórias consideradas “importantes”. A narrativa é fruto da leitura e da interpretação dos papéis, e isso fica evidente em vários momentos, como na ocasião em que os pais de Simão flagram as confidências dos jovens: “Não tardou muito que os pais de Simão descobrissem o amor dos dois. Ora é preciso dizer, apesar de não haver declaração formal disto nos apontamentos do frade, é preciso dizer que os referidos pais eram de um egoísmo descomunal”. Há um juízo de valor assumido como fruto da leitura, ou seja, o autor das memórias não diz, mas o narrador consegue inferir, sugerindo o egoísmo dos pais, que almejavam um casamento com herdeira rica, e não com uma subalterna. Quando envia o filho para longe, o pai despacha uma carta para seu

⁷⁶ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 134.

⁷⁷ Idem, *ibidem*.

⁷⁸ Idem, vol. 2, p. 135.

⁷⁹ Idem, *ibidem*.

correspondente, Amaral, que deveria manter o filho entretido. Na epístola, declara suas intenções: “Você, que teve na sua adolescência a triste ideia de engrandar romances, vá inventando circunstâncias e ocorrências imprevistas, de modo que o rapaz não me torne cá antes de segunda ordem”. Por sorte, o ex-romancista “era na verdade fértil, e não se cansava de inventar pretextos que deixavam convencido o rapaz”.⁸⁰

Após comunicar a (falsa) morte de Helena, o narrador emite outro juízo: “O pai de Simão não conhecia bem o amor do filho, nem era grande águia para avaliá-lo, ainda que o conhecesse. Dores tais não se consolam com uma carta nem com um casamento. Era melhor mandá-lo chamar, e depois preparar-lhe a notícia; mas dada assim friamente em uma carta, era expor o rapaz a uma morte certa”. Trata-se de apreciação de leitor, que presume outro caminho, mais proveitoso, para a trama que lê, avaliando os equívocos das personagens. Aliás, com boa intenção, o narrador reconhece: “Era melhor dar aqui alguns dos papéis escritos por Simão relativamente ao que sofreu depois da carta”. Mas não o faz, pois “há muitas falhas, e eu não quero corrigir a exposição ingênua e sincera do frade”.⁸¹ A supressão amplifica o sofrimento do luto e revela o artifício do texto, de modo que o leitor se dá conta, simultaneamente, das dores do frade e das escolhas do narrador.

No desfecho do conto, quando Helena desmaia ao vê-lo, o narrador anuncia o que encontrou nas memórias: “uma série de reticências dispostas em oito linhas. Ele

⁸⁰ Idem, vol. 2, respectivamente pp. 135, 136 e 136.

⁸¹ Idem, vol. 2, respectivamente pp. 137 e 137.

próprio não sabe o que se passou. Mas o que se passou foi que, mal conhecera Helena, continuou o frade o discurso. Era então outra coisa: era um discurso sem nexos, sem assunto, um verdadeiro delírio”.⁸² Das reticências, presume-se o sentimento do Simão, que não estava apto a reconhecê-lo, já que, naquele momento, delirava. “O leitor compreende naturalmente que o casamento de Helena fora obrigado pelos tios”.⁸³ A frase é irônica, pois a compreensão do leitor é artificial, isto é, fruto dos efeitos preparados pelo narrador, inclusive quando supõe a obviedade daquilo que relata. Para não faltar com os lugares-comuns esperados pelo público do *Jornal das Famílias*, Machado faz com que o pai de Simão acabe internado na mesma cela do filho, depois do falecimento da esposa. Nos seus últimos anos, “ele não estava menos doido que frei Simão de Santa Águeda”.⁸⁴

Ao considerar o caráter arbitrário das escolhas do narrador do conto “Frei Simão”, Castro Rocha⁸⁵ recorda que “não se trata do conhecido artifício do manuscrito descoberto e divulgado por um editor em princípio desinteressado”, procedimento muito comum nas letras dos séculos XVIII e XIX. “Pelo contrário, o leitor do conto não conhece o texto do frei Simão, mas somente a reconstrução mediada pela leitura do narrador”.⁸⁶ O estado inacabado do manuscrito foi “superado” pela intervenção alheia, que lhe dá acabamento. João Cezar de Castro Rocha destaca, além disso, outros recursos, como

⁸² Idem, vol. 2, p. 138.

⁸³ Idem, vol. 2, p. 139.

⁸⁴ Idem, ibidem.

⁸⁵ João Cezar de Castro Rocha, “‘Rosebud’ e o Santo Graal”, 2005, p. 178.

⁸⁶ Idem, ibidem.

a inscrição da loucura no plano linguístico, o que remete ao aspecto lacunar da prosa machadiana, consagrado (mas não inaugurado) com *Memórias póstumas*. É difícil precisar até que ponto as soluções convencionais do enredo foram mobilizadas com a pena da galhofa, mas, de fato, o conto se destaca, sobretudo, pelas escolhas no plano formal.

Em “Quem desdenha...”, outro conto de Machado,⁸⁷ o personagem-narrador antepõe ao texto um breve esclarecimento:

Não lhes posso dizer como vieram estas cartas parar às minhas mãos; afianço, porém, que são autênticas. Minha primeira ideia foi tirar do conteúdo delas o enredo de uma narrativa e fazer obra minha; assentei, porém, que era melhor transcrever as cartas sem lhes cortar uma vírgula salvo o final da carta V, por tratar exclusivamente de modas. Dou a palavra às epístolas.⁸⁸

O trecho foi suprimido na segunda versão do conto. De acordo com Silvia Azevedo, ao abrir mão dessa garantia, a assegurar fidedignidade, o narrador dispensa a obrigação de tranquilizar o leitor, recurso recorrente nos contos morais.⁸⁹ Além disso, o autor acaba dispensando a epístola final, por meio da qual Raquel, que a princípio se mostrava imune às paixões conjugais, acaba se rendendo e admitindo que errara ao criticar o homem que acabaria

⁸⁷ Publicado no *Jornal das Famílias* entre outubro e novembro de 1873 com o título “Quem desdenha...”. Saiu uma versão distinta nas *Histórias da meia-noite*, com o título “Ponto de vista”.

⁸⁸ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 1, pp. 1135-1136.

⁸⁹ Silvia Maria Azevedo, “Machado de Assis entre o jornal e o livro”, p. 174.

se tornando seu marido. A substituição dessa epístola pela resposta da destinatária, que se resume ao silêncio, transforma a explicação em perplexidade. “Mais importante do que a capitulação de Raquel é a intenção de Machado de convidar o leitor à participação mais ativa na leitura das cartas, de forma a captar as nuances e os subentendidos que Luísa não soube perceber”.⁹⁰ A ironia acaba se tornando mais saliente na segunda versão, pois fica evidente o esforço de Raquel em despistar, dissimular por meio da correspondência. Silvia Azevedo detecta, nessa postura, um esforço de atender aos preceitos do texto crítico de Machado, intitulado “Instinto de Nacionalidade”.

A supressão do encaminhamento narrativo indica para o leitor um roteiro em aberto, ou seja, em vez de resolver a história, propondo-lhe um fundamento ou moral, prefere-se o impacto da reticência, que posterga o arremate e deixa a cargo da recepção o preenchimento das lacunas e a interpretação das imprecisões. Para quem imagina que esse traço do estilo machadiano não passa de uma técnica insignificante que pouco ou nada contribui com o entendimento do seu presente histórico, vale retomar o passo em que Pedro e Paulo, cada qual com uma inclinação política, interpretam sua conjuntura:

Nenhum dormia. Enquanto o sono não chegava, iam pensando nos acontecimentos do dia; ambos espantados de como foram fáceis e rápidos. Depois cogitavam no dia seguinte e nos efeitos ulteriores. Não admira que não chegassem à mesma conclusão.

⁹⁰ Idem, p. 175.

“Como diabo é que eles fizeram isto, sem que ninguém desse pela coisa?” refletia Paulo. “Podia ter sido mais turbulento. Conspiração houve, decerto, mas uma barricada não faria mal. Seja como for, venceu-se a campanha. O que é preciso é não deixar esfriar o ferro, batê-lo sempre, e renová-lo. Deodoro é uma bela figura. Dizem que a entrada do marechal no quartel, e a saída, puxando os batalhões, foram esplêndidas. Talvez fáceis demais; é que o régimen estava podre e caiu por si...”

Enquanto a cabeça de Paulo ia formulando essas idéias, a de Pedro ia pensando o contrário; chamava ao movimento um crime.

“Um crime e um disparate, além de ingratidão; o imperador devia ter pegado os principais cabeças e mandá-los executar. Infelizmente, as tropas iam com eles. Mas nem tudo acabou. Isto é fogo de palha; daqui a pouco está apagado, e o que antes era torna a ser. Eu acharei duzentos rapazes bons e prontos, e desfaremos esta caranguejola. A aparência é que dá um ar de solidez, mas isto é nada. Hão de ver que o imperador não sai daqui, e, ainda que não queira, há de governar; ou governará a filha, e, na falta dela, o neto. Também ele ficou menino e governou. Amanhã é tempo; por ora tudo são flores. Há ainda um punhado de homens...”

A reticência final dos discursos de ambos quer dizer que as idéias se iam tornando esgarçadas, nevoentas e repetidas, até que se perderam e eles dormiram. Durante o sono cessou a revolução e a contrarrevolução, não houve monarquia nem república, D. Pedro II nem Marechal Deodoro, nada que cheirasse a política. Um e outro sonharam com a bela enseada de Botafogo, um céu claro, uma tarde clara e uma só pessoa: Flora.⁹¹

⁹¹ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 186.

Diferentemente dos outros episódios analisados, nesse fragmento Machado de Assis explica a adoção das reticências, que encerram as reflexões de cada irmão, marcando o momento em que a vigília cedeu ao sono, bem como insinuam uma polêmica histórica que, àquela altura, estava longe de alcançar um termo. A opção por explicitar as escolhas narrativas, inclusive a opção por suspendê-las com três pontinhos enfileirados, é capaz de enriquecê-las, no caso, pela ênfase no contraste político. Na dimensão onírica, ao menos, há concordância entre Pedro e Paulo: amavam a mesma mulher. Infeliz coincidência, que renderia outras tantas desavenças.

O uso de cartas e bilhetes na trama, que permite ilustrar a perspectiva ou os caracteres das personagens (tanto dos remetentes quanto dos destinatários), foi estratégia recorrente na prosa machadiana. Em algumas situações, a depender da extensão da epístola, é possível divisar o manuseio paródico da arte de escrever cartas, como no texto que Quincas Borba escreve para Rubião, no romance *Quincas Borba*:

Meu caro senhor e amigo,
Você há de ter estranhado o meu silêncio. Não lhe tenho escrito por certos motivos particulares etc. Voltarei breve; mas quero comunicar-lhe desde já um negócio reservado, reservadíssimo.

Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho. Sei que há de sorrir, porque você é um ignaro, Rubião; a nossa intimidade permitia-me dizer palavra mais crua, mas faço-lhe esta concessão, que é a última. Ignaro!

Ouça, ignaro. Sou Santo Agostinho; descobri isto anteontem: ouça e cale-se. Tudo coincide nas nossas vidas. O santo e eu passamos uma parte do tempo nos deleites e

na heresia, porque eu considero heresia tudo o que não é a minha doutrina de Humanitas; ambos furtamos, ele, em pequeno, umas peras de Cartago, eu, já rapaz, um relógio do meu amigo Brás Cubas. Nossas mães eram religiosas e castas. Enfim, ele pensava, como eu, que tudo que existe é bom, e assim o demonstra no capítulo XVI, livro VII, das *Confissões*, com a diferença que, para ele, o mal é um desvio da vontade, ilusão própria de um século atrasado, concessão ao erro, pois que o mal nem mesmo existe, e só a primeira afirmação é verdadeira; todas as coisas são boas, *omnia bona*, e adeus.

Adeus, ignaro. Não contes a ninguém o que te acabo de confiar, se não queres perder as orelhas. Cala-te, guarda e agradece a boa fortuna de ter por amigo um grande homem, como eu, embora não me compreendas. Hás de compreender-me. Logo que tornar a Barbacena, dar-te-ei em termos explicados, simples, adequados ao entendimento de um asno, a verdadeira noção do grande homem. Adeus; lembranças ao meu pobre Quincas Borba. Não esqueças de lhe dar leite; leite e banhos; adeus, adeus... Teu do coração

Quincas Borba.⁹²

Diversos elementos chamam a atenção: a maneira como o filósofo julga ser santo Agostinho, por conta de duas ou três coincidências biográficas; a forma como emenda as *Confissões*, supondo que o equívoco do mais ilustre representante da Patrística fosse “ilusão própria de um século atrasado”; e, claro, o tratamento que ele dispensa a Rubião, chamando-o de “ignaro” e “asno”. Ao utilizar o termo *ignaro*, afirma tratar-se de uma concessão, pois a intimidade entre ambos permitiria a adoção de

⁹² Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 1, pp. 744-745.

“palavra mais crua”. Essa maneira de proceder não subverte, por exemplo, os preceitos elaborados por Cícero, que, ao tratar da *ars dictaminis*, menciona os dois tipos mais comuns: um “coloquial e bem-humorado”; outro sério e formal.⁹³ Por sua vez, Sêneca, nas cartas destinadas a Lucílio, encontra oportunidade para discorrer sobre o decoro implicado na escrita epistolar: “Tens-te queixado de receberes cartas minhas escritas sem grandes pruridos de estilo. Mas quem é que escreve com pruridos se não aqueles cuja pretensão se limita a uma eloquência empolada?”.⁹⁴

O tom amigável e próximo que o narrador de *Quincas Borba* aplica com humor permite que o remetente assuma um porte altivo e vaidoso, mas também propõe uma paródia da modéstia afetada. Convém admitir, como lembra Jean Pierre Chauvin, que “de Rubião se espera o silêncio, que atesta a situação limítrofe em que o protagonista se encontra. Nos breves diálogos que trava com Cristiano de Almeida Palha e as demais personagens, ele se mostra um indivíduo de personalidade moldável e incapaz de reconhecer a sutileza alheia”.⁹⁵ A afetação do remetente e a mediocridade do destinatário alçam o humor ao primeiro plano, sacrificando a seriedade da

⁹³ Cicéron, *Lettres Familières*, vol. I (Livres I-VI), 1933, p. 70.

⁹⁴ Lúcio Aneu Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 2004, p. 305.

⁹⁵ Jean Pierre Chauvin, “Quincas Borba ou a Primazia do Senso Comum”, 2016, p. 46. Em outro momento, Chauvin afirma que Rubião “traduz a antirretórica: não domina nenhuma das categorias desejáveis a quem detém a palavra. Sem contar com um repertório mínimo de ideias aproveitáveis, o protagonista não dispõe de argumentos necessários para persuadir ou, ao menos, se defender frente às artimanhas dos outros. Quando finalmente diz algo, ele o faz fora de ordem e lugar”. Ver Jean Pierre Chauvin, *op. cit.*, p. 52.

filosofia do primeiro e a inteligência do segundo. É preciso recordar que o Humanitismo de Quincas Borba propõe uma “paródia e sátira das filosofias monistas e do positivismo de Augusto Comte, adotados pela maioria dos intelectuais brasileiros da segunda metade do século XIX”, propondo “uma equivalência humorística do pessimismo schopenhaueriano com o otimismo panglossiano”.⁹⁶ Não por acaso, o romance

golpeia a expectativa dos leitores, pois desnuda o regime das aparências na corte e a selvageria da especulação financeira, na virada do império para a república. Tudo a reboque da exagerada valorização da moda europeia e a relativa ilustração dos conterrâneos de Machado num Brasil provinciano.⁹⁷

O segundo capítulo do conto “Questão de vaidade”⁹⁸ figura uma troca de missivas entre Eduardo e seu amigo, Pedro Eloy. Antes, o prefácio propõe uma longa interpelação, que será retomada na íntegra por seu caráter paradigmático:

Suponha o leitor que somos conhecidos velhos. Estamos ambos entre as quatro paredes de uma sala; o leitor sentado em uma cadeira com as pernas sobre a mesa, à moda americana, eu a fio comprido em uma rede do Pará, que se balouça voluptuosamente, à moda brasileira, ambos enchendo o ar de leves e caprichosas fumaças, à moda de toda gente.

⁹⁶ Benedito Nunes, *No tempo do niilismo e outros ensaios*, 2012, p. 136.

⁹⁷ Jean Pierre Chauvin, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁸ Publicado em 1864 no *Jornal das Famílias*.

Imagine mais que é noite. A janela aberta deixa entrar as brisas aromáticas do jardim, por entre cujos arbustos se descobre a lua surgindo em um límpido horizonte.

Sobre a mesa ferve em aparelho próprio uma pouca de água para fazer uma tintura de chá. Não sei se o leitor adora como eu a deliciosa folha da Índia. Se não, pode mandar vir café e fazer com a mesma água a bebida de sua predileção.

Não se obriga, nem se constrange ninguém nestas práticas imaginadas. Se estivéssemos na vida real, eu começaria por querer até privar-me do chá, e por sua parte o leitor dispensava o café, para ser do meu agrado. Felizmente não é assim.

Ora, como é noite, e como não hajam cuidados para nós, temos ambos percorrido toda a planície do passado, apanhando a folha do arbusto que secou ou a ruína do edifício que abateu.

Do passado vamos ao presente, e as nossas mais íntimas confidências se trocam com aquela abundância de coração própria dos moços, dos namorados e dos poetas.

Finalmente, nem o futuro nos escapa. Com o mágico pincel da imaginação traçamos e colorimos os quadros mais grandiosos, aos quais damos as cores de nossas esperanças e da nossa confiança.

Suponha o leitor que temos feito tudo isto e que nos apercebemos de que, ao terminar a nossa viagem pelo tempo, é já meia-noite. Seriam horas de dormir se tivéssemos sono, mas cada qual de nós, avivado o espírito pela conversação, mais e mais deseja estar acordado.

Então, o leitor, que é perspicaz e apto para sofrer uma narrativa de princípio a fim, descobre que eu também me entrego aos contos e novelas, e pede que lhe forje alguma coisa do gênero.

E eu para ir mais ao encontro dos desejos do leitor imaginoso, não lhe forjo nada, alinhavo alguns episódios

de uma história que sei, história verdadeira, cheia de interesse e de vida. E para melhor convencer o meu leitor vou tirar de uma gaveta algumas cartas em papel amarelado, e antes de começar a narrativa, leio-as, para orientá-lo no que lhe contar.

O leitor arranja as suas pernas, muda de charuto, e tira da algibeira um lenço para o caso de ser preciso derramar algumas lágrimas. E, feito isto, ouve as minhas cartas e a minha narrativa.

Suponha o leitor tudo isto e tome as páginas que vai ler como uma conversa à noite, sem pretensão nem desejo de publicidade.⁹⁹

Qualquer comentário a esse fragmento resultaria insuficiente, pois há nele uma série de tópicas e recursos que os contos analisados até o momento abordaram parcialmente: o lugar da amizade/intimidade, a justificar o estilo informal da narrativa; a proposição de um *locus amoenus*; a sugestão de que o leitor também exerce controle sobre os encaminhamentos do conto; o juízo de que, com a imaginação, é possível superar os limites da realidade (pela verossimilhança); o interesse comum que enunciador e leitor nutrem pela literatura; o encaminhamento de uma história “verdadeira” com documentação para comprová-lo; o reforço da *captatio*, explicitado nas ideias de uma “conversa à noite” e na recusa de publicidade. Em linhas gerais, o texto relata a decepção amorosa de Maria Luísa e de Sara, que amam Eduardo e são enganadas por ele. “Se alguma das pessoas da família tivesse o olhar mais perspicaz poderia decerto descobrir no olhar e no sorriso com que Eduardo folheou

⁹⁹ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, pp. 767-768.

o volume toda a satisfação de sua alma egoísta”.¹⁰⁰ De que maneira Machado retrata a (falta de) perspicácia dos narradores e a inocência dos leitores ou interlocutores figurados na ficção?

¹⁰⁰ *Idem*, vol. 2, p. 776.

A ingenuidade da recepção

De acordo com Hélio Guimarães, o romance *Memórias póstumas* é, acima de tudo,

[...] um manifesto para os *happy few*, uma declaração de princípios do romancista que finalmente aplica à sua obra as ideias formuladas no “Instinto de Nacionalidade”, escrito sete anos antes. O abandono do olhar tendencialmente externo do narrador em terceira pessoa tira do horizonte qualquer intenção de se fazer “romance de costumes” ou “romance brasileiro” – motivação comum a todos os antecessores do escritor. Ao escolher um narrador em primeira pessoa, significativamente nomeado com um pedaço do nome do país (Brás/Brasil), o escritor marca posição sobre a natureza sempre restritiva de todo e qualquer ponto de vista, seja ele individual ou de classe, refutando agora a existência de uma verdade nacional, o que significava declarar a impossibilidade de representação da nação pela literatura.¹⁰¹

¹⁰¹ Hélio de Seixas Guimarães, *op. cit.*, p. 145.

A arbitrariedade das escolhas do narrador, núcleo do testemunho póstumo de Brás Cubas, assim como a dramatização das performances narrativas, são os eixos norteadores de alguns contos de Machado, como é o caso de “Os óculos de Pedro Antão”.¹⁰² O texto se ampara na deformação de gêneros literários muito apreciados no século XIX. Sua trama pode ser reconstituída a partir de dois planos: o primeiro corresponde a um caso inusitado, ocorrido dez meses após o falecimento de Pedro Antão, quando José Mendonça, seu sobrinho, recebe uma mansão como herança e convida o colega, também chamado Pedro, para visitá-la. A narrativa, escrita pelo amigo do herdeiro, foi formulada três anos após a experiência. O plano secundário, por sua vez, decorre de um esforço, por parte do narrador, de reconstituir os últimos acontecimentos da vida do defunto. Isso acontece enquanto realiza um *tour* pela residência e analisa os cômodos, a mobília e os vestígios que encontra pelo caminho.

Desde o início do conto, há um esforço no sentido de definir o caráter das personagens. Pedro, por exemplo, que apreciava “penetrar nos negócios misteriosos”, só aceitaria o convite se a visitação ocorresse à meia-noite, o que permite inferir o teor fantástico do relato. Esse teor é reforçado quando descobrimos uma decisão inusitada do tio: a posse do imóvel só poderia ser efetuada dez meses após sua morte. Como, de início, não há nada que justifique a demora, o suspense acaba amplificado. Além disso, a descrição do ambiente proporciona os contornos de um *locus horrendus*: trânsito por escadas velhas e úmidas;

¹⁰² Publicado em 1874 no *Jornal das Famílias*.

presença de ratos, baratas e de um gato preto; odor nauseabundo que precisou ser combatido com pós aromáticos. O local produz incômodo em Mendonça, amante do conforto, mas não em Pedro, que pretendia “aproveitar aquela página de romance tétrico”.¹⁰³ A expressão funciona como metáfora, já que a “experiência” do narrador é figurada como acontecimento consumado; para o leitor, no entanto, ela é literal, pois de fato ele se encontra diante de uma página de ficção. Em outras palavras, Pedro interpreta e avalia seu entorno, reunindo indícios e construindo o romance que, antes de sistematizar no papel, ele revela ao amigo em primeira mão.

Há uma série de deduções, articuladas com muita imaginação, que buscam precisar as atitudes do defunto nos últimos meses de sua vida. Mendonça, ao contrário, apreende a interpretação do amigo com muitas reservas: “Não te rias, Mendonça; és um espírito fútil. Ouve o resto, e verás que tudo se explica; eu aprendi a arte de interpretar as coisas mais insignificantes. Ora, atende; atende e concordarás comigo”. Um espírito fútil que, no entanto, recepciona a narrativa com precisão, afirmando tratar-se de “Um conto para passar o tempo”. Quando Pedro e Mendonça escutam rumores pela casa, o primeiro age com naturalidade e despreocupação, mas o segundo, representado como crédulo, fica temeroso. Sua credulidade, por sinal, torna-o um interlocutor ingênuo, facilmente convencido apesar da argumentação disparatada. Ao ouvi-lo, o herdeiro logo reconhece: “Tens uma penetração rara! Quem não dirá que isso não é a

¹⁰³ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 1203.

verdade?”. Pedro concorda: “Ninguém pode dizê-lo”. De fato, ninguém pode, pois o narrador detém o monopólio do texto e o interlocutor/leitor apenas acompanha sua forma acabada¹⁰⁴.

Em outro momento, Mendonça reforça a precisão da narrativa: “Mas, Pedro, é impossível que tu não saibas disto por outro modo que não o conjectural. Estás falando de maneira que parece ter assistido a tudo... Sabias alguma coisa?”. Satisfeito com o impacto, o narrador se gaba: “Meu amigo; chama-se a isto penetrar além da superfície dos fatos. Vai ouvindo. A noite do enterro do criado, era a noite do rapto de Cecília. Tudo estava preparado. Pedro Antão aguardou silenciosamente a hora marcada por ele, isto é, meia-noite. O leitor facilmente calculará...”. Ao se dar conta do lapso, o companheiro questiona: “Que leitor?”. O narrador se desculpa: “Foi engano. Quero dizer que tu facilmente calcularás as emoções do namorado antes de cometer o rapto [...]”.¹⁰⁵ Não foi engano: o lapso, bem-humorado, constrói uma equivalência entre ouvinte ficcional e leitor real e, mais do que isso, fundamenta o humor da passagem. Depois de mais uma série de deduções enviesadas, Pedro e Mendonça descobrem um bilhete deixado pelo morto, que comprova a imperícia interpretativa do narrador.

Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar à morte. Ultimamente li algumas obras de filosofia da história, e tais coisas vi, tais explicações encontrei de fatos até aqui reconhecidos, que tive uma ideia excêntrica. Deixei aí uma

¹⁰⁴ Idem, respectivamente pp. 1208, 1209 e 1209.

¹⁰⁵ Idem, respectivamente pp. 1211, 1211-1212, 1212 e 1212.

escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda a gente acreditaria até o achado deste papel. Livra-te da filosofia da história.¹⁰⁶

Ao final do conto, em diálogo com o leitor, o narrador reconhece o equívoco – “Calcule agora o leitor o efeito deste escrito, espécie de dedo invisível que me deitava por terra o edifício da minha interpretação!” – e admite a lição – “Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências”.¹⁰⁷ Convém ressaltar, no entanto, que a análise equivocada contou com fundamentação aguda, ou seja, para efetuar uma série de análises incoerentes, Pedro sempre encontra pretexto para citar autores clássicos e eruditos: Diderot, Hoffmann, La Rochefoucauld, Vitor Hugo, Almeida Garrett. Ou seja, Machado zomba da filosofia da história, mas retoma filósofos para autorizar seus argumentos frívolos; não institui nenhuma base moral, mas cita grandes moralistas; denuncia a artificialidade do horror, mas refere literatos reconhecidos que se destacaram adotando o gênero; parodia os contos de detetives, mas retrata um analista medíocre que não consegue avaliar os indícios nem produzir uma narrativa eficaz.

A figuração de personagens que buscam decifrar o caráter alheio parece ter atraído, em alguns momentos, a pena de Machado. Lembre-se, por exemplo, do tabelião

¹⁰⁶ Idem, vol. 2, p. 1214.

¹⁰⁷ Idem, respectivamente p. 1214 e p. 1214.

do conto “O empréstimo”,¹⁰⁸ que tinha “um olhar de lanceta, cortante e agudo. Ele adivinhava o caráter das pessoas que o buscavam para escriturar os seus acordos e resoluções; conhecia a alma do testador muito antes de acabar o testamento; farejava as manhas secretas e os pensamentos reservados.¹⁰⁹ No conto “A causa secreta”,¹¹⁰ Garcia foi definido com termos semelhantes, apresentando “a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres”. Ele “tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”.¹¹¹ Olhares de lanceta, agudos e cortantes, mas que não penetram a profundidade do homem. Não penetram porque, nos exemplos referidos, ela não existe ou é um vácuo sem repertório. A perspicácia, no caso, desfaz-se em derrisão.

O narrador de “Os óculos de Pedro Antão” mobiliza tópicos românticas – desilusão amorosa, um pai contrariado, um fantasma defensor, crimes, sofrimento pela honra, desmaios e desespero – para formular um cenário patético pouco convincente, mas que dialoga com o repertório das leitoras do *Jornal das Famílias*: “O tio pôs o rosto nas mãos; estava desesperado”. Era impensável, àquela altura, que essa formulação não proporcionasse um sorriso zombeteiro, como é o caso desta projeção do inefável: “Não se descreve a cena do encontro dos dois

¹⁰⁸ Publicado na *Gazeta de Notícias* em 1882, ano em que foi incluído na coletânea *Papéis avulsos*.

¹⁰⁹ Machado de Assis, *Papéis avulsos*, 2005, pp. 192-193.

¹¹⁰ Publicado na *Gazeta de Notícias* em 1885 e incorporado na coletânea *Várias Histórias* no ano seguinte.

¹¹¹ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 466.

amantes ao cabo de tanto tempo. Cecília estava mais pálida que o linho dos lençóis; o tio ajoelhou e derramou lágrimas de dor... Que cena aquela! Oh! Os que amaram sabem o que é aquilo!”. Trata-se do *topos* do inexprimível. O próprio narrador reconhece os excessos narrativos, desmontando as amplificações que, outrora, poderiam ser tomadas por sublimes: “Creio que fui tão patético nesta descrição, que o próprio Mendonça ficou comovido. Pela minha parte, não o estava menos”.¹¹² Como lembra Maria Nazaré Lins Soares, tem-se a impressão “de que o sentimento uma vez surgido parece nutrir-se mais da fraseologia com que é pensado que da realidade que lhes teria servido de motivo”.¹¹³ Geralmente, tende-se a culpar o destino, como o infeliz Sr. Camilo Seabra, quando precisou abandonar Paris para regressar a Goiás: “Na opinião dele, nunca houvera mortal que mais dolorosamente experimentasse a hostilidade do destino. Nem no martirológico cristão, nem nos trágicos gregos, nem no livro de Jó, havia sequer um pálido esboço dos seus infortúnios”.¹¹⁴

Diferentemente dos detetives clássicos, que reuniam indícios para recompor os atos criminosos, Pedro insiste em negligenciá-los, como no episódio em que presume que a morte do criado fora assassinato:

Pedro Antão lembrou-se de que o melhor meio era sufocá-lo; subiu outra vez e foi buscar um travesseiro. Desceu; o criado ainda dormia. Teu tio pôs-lhe o travesseiro sobre o

¹¹² Idem, respectivamente pp. 1208, 1210 e 1210.

¹¹³ Maria Nazaré Lins Soares, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁴ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 143. O fragmento é do conto “A parasita azul”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1872.

pescoço e calçou com todas as forças. Surpreendido no sono com este ataque, o criado procurou defender-se; quis lutar; impossível... por um movimento enérgico Pedro Antão concluiu a morte começada.

– Onde viste sinais desse crime?

– Não vi sinais; mas é um crime lógico. Por que razão morreria o criado logo na véspera do rapto? Teu tio quis arredar uma testemunha ou um cúmplice; mas vai ouvindo.¹¹⁵

Nos contos de Machado, importam menos as redes de intrigas, e mais os mecanismos narrativos. São as elucbrações que interessam. É por meio delas que os efeitos são forjados:

– Realmente – disse Mendonça –, falas com uma segurança que pareces ter visto tudo isto!!

– Para que serviria a perspicácia, então?

– Safa! Eras capaz de provar que eu ontem matei um homem!¹¹⁶

Seria mesmo capaz de prová-lo, afinal, seu método inconsistente produz vividez com os ingredientes da fantasia.

O mais curioso é que o morto se mostra um providente, já que anteviu, no bilhete derradeiro, um “pascácio” a romancear sua vida com base nos indícios que plantou pela casa. Voltando ao fragmento acima, note-se que a segurança do narrador, segundo o amigo, reside na “fala”, e não nas deduções. As provas reunidas por Pedro, no caso, são avessas às práticas dos detetives

¹¹⁵ Idem, vol. 2, p. 1211.

¹¹⁶ Idem, vol. 2, p. 1213.

clássicos, pois a ordenação dos vestígios espalhados pela mansão é aleatória. Mas, é como disse o narrador: “Organizar no vácuo não é coisa que todos podem fazer”.¹¹⁷ Trata-se de um dos raros passos consistentes perdidos em meio aos inúmeros clichês e pastiches, com alusões a Shakespeare e a outros autores versados nos dramas e nas tragédias.

Machado propõe uma narrativa que desmente e/ou desconstrói a interpretação do narrador fictício que, na condição de testemunha, alega adesão irrestrita à verdade. Esse expediente evidencia a mediocridade da personagem e, ao mesmo tempo, denuncia os artifícios da enunciação. Em outras palavras, a trama materializa a história de uma narração e, ao mesmo tempo, concede ao leitor a perspectiva ou o olhar de um sujeito, que resolve expor seu diagnóstico malsucedido. Entretanto, como o ato da leitura recompõe, em ordem cronológica, o fio dos acontecimentos, o desengano fica estrategicamente reservado para o final, tanto para Pedro e Mendonça, quanto para a recepção.

Abel Baptista sugere que o narrador “tem que se insinuar no conto a fim de nele inscrever o princípio da inteligibilidade da forma, ou seja, para garantir que a construiu de tal modo que a história está pronta para se contar a si mesma”.¹¹⁸ No caso de “Os óculos de Pedro Antão”, Pedro simula autoridade parodiando (e, portanto, dissecando) o gênero policial. Já no conto “Um

¹¹⁷ Idem, vol. 2, p. 1207.

¹¹⁸ Abel Barros Baptista, *Três emendas: ensaios machadianos de propósito cosmopolita*, 2014, p. 106.

esqueleto”,¹¹⁹ o narrador apropria-se de temas comuns ao terror para, em seguida, atenuá-los, revelando seu propósito galhofeiro. Ele narra o encontro de dez ou doze rapazes, que se reuniram para discutir assuntos amenos como política, artes e letras. Machado de Assis recorre a elementos que explicitam o caráter convencional e arbitrário da narrativa, mencionando o mar, que batia perto na praia solitária, e a noite feia que ameaçava chuva. Nada disso interessa diretamente à narrativa, senão para antecipar o teor do conto e/ou entreter o leitor com painéis e peripécias. Alberto, um dos convivas, inicia um curioso relato sobre um professor de alemão, Dr. Belém, que usava roupas extravagantes e apresentava hábitos inusitados.

Segundo o narrador, a personagem morava em Minas e escrevera um romance, um livro de teologia, sem falar que descobrira um planeta. Diante da descrença suscitada pela apresentação do doutor, o narrador, que “tinha os olhos no chão, olhos melancólicos de quem se rememora com saudade de uma felicidade extinta”,¹²⁰ altera a disposição de espírito do auditório ao afirmar: “Desculpem-me este silêncio, não me posso lembrar daquele homem sem que uma lágrima teime em rebentarme dos olhos. Era um excêntrico, talvez não o fosse, não era decerto um homem completamente bom; mas era meu amigo; não direi o único, mas o maior que jamais tive na minha vida”.¹²¹

¹¹⁹ Publicado em 1875 no *Jornal das Famílias*.

¹²⁰ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 1314.

¹²¹ Idem, *ibidem*.

Em seguida, visando captar a benevolência dos amigos, alega que “para lhes mostrar a excentricidade do Dr. Belém basta contar-lhes a história do esqueleto”. A referência ao esqueleto “[...] aguçou a curiosidade dos convivas; um romancista aplicou o ouvido para não perder nada da narração; todos esperaram ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann”.¹²² Várias tópicas comuns ao gótico foram manipuladas nesse fragmento e nos posteriores, como o desenrolar dos acontecimentos em horário avançado (meia-noite) e a associação do cenário fúnebre com a obra de Hoffmann.

O primeiro capítulo se encerra dessa maneira. O seguinte começa pela descrição do doutor: olhos e pele de defunto; lampejos sinistros; envelhecimento precoce. Esse sujeito excêntrico resolve casar-se novamente, mas guardava o esqueleto da antiga consorte em uma estante, o que consternou o amigo e a noiva. Depois, admite que a morte da esposa fora fruto de um ato criminoso, movido por ciúmes infundados. A personagem é repleta de ambiguidades: “o doutor estava como me parecia na maior parte das vezes, conversando de coisas sérias ou frívolas, misturando uma reflexão filosófica com uma pilhéria, uma anedota de rapaz com uma citação de Virgílio”.¹²³ A descrição parece corresponder à *persona* de Brás Cubas e de outras personagens machadianas cujo estilo se ampara na gravidade épica e, simultaneamente, nas frivolidades cômicas.

¹²² Idem, vol. 2, respectivamente pp. 1314 e 1314-1315.

¹²³ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 1317.

Após recompor várias ações extraordinárias, ou seja, alheias às atividades ordinárias do dia a dia, o narrador encerra dizendo que o doutor desapareceu com o esqueleto da antiga consorte em uma floresta. Quando um dos ouvintes, no desfecho do conto, afirma se tratar de um doido, Alberto emenda: “Um doido seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá”. Por fim, declara que “É inútil dizer o efeito desta declaração”.¹²⁴ Tudo isso para estimular o “apetite” e entreter os leitores/ouvintes, que (re)constroem os sentidos da narrativa quando não ignoram os artifícios que as personagens, muitas vezes, admitem.

Um aspecto peculiar da prosa machadiana, a tomar pelos contos analisados até o momento, é o modo como ela consegue dramatizar os atos de enunciação e, complementarmente, figurar uma primeira experiência de recepção da/na trama ficcional. Machado de Assis, que demonstrou familiaridade com diversos gêneros retórico-poéticos, muitas vezes figurou narrativas, sonhos e outras situações que permitem flagrar uma história dentro de outra. Como assevera Lainister de Oliveira Esteves, a

¹²⁴ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, respectivamente pp. 1325 e 1325. “Tendo em comum a explicação final que controla o sentido das tramas, os contos de Machado de Assis fazem do horror anedota cômica. Trazem situações que beiram o inexplicável para que a explicação seja a metalinguagem que dramatiza o jogo das plateias enganadas. Quando a resolução é apresentada ficam evidentes as artimanhas literárias de persuasão para o suspense” (Lainister de Oliveira Esteves, “A dissimulação da ficção nos contos de horror de Machado de Assis”, 2019, p. 47).

“ficcionalidade duplicada está baseada no espelhamento, na dupla representação do público. O mecanismo da trama dentro da trama garante que a plateia representada sirva de modelo para o leitor do jornal”¹²⁵.

Essa estratégia também pode ser encontrada no conto “Sem olhos”,¹²⁶ que retrata a ocasião em que o casal Vasconcelos recebe quatro amigos para o chá: Bento Soares e sua esposa, D. Maria do Céu, o bacharel Antunes e o desembargador Cruz. A conversa, a princípio voltada para amenidades, acaba incorporando assuntos comuns ao gênero fantástico, como lobisomens, abusões de índios, bruxas e almas do outro mundo. Bento Soares e sua esposa insistem em considerar o assunto infantil e indigno de atenção. Durante as manifestações de incredulidade, o bacharel dispara galanteios para D. Maria do Céu, que retribui a atenção com “o mais doce dos sorrisos”. Cruz, dentre todos, é o único a admitir sua crença no sobrenatural, tornando-se objeto de pilhéria. Ele alude e, em seguida, tenta evitar a narração de uma experiência assustadora, mas “o auditório tinha a curiosidade aguçada, e o próprio mistério e recusa do desembargador faziam crescer o apetite. Os homens insistiram; as senhoras fizeram coro com eles. Cruz imolou-se ao sufrágio universal”. Diante da cena, a esposa de Bento Soares manifesta seu sarcasmo: “Prepare o auditório! disse ela. Vamos ver que a montanha dá à luz um ratinho”.¹²⁷

¹²⁵ Lainister de Oliveira Esteves, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁶ Publicado em 1876 no *Jornal das Famílias*.

¹²⁷ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, respetivamente pp. 144, 145 e 145.

À época em que cursava direito, Cruz conhece um sujeito de quarenta anos com hábitos excêntricos, chamado Damasceno Rodrigues. Frente à perplexidade que o sujeito lhe causa, resolve investigá-lo, imaginando que as descobertas poderiam render “uma anedota romântica”. Depois de algumas tentativas de abordá-lo, chega à conclusão de que se tratava de um mentecapto. Ou seja, esperava encontrar um “espírito original”, mas depara-se com um “louco”. Mesmo assim, não deixa de auxiliá-lo quando fica acamado, abatido por uma moléstia. Em meio a um possível devaneio, ouve do moribundo uma recomendação curiosa: não olhe para a mulher do próximo. A sentença, que ressoa como mandamento bíblico, acaba sendo explicitada na sequência: quando jovem, Damasceno conhecera um médico e sua esposa, detentora de olhos expressivos e beleza singular. O marido, movido por ciúmes, flagra uma troca de olhares entre eles e, no íntimo, promete vingar-se. Muito tempo depois, quando retorna à cidade, diante dos comentários sobre a morte da mulher com quem trocara olhares, resolve visitar o colega médico, que mostra a esposa deitada na cama, muito viva, mas com os olhos vasados por um ferro em brasa.

Horrorizado com o testemunho, Cruz considera partir, mas, ao acompanhar o olhar assombrado do moribundo, visualiza a imagem da mulher sem os olhos:

Naquela meia luz da alcova, e no alto de uma casa sem gente, a semelhante hora, entre um louco e uma estranha aparição, confesso que senti esvaírem-se-me as forças e quase a razão. Batia-me o queixo, as pernas tremiam-me, tanto eu ficara gelado e atônito. Não sei o que se passou

mais; não posso dizer sequer que tempo durou aquilo, porque os olhos se me apagaram também, e perdi de todo os sentidos.¹²⁸

Damasceno falece naquela noite. Depois que superou os efeitos da experiência, Cruz resolve registrar o ocorrido em um jornal. Ao pesquisar mais sobre o falecido, dá-se conta de que o caso narrado seria impossível, pois ele nunca estivera na cidade em que morava o casal aludido. Tratava-se de uma mentira: por sinal, a foto que lhe mostrara era de uma sobrinha, e não da esposa flagelada. Resta, no entanto, explicar como ele pôde ver a aparição: efeitos psicológicos? O conto sugere isso, mas não confirma. O constrangimento de Maria do Carmo e do bacharel Antunes, no entanto, permite supor o sentido alegórico da trama, que também pressupõe adultério, farsa e a cegueira de Bento Soares. Lainister Esteves afirma que o “jogo de espelhos” da trama

[...] se completa nas expectativas de uma audiência triplicada. Cruz é a plateia de Damasceno; os convivas, a plateia do desembargador Cruz; e os leitores do *Jornal das Famílias*, a plateia do narrador. A instabilidade da relação entre ficção e relato atinge seus alvos. É garantida por uma estrutura narrativa duplicada que sustenta a trama interna. A história dentro da história potencializa incertezas, é a chave de conexão entre os convivas da sala de chá e os leitores do *Jornal das famílias*.¹²⁹

¹²⁸ Idem, vol. 2, p. 1454.

¹²⁹ Lainister de Oliveira Esteves, *op. cit.*, p. 44.

Com isso, Esteves demonstra os mecanismos de dissimulação em suas diferentes molduras. Poder-se-ia acrescentar que o narrador, mobilizando vasto repertório de tópicos românticos, compõe um enunciado eficaz, na medida em que o paralelo entre uma estória de horror e outra “real” desperta no auditório o efeito do desconcerto e a sugestão da verossimilhança. Aliás, Machado recorria, como poucos, à “poética do desconcerto”. Frustrando o diagnóstico inicial de D. Maria do Céu, a montanha deu à luz mais do que um ratinho.

O narrador/leitor

É muito recorrente, na prosa de Machado, o contraste entre fórmulas graves e ocorrências ordinárias, o que rendeu muitos episódios amparados no humor. Lembrese, por exemplo, do caso em que Brás Cubas se encontra diante da possibilidade de angariar um cargo político e um casamento arranjado: “Uma parte de mim mesmo dizia que sim, que uma esposa formosa e uma posição política eram bens dignos de apreço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como um exemplo da fragilidade das coisas, das afeições, da família...”¹³⁰ A reticência revela o inacabado da lista. Diante do imperativo da escolha, Brás Cubas começa a rabiscar num pedaço de papel, repetidas vezes, o verso *Arma virumque cano*, que abre a *Eneida*. Ao sondar os rabiscos, seu pai encontra pretexto para anunciar o nome da felizarda: Virgília. Mais uma vez, a associação entre episódio corriqueiro e tema grave, a denunciar não apenas o desconcerto do mundo, mas também a contingência do artifício.

¹³⁰ Machado de Assis, *Memórias póstumas*, p. 118.

Em “*Dom Casmurro: simulacro & alegoria*”, João Adolfo Hansen afirma que é possível divisar dois estilos nos enunciados de *Dom Casmurro*: “Um deles é sério e elevado, tendencialmente sublime, com traços líricos, trágicos e épicos; o outro é cômico e baixo, irônico e amável nas situações apenas ridículas, e sarcástico e maledicente, nas horríveis”.¹³¹ Quando acontece a justaposição de ambos, outrora encarados como gêneros contraditórios, ou seja, quando “o cômico traduz o elevado trágico e o ridículo baixo é equiparado à seriedade grave”, o “efeito imediato é a suspensão do sentido unívoco do que se lê”.¹³² O estilo de Machado, no caso, neutraliza significações familiares e previsíveis, de modo que o autor ficcional que ele inventa “demonstra grande discernimento quando escreve sobre assuntos irrelevantes para suas paixões principais e, simultaneamente, aparenta grande cegueira e arbitrariedade quanto ao valor de seus próprios julgamentos daquilo que mais lhe importa”.¹³³ Vejamos um passo que corrobora a hipótese. No capítulo CXXV, o desmemoriado Bento Santiago adverte:

Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso. Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera defunto aqueles olhos... É impossível que algum Homero não

¹³¹ João Adolfo Hansen, “*Dom Casmurro: simulacro & alegoria*”, p. 147.

¹³² Idem, *ibidem*.

¹³³ Idem, p. 148.

tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos, igual. Nem digas que nos faltam Homeros, pela causa apontada por Camões; não, senhor, faltam-nos, é certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio. As lágrimas, se as têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam limpas e serenas; os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor.¹³⁴

O sentido do capítulo, que mobiliza o repertório épico da *Ilíada*, manifesta o ciúme do narrador, que testemunha o olhar de Capitu mirando seu amigo, que estava sendo velado no caixão. A própria consorte, depois que o marido revela suas impressões, reage com um misto de ironia e melancolia: “Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!”.¹³⁵

Já não é mais tempo de colocar em questão a índole de Capitu. Como sugeriu Silviano Santiago, a reconstituição do passado, por parte de Bentinho, “é egoísta e interesseira, medrosa, complacente para consigo mesmo, pois visa a liberá-lo dessas ‘inquietas sombras’ e das graves decisões de que é responsável”.¹³⁶ O capítulo CXXV, prenhe de elementos, permite transitar por outras paragens. Poder-se-ia, por exemplo, indagar sobre a comparação entre as dores do rei troiano, que teria beijado as mãos do inimigo para conseguir enterrar o corpo do filho, Heitor, e os ciúmes de Bento Santiago, que imagina ter surpreendido, na esposa, o olhar da

¹³⁴ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, 2008, p. 331.

¹³⁵ Idem, p. 354.

¹³⁶ Silviano Santiago, *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, 2000, p. 39.

infidelidade. Recorrendo à autoridade de Camões, o narrador afirma que faltam Homeros não tanto pela desvalorização da arte, como sugere o canto V d'Os *lusíadas*, mas por conta da etiqueta romântica, assentada na melancolia e na dissimulação. O tom grave da passagem, ao reunir dois épicos, um antigo e outro moderno, amplifica o patético da situação narrada, derivado dos ciúmes que o narrador sente de um defunto.

A recomposição de elementos graves para tratar de assuntos triviais permite que o autor conteste a pertinência e a eficácia de lugares-comuns românticos recorrentes na prosa brasileira do século XIX. Isso acontece, por exemplo, quando Dom Casmurro procura descrever e estimar a duração do “olhar de ressaca” de Capitu: “Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve”.¹³⁷ Ele assim procede depois de invocar a “retórica dos namorados”, à qual solicita termos adequados para descrever o lance patético do qual foi vítima. A impossibilidade de um “tempo infinito e breve”, como a de um morto que narra, é reforçada na sequência, quando Bento Santiago emenda Dante e sugere que não apenas as almas bem-aventuradas duplicam seu gozo ao conhecerem os castigos que supliciam seus desafetos no Inferno, mas também que os supliciados amplificam suas dores ao tomarem nota das delícias que seus inimigos experimentam no Paraíso. O tom grave da passagem, que denota erudição, é eficaz em retratar um episódio corriqueiro das paixões adolescentes, sublimadas com

¹³⁷ Idem, p. 159.

metáforas que animavam os poetas românticos e, em particular, os hipocondríacos.

Quando penteia os cabelos da amada, Bentinho deseja que fossem infinitos: “Não pedi ao céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois”.¹³⁸ O narrador reconhece a fratura que separa o episódio vivido e o tempo da enunciação, fratura que enfatiza nas linhas seguintes, quando afirma pentear a cabeça de uma deidade: “Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa”.¹³⁹ Ao refazer as escolhas narrativas, ele termina por materializar justamente aquilo que teria suprimido, denunciando a convenção e, ao mesmo tempo, relativizando sua pertinência, sempre parcial. As metáforas e referências mitológicas, outrora encaradas como sublimes e apropriadas para assuntos graves, nesse caso, amplifica o humor e ressalta a falta de habilidade do narrador, que duvida das próprias escolhas narrativas.¹⁴⁰ Isso confere consistência ao *éthos* de Bento Santiago, que

¹³⁸ Idem, p. 160.

¹³⁹ Idem, p. 161.

¹⁴⁰ Maria Nazaré Lins Soares afirma que este fragmento cumpre dois propósitos fundamentais: “primeiro, mostra que há uma distância entre sua experiência vivida de personagem e essa mesma experiência estruturada pela linguagem, uma vez que a alusão mitológica só lhe vem ao espírito no momento em que escreve; segundo, referindo-se agora a essa representação do mito, que não podia ter-lhe ocorrido outrora, ele a insinua e indiretamente estabelece a analogia no espírito do leitor: a dignidade épica, mitológica e arcaizante do termo de comparação confere um tom elevado a todo o passo”. Ver: Maria Nazaré Lins Soares, *op. cit.*, pp. 63-64.

“jamais afirma que é ingênuo, palavra que sequer aparece no romance, mas é assim que se mostra, em oposição à pretensa sagacidade de Capitu e à sua capacidade para dissimular sentimentos”.¹⁴¹ Na segunda parte do romance, conforme Dilson Cruz, a “suposta credulidade de Bentinho será usada como prova de que fala a verdade, já que é incapaz de fabular, e de que a alegada dissimulação da mulher a capacitaria a enganá-lo, a ele, cuja ingenuidade deixa vulnerável”.¹⁴²

Para Hélio Guimarães, as limitações de Bento Santiago manifestam-se na forma enviesada como ele cita Homero, Shakespeare, Goethe, dentre outros. Isso porque as referências literárias “têm relação direta e imediata com os fatos narrados por Bento Santiago, deixando claro o intenso subjetivismo deste leitor que enxerga sua própria história em tudo aquilo que lê”.¹⁴³ Sendo assim, ao “reduzir essas leituras a ilustrações dos seus sentimentos e conflitos, distorcendo fatos em função dos interesses do seu relato, Bento Santiago revela-se um mau leitor”.¹⁴⁴ Que credibilidade teria o sujeito para compreender os descaminhos e desconcertos próprios, se não cansa de demonstrar que é um péssimo intérprete? Suas falhas, como as de alguns narradores dos contos de Machado, revelam uma ingenuidade sinuosa, que se locomove entre as frivolidades de uma vida ordinária e as metáforas altas extraídas de gêneros literários graves.

¹⁴¹ Dilson Ferreira da Cruz, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴² Idem, *ibidem*.

¹⁴³ Hélio de Seixas Guimarães, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*.

Esses expedientes, tão comuns em *Dom Casmurro*, também comparecem em *Esau e Jacó*, especialmente no episódio em que Machado apela às musas de Homero para precisar os perfis e, claro, as opiniões incisivas que Pedro e Paulo tinham um sobre o outro:

No fim do almoço, Aires deu-lhes uma citação de Homero, aliás duas, uma para cada um, dizendo-lhes que o velho poeta as cantara separadamente, Paulo no começo da *Ilíada*:

— "Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas válidas de heróis, entregues os corpos às aves e aos cães..."

Pedro estava no começo da *Odisséia*:

— "Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos, depois de destruída a santa Ílion..."

Era um modo de definir o caráter de ambos, e nenhum deles levou a mal a aplicação. Ao contrário, a citação poética valia por um diploma particular. O fato é que ambos sorriam de fé, de aceitação, de agradecimento, sem que achassem uma palavra ou sílaba com que desmentissem o adequado dos versos. Que ele, o conselheiro, depois de os citar em prosa nossa, repetiu-os no próprio texto grego e os dois gêmeos sentiram-se ainda mais épicos, tão certo é que traduções não valem originais. O que eles fizeram foi dar um sentido deprimente ao que era aplicável ao irmão:

— Tem razão, Sr. Conselheiro, — disse Paulo — Pedro é um velhaco...

— E você é um furioso...

— Em grego, meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo.¹⁴⁵

O excerto evidencia que a relação entre Aires, na condição de mestre, e os gêmeos, seus pupilos, fundamenta-se em uma lição de grego baseada em versos homéricos, mais precisamente nos proêmios da *Iliada* e da *Odisseia*, que fundem proposição e invocação ao anunciar a matéria dos poemas e requisitar os auxílios da Musa. A *ménis* (ira) de Aquiles e a *métis* (astúcia) de Ulisses, atualizadas no século XIX pelos irmãos com nomes de apóstolos, transformam-se em fúria e velhacaria, excessos que utilizam para precisar a índole excessiva do outro. Não se trata de uma leitura ingênua, mas de colocar os antigos a serviço de um propósito literário desconcertante. A ironia é amplificada quando Aires afirma que mesmo as provocações devam ser ditas em verso grego, “que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo”. A mofa do mestre entrega o sentido do trecho ao demonstrar que as letras épicas perderam sua gravidade primeira para figurar banalidades e implicâncias fraternas.

A mesma estratégia pode ser identificada no conto “Capítulo dos chapéus”,¹⁴⁶ quando o narrador começa dizendo “Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do bacharel Conrado Seabra, naquela manhã de abril de 1879”.¹⁴⁷ O título, na verdade, é um trecho da farsa de Molière intitulada *Le médecin malgré lui*, que corresponde

¹⁴⁵ Machado de Assis, *Esau e Jacó. Memorial de Aires*, 2003, pp. 96-97.

¹⁴⁶ Publicado em 1883 na revista *A Estação* e recolhido na coletânea *Histórias sem Data*, em 1884.

¹⁴⁷ Machado de Assis, *Papéis avulsos*, p. 228.

à epígrafe do conto. O que chama atenção é a invocação da Musa procedida de um tema medíocre, ordinário, nada compatível com a matéria esperada de um canto épico. A cisma de Mariana, uma mulher com hábitos regulares e vida pacata, com o antigo chapéu do marido, pressupõe uma posição crítica do narrador diante dos artigos da moda e antecipa a gravidade com a qual Conrado discorre sobre a filosofia do chapéu, dizendo que o acessório seria uma extensão do homem, ou melhor, que o homem seria uma extensão do chapéu. A questão é que, quando finalmente o bacharel compra outro chapéu, atendendo aos pedidos da esposa, ela solicita a retomada do antigo, desistindo da ideia.

Nem sempre os enunciados graves são tributários de poemas épicos ou referências mitológicas. Recorde-se, por exemplo, do conto “Ernesto de tal”,¹⁴⁸ que envolve um triângulo amoroso: Ernesto e o “rapaz do nariz comprido” se correspondem com Rosina, mas ambos notam que estavam enamorados da mesma donzela e rompem com ela. O primeiro, de acordo com o narrador, encontra no olhar de Rosina “tal ou qual intenção dadival, se me permitem este adjetivo obsoleto”. A licença solicitada não é despropositada, como salientou Maria Nazaré Soares:

Dadival, soando estranho ao ouvido do leitor por sua raridade, já produziria de si mesmo um efeito cômico. Mas posto em relevo pela autocrítica do narrador, tem seu valor expressivo reforçado. Com efeito, neste *dadival*, vai uma imensa ironia do narrador para com o personagem,

¹⁴⁸ Publicado em 1873 no *Jornal das Famílias* e incorporado, no mesmo ano, em *Histórias da meia-noite*.

porquanto o que é dadival no olhar da moça é bem diferente do que nele quis ver o namorado, que lhe dá crédito às palavras com o fim de enganar-se a si próprio.¹⁴⁹

Além do adjetivo obsoleto, o narrador recorre a uma série de metáforas graves para retratar as batalhas amorosas, não sem antes se desculpar:

Rosina conhecia o novo candidato desde algumas semanas; mas só naquela noite tivera de o tratar de perto, de consolidar, digamos assim, a sua situação. As relações, até então puramente telegráficas, passaram a ser verbais; e se o leitor gosta de um estilo arrebicado e gongórico, dir-lhe-ia que tantos foram os telegramas trocados durante a noite entre eles, que os Estados vizinhos, receosos de perder uma aliança, chamaram às armas a milícia dos agrados, mandaram sair a armada dos requebros, assestaram a artilharia dos olhos ternos, dos lenços na boca, e das expressões suavíssimas; mas toda essa leva de broquéis nenhum resultado deu porque a formosa Rosina, ao menos naquela noite, achava-se entregue a um só pensamento.¹⁵⁰

Tanto as referências épicas/mitológicas quanto a adoção de metáforas “barrocas” permitem flagrar a ironia do narrador que, ao pedir licença para ousar ou inferir as preferências estilísticas do leitor, coloca suas escolhas em evidência. Mais do que isso, a “crítica que faz o narrador à própria linguagem resulta quase sempre no enriquecimento expressivo desta. O destaque de que a forma linguística vem a gozar pela análise crítica redundada

¹⁴⁹ Maria Nazareth Lins Soares, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁰ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 186.

num acréscimo de seu valor significativo advindo desse elemento contextual, enquanto todo o contexto do mesmo acréscimo se beneficia”.¹⁵¹ A intertextualidade tende a reforçar o valor das expressões, uma vez que “Ernesto de tal” propõe uma releitura da peça *Le barbier de Séville*,¹⁵² de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, encenada em 1775 e protagonizada também por uma personagem dissimulada chamada Rosina.

E não se pode afirmar que esses resíduos “arcades” são provenientes de uma imaturidade literária. No conto “A chave”,¹⁵³ o narrador aproveita a descrição inicial para salientar o caráter de uma das personagens:

Não sei se lhes diga simplesmente que era de madrugada, ou se comece num tom mais poético: a aurora, com seus róseos dedos... A maneira simples é o que melhor me conviria a mim, ao leitor, aos banhistas que estão agora na Praia do Flamengo — agora, isto é, no dia 7 de outubro de 1861, que é quando tem princípio este caso que lhes vou contar. Convinha-nos isto; mas há lá um certo velho, que me não leria, se eu me limitasse a dizer que vinha nascendo a madrugada, um velho que... Digamos quem era o velho.¹⁵⁴

Caldas, sujeito de sessenta anos que cultivou as letras de forma deplorável em sua mocidade, “compunha versos com presteza, retumbantes, cheios de adjetivos,

¹⁵¹ Maria Nazareth Lins Soares, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵² Vale recordar que Machado traduziu a peça em 1866: ver Dayane Mussulini, “A intertextualidade em ‘Ernesto de tal’”, 2015, p. 81.

¹⁵³ Publicado no *Jornal das Famílias* entre dezembro de 1879 e fevereiro de 1880.

¹⁵⁴ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 3, p. 28.

cada qual mais calvo do que ele tinha de ficar em 1861". Depois de descrevê-lo, regressa ao início: "Ora, é certo que o Major Caldas, se eu dissesse que era de madrugada, dar-me-ia um muxoxo ou franziria a testa com desdém".¹⁵⁵ Então, resolve atender ao gosto do major:

Vá pois! A aurora, com seus dedos cor-de-rosa vinha rompendo as cortinas do oriente, quando Marcelina levantou a cortina da barraca. A porta da barraca olhava justamente para o oriente, de modo que não há inverossimilhança em lhes dizer que essas duas auroras se contemplaram por um minuto. Um poeta arcádico chegaria a insinuar que a aurora celeste enrubesceu de despeito e raiva. Seria porém levar a poesia muito longe.¹⁵⁶

Para a personagem, referir os mares sem alguma metáfora à altura, como "paços de Anfitrite", seria indício de pobreza poética.

Parece oportuno recordar as maneiras de Rubião quando resolve revelar seus sentimentos para Sofia. Na ocasião, ele se recorda "de uma comparação velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou qualquer outra página em prosa de todos os tempos. Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu. Tudo isso baixinho e trêmulo".¹⁵⁷ A contemplação, no entanto, seria insuficiente, como o narrador deixa entender com outra metáfora: Sofia "trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e saía-lhe

¹⁵⁵ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 3, respectivamente pp. 28 e 29.

¹⁵⁶ *Idem*, vol. 3, p. 29.

¹⁵⁷ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 1, p. 765.

um gavião, – um gavião adunco e faminto”.¹⁵⁸ O capítulo seguinte, com a licença do leitor, deve ser lido na íntegra:

Em cima, as estrelas pareciam rir daquela situação inextricável.

Vá que a lua os visse! A lua não sabe escarnecer; e os poetas, que a acham saudosa, terão percebido que ela amou outrora algum astro vagabundo, que a deixou ao cabo de muitos séculos. Pode ser até que ainda se amem. Os seus eclipses (perdoe-me a astronomia) talvez não sejam mais que entrevistas amorosas. O mito de Diana descendo a encontrar-se com Endimião bem pode ser verdadeiro. Descer é que é demais. Que mal há em que os dois se encontrem ali mesmo no céu, como os grilos entre as folhagens cá de baixo? A noite, mãe caritativa, encarrega-se de velar a todos.

Depois, a lua é solitária. A solidão faz a pessoa séria. As estrelas, em chusma, são como as moças entre quinze e vinte anos, alegres, palreiras, rindo e falando a um tempo de tudo e de todos.

Não nego que são castas; mas tanto pior, — terão rido do que não entendem... Castas estrelas! é assim que lhes chama Otelo, o terrível, e Tristram Shandy, o jovial. Esses extremos do coração e do espírito estão de acordo num ponto: as estrelas são castas. E elas ouviam tudo (castas estrelas!) tudo o que a boca temerária de Rubião ia entornando na alma pasmada de Sofia. O recatado de longos meses era agora (castas estrelas!) nada menos que um libertino. Disséreis que o Diabo andara a enganar a moça com as duas grandes asas de arcanjo que Deus lhe pôs; de repente, meteu-as na algibeira e desbarretou-se para mostrar as duas pontas malignas, fincadas na testa. E

¹⁵⁸ Idem, p. 766.

rindo, daquele riso oblíquo dos maus, propunha comprar-lhe não só a alma, mas a alma e o corpo... Castas estrelas!¹⁵⁹

Segundo Dirce Cortes Riedel, esse texto funciona como uma “alegoria em que, com linguagem *kitsch*, o narrador escarnece o “falar bonito”, a exaltação amorosa aprisionada num falso esquema romântico, cujas conveniências assumem valor de símbolo”.¹⁶⁰ Note-se como o narrador mobiliza referências mitológicas, uma peça de Shakespeare e um romance de Lawrence Sterne para agravar a pilhéria, costeadas por um refrão (castas estrelas!) que contrasta com os “olhos de fogo”, ou seja, com as intenções libertinas da personagem. Se o leitor ainda não se convenceu da paródia, Palha, marido de Sofia, ao ouvir da mulher o relato do ocorrido, atenua a situação dizendo que se tratava de “um pedido de alma cândida. É assim que as moças falam aos quinze anos; é assim que falam os tolos em todos os tempos, e os poetas também; mas ele nem é moça nem poeta”.¹⁶¹ Como deveria proceder a esposa, para impedir nova investida? Evitar a lua e o jardim, pois favoreceram a situação. De acordo com Dirce Riedel, “Convinha ao Palha conservar a amizade de Rubião e atribuir o seu desregramento ao poético exterior do ambiente”.¹⁶²

¹⁵⁹ Idem, p. 766.

¹⁶⁰ Dirce Cortes Riedel, *Tempo e metáfora em Machado de Assis*, 2008, p. 148.

¹⁶¹ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 1, p. 777.

¹⁶² Dirce Cortes Riedel, *op. cit.*, p. 150.

Não por acaso, “Teoria do medalhão”¹⁶³ está entre os contos de Machado mais estudados. Trata-se de um rito de passagem, por meio do qual um pai zeloso oferece conselhos a seu filho, Janjão. Depois de afirmar que ele teria uma série de escolhas pela frente, sugere um ofício alternativo, a ser desempenhado à altura dos quarenta e cinco anos: “És moço, tens naturalmente o ardor, a exuberância, os improvisos da idade; não os rejeites, mas modera-os de modo que aos quarenta e cinco anos possas entrar francamente no regime do aprumo e do compasso”.¹⁶⁴ Note-se que os apelos partem do pressuposto de que o jovem tem muito a aprender e seu pai, muito a ensinar. A experiência, portanto, autoriza e legitima os ensinamentos, muito embora o narrador tenha recuperado o lugar-comum para ironizar a suposta sabedoria do conselheiro. As recomendações explicitadas no conto fundamentam a mediocridade de muitos narradores e personagens de Machado, sobretudo no que diz respeito aos adornos do estilo. Quando Janjão questiona o pai sobre a possibilidade de ornar a os discursos, escuta o seguinte:

Podes; podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de

¹⁶³ Publicado na *Gazeta de Notícias* em 1881 e incorporado aos *Papéis avulsos* no ano seguinte.

¹⁶⁴ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 262.

felicitação, ou de agradecimento. *Caveant consules* é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do *Si vis pacem para bellum*. Alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela, mas não te aconselho esse artifício: seria desnaturar-lhe as graças vetustas. Melhor do que tudo isso, porém, que afinal não passa de mero adorno, são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil. Não as relaciono agora, mas fá-lo-ei por escrito. De resto, o mesmo ofício te irá ensinando os elementos dessa arte difícil de pensar o pensado.¹⁶⁵

“Pensar o pensado”, no caso, quer dizer “não pensar”. De todos os defeitos que poderiam prejudicar um medalhão, o pior deles, combustível da prosa machadiana, é a ironia.

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cépticos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebenatar de riso os suspensórios. Usa a chalaça.¹⁶⁶

Janjão deveria se apegar às fórmulas prontas, meio de assumir o controle das palavras sem o uso da imaginação,

¹⁶⁵ Idem, p. 264.

¹⁶⁶ Idem, p. 267.

do pensamento. A ironia, por outro lado, envolve a perda desse controle, pois institui o imprevisível e estimula a reflexão. No conto, o pai aconselha a manutenção das aparências, o cálculo certo, mas também a inércia cognitiva. Destaque-se que, dentre as atividades capazes de alimentar a inóxia mental, a personagem sugere a leitura de compêndios de retórica, prática que supõe debilitante e adequada a manter o cérebro ocioso, algo que poderia ser reforçado com a reprodução de sentenças latinas, versos célebres e máximas. Ora, ao invés de condenar a retórica e valorizar o primado da originalidade, como faziam, com frequência, os românticos, o narrador faz um percurso próprio, não para sobrepor a convenção à criação autêntica, mas para sugerir que o suposto argumento original é tão vazio quanto os preceitos antigos, evocados para simular uma agudeza inexistente. Muitas das personagens forjadas pela ficção de Machado parecem dominar, com precisão cirúrgica, essa “teoria” que prescreve o ofício de um medalhão, como é o caso de Benedito, sujeito de quarenta e cinco anos que colecionava

anexins políticos e fórmulas parlamentares. Tinha na cabeça um vasto arsenal deles. Nas conversas comigo repetia-os muita vez, à laia de experiência; achava neles grande prestígio e valor inestimável. Muitos eram de tradição inglesa, e ele os preferia aos outros, como trazendo em si um pouco da Câmara dos Comuns. Saboreava-os tanto que eu não sei se ele aceitaria jamais a liberdade real sem aquele aparelho verbal; creio que não. Creio até que, se tivesse de optar, optaria por essas formas curtas, tão cômodas, algumas lindas, outras sonoras, todas

axiomáticas, que não forçam a reflexão, preenchem os vazios, e deixam a gente em paz com Deus e os homens.¹⁶⁷

Mas a recolha de fórmulas convencionais e a adoção de um estilo inflado, atitudes tão valorizadas pelos oradores medíocres e afetados de Machado, não resumem a maneira como ele interagiu com os antigos.

¹⁶⁷ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 663.

Machado e os antigos

Voltando às referências clássicas, lembre-se a ocasião em que Bento Santiago recria, no Engenho Novo, a antiga casa da família, situada na rua de Matacavalos. Nas paredes da sala principal, os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa também foram replicados: “naturalmente, era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas”.¹⁶⁸ Naturalmente, mas os medalhões não estavam ali por acaso, pois são as personagens deles que aconselham ao narrador a escrita de suas memórias. Note-se a desnaturalização de uma convenção, sugerindo que de um hábito comum – ornamentar cômodos com figuras clássicas – deriva a inscrição de uma fantasia. “Ainda agora me treme a pena na mão”,¹⁶⁹ afirma o narrador com visível afetação, dando a entender que, àquela altura, escrevia comovido pelas fantasmagorias. Alguns capítulos mais tarde, Bento Santiago recorda a ocasião em que José Dias explica a Capitu quem eram os sujeitos

¹⁶⁸ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, p. 94.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 96.

estampados nas paredes da sala, concedendo especial atenção a César: “Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*”.¹⁷⁰ Sua afetação, assinalada com o uso do latim, é uma forma de compensar sua condição inferior de agregado. Essa expressão latina, por sinal, encerra o conto “Decadência de dois grandes homens”,¹⁷¹ no qual também é possível divisar ecos de Plutarco.

Miranda narra, em primeira pessoa, uma experiência da juventude: interessado por sujeitos e assuntos originais, o jovem deixa-se atrair por um cliente do Café Carceler: “[...] homem de seus cinquenta anos, barbas brancas, olhos encovados, cor amarela, algum abdômen, mãos ossudas e compridas”.¹⁷² A princípio, não consegue chamar sua atenção, mas, no dia 15 de março, data em que nasceu Júlio César, Miranda finalmente trava conhecimento com Jaime e, desde logo, imagina tratar-se de um louco cismado com os “idos de março”. Seu comportamento inconstante, que se desloca entre a sanidade e o delírio, abrange toda a narrativa. Durante um dos desvarios, Jaime afirma que é a encarnação de Marco Bruto, um dos responsáveis pela conspiração e pelo assassinato de César, e que seu gato seria a encarnação do próprio imperador. Diante da revelação improvável, o narrador se sente obrigado a advertir: “Por mais extravagante que estas palavras pareçam ao frio leitor, confesso que me causaram profunda sensação”.¹⁷³ Trata-se de uma releitura da metempsicose, como admite

¹⁷⁰ Idem, p. 156.

¹⁷¹ Publicado no *Jornal das Famílias* em 1873.

¹⁷² Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 1151.

¹⁷³ Idem, *ibidem*.

Jaime-Bruto, apesar da descrença de seu interlocutor. Quando está prestes a justificar seu temor pelos idos de março, faz uma pausa e um “enorme trovão rolou nos ares e pareceu abalar a casa até os alicerces. O velho ergueu os braços e os olhos para o teto e fez mentalmente uma prece a algum deus do paganismo”.¹⁷⁴

Para ressaltar o humor, Machado intercala assuntos fantasiosos e triviais: surtos de um suposto redivido e táticas parlamentares, em especial. Depois de aceitar um charuto opiado, os elementos fantásticos passam a se sobrepor à trama: Jaime se transforma em rato:

O meu anfitrião, sentado na cadeira de couro, olhava para mim, abrindo dois grandes olhos e eis que estes começam a crescer lentamente, e já ao fim de alguns minutos pareciam no tamanho e na cor as lanternas dos bondes de Botafogo. Depois, começaram a diminuir até ficarem muito abaixo do tamanho natural. A cara foi-se-lhe alongando e tomando proporções de focinho; caíram as barbas; achatou-se o nariz; diminuiu o corpo, assim como as mãos; as roupas desapareceram; as carnes tomaram uma cor escura; saiu-lhe uma extensa cauda, e eis o ilustre Bruto, a saltar sobre a mesa, com as formas e as visagens de um rato”.¹⁷⁵

Em seguida, acaba se tornando repasto do gato que, logo depois, também falece. “Nada mais restava daqueles dois homens de Plutarco”.¹⁷⁶ No dia seguinte, ao encontrar Jaime no café, dá-se conta de que tudo não

¹⁷⁴ Idem, vol. 2, p. 1155.

¹⁷⁵ Idem, vol. 2, pp. 1158-1159.

¹⁷⁶ Idem, vol. 2, p. 1159.

passou de um sonho, estimulado pela narrativa do sujeito excêntrico e pelo ópio.

O autor grego parece ter causado impressão em Machado: quando Bentinho cogita envenenar o próprio café, lembra-se de Catão, que leu Platão antes de se matar. Como não tinha o mesmo livro à disposição, recorre ao tomo de Plutarco que narra a vida de Catão. A leitura como inspiração, segundo Bento Santiago, seria uma espécie de “cocaína moral dos bons livros”.¹⁷⁷ Mas, para não passar por imitador, resolve devolver o livro à prateleira antes de materializar o ato final, que não foi satisfeito por uma série de ocorrências. Há, nesse ponto, a admissão do artifício e um esforço pueril de dissimulá-lo.

Vejamos outra apropriação: a primeira versão do conto “Uma visita de Alcibíades”¹⁷⁸ ambienta-se em um festejo natalino, quando um desembargador galhofeiro e bonachão, Álvares, narra uma estória para moças ávidas por anedotas, durante um festejo natalino. Como nos contos “Um esqueleto” e “Sem olhos”, trata-se de uma história que descreve uma performance narrativa. À maneira de um exórdio, o narrador se previne: “Não contarei uma anedota mentirosa, dessas que os redatores de folhinhas argumentam ou remendam para regalo dos fregueses. Vou referir o que me aconteceu sábado passado”.¹⁷⁹ A proximidade temporal, assim como a alegação de uma história verdadeira, sugere precisão do relato. Além disso, a forma como deprecia a atitude de

¹⁷⁷ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, p. 350.

¹⁷⁸ Publicado *Jornal das Famílias*, em 1876. Saiu também pela *Gazeta de Notícias* em 1882. No mesmo ano, foi incorporado aos *Papéis avulsos*.

¹⁷⁹ “Uma visita de Alcibíades”. *Jornal das Famílias*, out. 1876, p. 305.

“redatores de folhinhas” reforça o compromisso do editor do *Jornal das Famílias*, que não se dispõe a mentir ou publicar mentiras para regalo do público. Por fim, esse mesmo público, composto majoritariamente de mulheres, acaba reconhecendo que a anedota, por mais que se ampare na tópica do compromisso com a verdade, é amenizada pelo clima festivo e pela ocasião amena, o que retira da estória qualquer gravidade que o desembargador tenta incorporar nela. Convém adiantar que o trecho não consta na segunda versão do conto.

Ressuscitando um antigo general grego no Brasil do Segundo Reinado, o relato fantasioso articula conhecimento histórico, ocorrências insólitas e elementos de ampla circulação naquele periódico, muitos deles relativos à moda. Além do cuidado com a redação e o estilo, é possível notar, na última variante do conto, maior investimento no aspecto cômico, bem como a desconstrução sistemática de convenções romanescas e a adoção do gênero epistolar.¹⁸⁰ A carta funciona como

¹⁸⁰ Conforme Jacyntho Brandão, todas as versões de “Uma visita de Alcibíades” se articulam em torno de três eixos: (1) a “digestão literária”, que permite viver uma outra vida; (2) o confronto entre antigos e modernos, tendo como mote o estranhamento produzido pelo vestuário, em que se sobressai a melancolia moderna; (3) a experiência espiritista, que conduz a resultado surpreendentemente materialista. Ver Jacyntho Lins Brandão, “A besta do apocalipse e a produção de sentidos em *Papéis avulsos*”, 2021. No que diz respeito às roupas, ainda segundo Brandão, é possível que Machado tenha se inspirado na *Viagem em volta do meu quarto*, de Xavier de Maistre, que também se fundamenta nos mesmos três motes: digestão, evocação dos mortos e estranhamento das vestimentas. No entanto, a reescritura das tópicas permite levar seus efeitos às últimas consequências, radicalizando as formulações do autor francês. Um dos fatores a

moldura a enquadrar a estória e assegurar seu efeito. Foi escrita por um desembargador a 20 de setembro de 1875, tendo por destinatário o chefe de polícia da corte. A estrutura com formato de missiva, no caso, supõe outra maneira de sistematizar a matéria, ao sugerir a existência de um diálogo franco, direto, por vezes protocolar, muito conveniente à brevidade dos contos. Trata-se de uma forma eficaz de estabelecer, não apenas com o destinatário, mas também com o leitor, a ilusão do diálogo, pois a epístola “exige o prosseguimento alternado e sucessivo das escritas. O destinatário é sempre o próximo remetente”¹⁸¹.

Machado de Assis não ignorava a arte de escrever cartas, tampouco deixou de empregar o *topos* da *captatio*, pois recorreu à técnica com o intuito de reforçar a naturalidade da narrativa. Na sentença com que abre o conto, afirma: “Desculpe V. Ex^a o tremido da letra e o desgrenhado do estilo; entendê-los-á daqui a pouco”.¹⁸² Há, no excerto, um primeiro esforço de simulação, a fundamentar a modéstia afetada, como se a escrita do relato tivesse ocorrido em momento dramático, quando o remetente estava com os nervos abalados. O argumento busca anular a distância temporal entre o acontecimento e sua narrativa, pois o estado psicológico impediria o floreio e a farsa, garantindo o teor verídico da missiva. Em

respaldar a reescritura do conto é a supressão de um ambiente descontraído e a natureza banal do assunto a ser tratado, o que amortece o estranhamento para torná-lo condizente com um jornal direcionado às famílias.

¹⁸¹ Adma Fadul Muhana, “O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*”, 2000, p. 331.

¹⁸² Machado de Assis, *50 contos de Machado de Assis*, 2007, p. 91.

outras palavras, o leitor dos *Papéis avulsos* não encontrará nenhum tremido nas letras nem problemas de estilo, mas a admissão da falha técnica reforça a naturalidade do traçado e, mais do que isso, cria no auditório um interesse pelo seu conteúdo, efetuando a tradicional *captatio*, prevista nos tratados de epistolografia. Supõe-se, claro, que uma carta dirigida ao chefe de polícia da corte, registrada com letra tremida, não contenha algo aprazível ou ameno. Esta suposição instiga a curiosidade do leitor do Oitocentos, interessado pelos dramas cortesãos e pelas notícias periódicas que circulavam na imprensa.

A narrativa fantástica de “Uma visita de Alcibíades” tem início quando o desembargador se senta para ler um tomo de Plutarco, autor das *Vidas paralelas*. Trata-se de uma série de “biografias” sobre homens ilustres, gregos e romanos. Lendo a vida de Alcibíades, ele usufrui de uma “verdadeira digestão literária”, pois a experiência permitiu-lhe viver os tempos antigos. A primeira visita, portanto, fora realizada pelo magistrado, que, por poucos minutos, teria abandonado seu mundo para transitar pela Antiguidade, com Plutarco na condição de guia: “Deixei-me ir ao sabor da loquela ática, daí a nada entrava nos jogos olímpicos, admirava o mais guapo dos atenienses, guiando magnificamente o carro, com a mesma firmeza e donaire com que sabia reger as batalhas, os cidadãos e os próprios sentidos”.¹⁸³

No entanto, toda a “arqueologia” de sua imaginação soçobra quando um rapaz entra e acende o gás. Após narrar a interrupção da leitura, o narrador passa a discorrer sobre outros assuntos, dizendo que era

¹⁸³ Machado de Assis, *50 contos de Machado de Assis*, p. 92.

espiritista e que tal sistema poderia ser útil aos problemas históricos: “é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato”.¹⁸⁴ Foi nesse momento que ele resolveu invocar a presença de Alcibíades. Dois minutos depois, ele irrompe, “mas não era a sombra impalpável que eu cuidara ter evocado pelos métodos da nossa escola; era o próprio Alcibíades, carne e osso, vero homem, grego autêntico, trajado à antiga, cheio daquela gentileza e desgarre com que usava arengar às grandes assembleias de Atenas, e também, um pouco, aos seus pataus”.¹⁸⁵

Das qualidades que o narrador de Machado atribui ao grego redivivo, destacam-se a esperteza, o sarcasmo, a simplicidade, a dignidade e, acima de tudo, seu comportamento “gamenho”, refletido na maneira como se mirava no espelho para assentar sua vestimenta e cuidar do porte. Abalado pela visita, o desembargador toma a resolução de partir sem demora e abandonar seu hóspede. Como desculpa, alega que deveria comparecer a um baile. Quando Alcibíades anima-se com a ideia de “dançar a pírrica”, seu anfitrião explica-lhe que cada século “muda de danças como muda de ideias”. Em seguida, arremata: “Nós já não dançamos as mesmas coisas do século passado; provavelmente o século XX não dançará as deste. A pírrica foi-se, como os homens de Plutarco e os numes de Hesíodo”. O magistrado informa o fim do paganismo, a despeito dos esforços do século

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*.

XVIII em dar-lhe abrigo por meio das “bebedeiras arcádicas”. Diante da “indignação póstuma, e naturalmente postiça” do ateniense, lembra-se de que ele era um “refinado hipócrita, um ilustre dissimulado”. Suas tentativas de dispensá-lo foram ineficazes: “Calei-me; cheguei a cuidar que o pesadelo ia acabar, que o vulto ia desfazer-se, e que eu ficava ali com as minhas calças, os meus sapatos e o meu século”.¹⁸⁶ Típico da soberba burguesa atribuir valor a tudo e a todos, inclusive, ao século em que vive.

Alcibíades afirma que trocaria seus trajes para ficar “à maneira do século”, mas, cauteloso, solicita que o desembargador se vista primeiro, para depois imitá-lo. Daí em diante, o contraste entre os tempos antigo e moderno amplifica-se: o grego estranha os “canudos de pano”, mas seu anfitrião afirma que sua época se destacava por recato, decoro e gravidade. O risinho de escárnio diante de seus “canudos pretos” acaba ofendendo seu “melindre de homem moderno”. “Porque, note V. Ex^a, ainda que o nosso tempo nos pareça digno de crítica, e até de execração, não gostamos de que um antigo venha mofar dele às nossas barbas”¹⁸⁷. Seu esforço para se defender reforça o humor do episódio:

Meu caro, disse-lhe, tu podes certamente exigir que o Júpiter Olímpico seja o emblema eterno da majestade: é o domínio da arte ideal, desinteressada, superior aos tempos que passam e aos homens que os acompanham. Mas a arte de vestir é outra coisa. Isto que parece absurdo

¹⁸⁶ Todas as citações em Machado de Assis, *50 contos de Machado de Assis*, respectivamente pp. 95, 95, 95 e 96.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 97.

e desgracioso é perfeitamente racional e belo, - belo à nossa maneira, que não andamos a ouvir na rua os rapsodas recitando os seus versos, nem os oradores os seus discursos, nem os filósofos as suas filosofias.¹⁸⁸

Após a observação irônica, baseada em estereótipos que simplificam a cultura antiga, Alcibíades atira-se sobre o desembargador para impedir que atasse sua gravata, imaginando que pretendia enforcar-se. Ele só a restitui depois que ouve a explicação sobre o acessório, mas, nem por isso, deixa de referir que deveria ser um século muito melancólico, já que trajavam vestes pretas, uma cor “tão morta e tão triste”. Quando veste a casaca, o ateniense fica consternado com os “canudos abertos” que acompanhavam os “canudos fechados”, todos com a cor da noite. Depois que coloca o chapéu, o homem redivivo volta a morrer, e a carta se encerra quando o remetente solicita uma equipe que possa conduzir o defunto ao necrotério. Finalmente, a tão aguardada petição. Nada de piras fúnebres, mulheres a arrancar suas madeixas ou os dias de luto devidos a grandes homens, como era costumeiro na Grécia antiga, mas um possível exame de corpo de delito (assassinado pelo mau gosto da burguesia?) e uma gaveta em lugar onde os corpos são dispostos com indiferença. Ainda assim, o corpo é a última prova, a atestar a veracidade da missiva, ou melhor, sua verossimilhança, sujeitada aos preceitos da falsa ficção, do fantástico. O desfecho parece sugerir que, pior do que morrer novamente, seria viver à maneira do século XIX.

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*.

O conteúdo do texto machadiano faz recordar um conto de Edgar Allan Poe publicado em 1845: “Breve colóquio com uma múmia”, saído pela *American Review*. De início, como o desembargador de Machado, o narrador de Poe alega que sofria dos nervos ao escrever seu relato, voltado para um simpósio ocorrido na noite do dia anterior. Prestes a dormir, ele recebe um bilhete do dr. Ponnonner, que o convidava a ir a sua residência acompanhar a dissecação de uma múmia. O ataúde no qual ela estava confinada encontrava-se repleto de hieróglifos que revelavam sua identidade: Allamistakeo.

Para efeito de experimento, o grupo reunido decide utilizar as “pilhas de Volta” para aplicar eletricidade no corpo mumificado. Depois de alguns testes, ela finalmente desperta: “Em primeiro lugar, o cadáver abriu os olhos, piscando depressa por vários minutos; em segundo, espirrou; em terceiro, sentou-se; em quarto, deu um murro no rosto do dr. Ponnonner”.¹⁸⁹ Por fim, a múmia dirige uma censura aos senhores Gliddon e Buckingham, grandes conhecedores dos costumes e da língua dos egípcios. Todos mantêm a calma, talvez em razão do “espírito da época, norteados pela regra dos contrários, aceitando o paradoxo e a impossibilidade como solução para tudo”.¹⁹⁰

A múmia relata que tinha setecentos anos e, por conta de um ataque de catalepsia, fora dada por morta e embalsamada viva. Além disso, desengana seus novos companheiros em diversos aspectos: desmente o paganismo, ou o politeísmo, dos antigos egípcios;

¹⁸⁹ Edgar Allan Poe, *Edgar Allan Poe: medo clássico*, 2017, p. 98.

¹⁹⁰ Idem, p. 99.

demonstra familiaridade com as premissas da frenologia e do magnetismo animal, ou mesmerismo; menciona o porte das antigas construções, muito superiores às modernas; critica os transcendentalistas; e atenua os efeitos do progresso e os fundamentos da democracia. Por fim, o dr. Ponnonner rivaliza com os antigos no que diz respeito à moda, e a múmia, reparando no vestuário circunstante, “abriu aos poucos um sorriso”,¹⁹¹ assumindo uma postura zombeteira.

Não é difícil entrever o teor humorístico, a relativizar a ideia de evolução, e supor que a contenda entre antigos e modernos poderia ilustrar um pastiche. Com sarcasmo e despeito, a comitiva pergunta à múmia sobre pastilhas de garganta e comprimidos de Brandreth, invenções do Oitocentos. “O egípcio corou e abaixou a cabeça. Jamais houve triunfo mais consumado, jamais uma derrota foi tão mal aceita”.¹⁹² O narrador, no desfecho do conto, tomou a resolução de abandonar a família e especialmente o século XIX, no qual tudo ia de mal a pior. “Além do mais, estou curioso para saber quem será o presidente em 2045. Sendo assim, tão logo me barbeie e tome uma xícara de café, vou dar um pulo na casa de Ponnonner e me embalsamar pelos próximos duzentos anos”.¹⁹³

Embora não se trate de um redivivo, já que, em tese, não havia morrido, as analogias com “Uma visita de Alcibíades” são plausíveis. Poe e Machado apelam para personagens do passado, portadores de um olhar externo, estrangeiro, estranho. Embora uma múmia centenária e

¹⁹¹ Idem, p. 108.

¹⁹² Idem, p. 109.

¹⁹³ Idem, *ibidem*.

um ateniense redivivo sejam os maiores atrativos dos contos, capazes de atrair a atenção do público, talvez a ideia de imortalidade ou a invocação dos mortos são sejam a ênfase dos textos, mas o desconcerto que os olhares dessas personagens provocam. Os mortos não conferem sentido à morte, que é indizível. No entanto, a característica insólita provoca um desengano quanto às formas de enunciação, amplificando o cômico e conduzindo o olhar moderno pelas contingências do seu tempo e pelos absurdos que elas fazem repercutir.

O tema da imortalidade também foi abordado no conto “Viver!”,¹⁹⁴ que narra o fim dos tempos e as aspirações do último remanescente entre os vivos: Ahasverus. Em um monólogo onírico (tratava-se de um sonho), o homem derradeiro, depois de uma longa experiência que considera mortificante, despede-se do mundo, como se a morte fosse um alívio. No entanto, intervém a figura de Prometeu, e o solilóquio transforma-se em diálogo. O titã mitológico, para oferecer uma contraparte à despedida pessimista do homem, profetiza tempos áureos, com a suspensão dos males e o advento da justiça universal. Para Ahasverus, a projeção parece “melhor que o sonho de Campanella”, mas ele não deixa de mirar a morte, encarada como meio de libertar-se do tédio de uma errância multissecular, maldição decorrente de um pecado severo: apressar Jesus em seu itinerário rumo à crucificação. Ele encara a condenação como devida, mas não consegue divisar outra coisa que não os pesares: “As línguas que morriam ficavam com o meu nome embutido na ossada. Com o volver dos tempos,

¹⁹⁴ Publicado na coletânea *Várias Histórias*, de 1896.

esquecia-se tudo; os heróis dissipavam-se em mitos, na penumbra, ao longe; e a história ia caindo aos pedaços, não lhe ficando mais que duas ou três feições vagas e remotas. E eu via-as de um modo e de outro modo”.¹⁹⁵

Prometeu, no entanto, insistia em demonstrar que sua pena não foi de todo severa, que as dores assistidas não foram suas, mas de outrem. Só então, o deus revela sua divindade, despertando a incredulidade do interlocutor: “Contas-me uma fábula. Conheço esse sonho helênico”.¹⁹⁶ No entanto, depois de se deixar convencer, culpa o titã pelos infortúnios que padeceu e resolve atá-lo novamente em grilhões, punição que padeceu sob o jugo de Zeus e do qual se viu livre graças à intervenção de Hércules. No entanto, ardiloso como ninguém, Prometeu profetiza que Ahasverus será o novo Hércules a libertá-lo e se tornará rei para governar a nova espécie. A princípio, o judeu manifesta dúvidas, mas depois crê na profecia e, como revelado há instantes, desata a deidade. Antes, no entanto, precisa ser convencido, e os ardis do grego dobram o judeu imortal: “Acaba, acaba; ensina ao bico adunco da águia como me há de devorar a entranha; mas escuta... Não, não escutes nada; não podes entender-me”;¹⁹⁷ depois de alguma insistência, continua negando, mas para, em seguida, contradizer-se:

 Não digo nada; anda, aperta bem estes pulsos, para que eu não fuja, para que me aches aqui à tua volta. Que te diga tudo? Já te disse que uma raça nova povoará a terra, feita

¹⁹⁵ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 514.

¹⁹⁶ *Idem*, vol. 2, p. 515.

¹⁹⁷ *Idem*, vol. 2, p. 516.

dos melhores espíritos da raça extinta; a multidão dos outros perecerá. Nobre família, lúcida e poderosa, será a perfeita comunhão do divino com o humano. Outros serão os tempos, mas entre eles e estes um elo é preciso, e esse elo és tu.¹⁹⁸

Antes de terminar o sonho, o mundo “real” volta à cena e duas águias, que observavam o imortal a debater-se, afirmam:

Uma águia. — Ai, ai, ai, deste último homem, está morrendo e ainda sonha com a vida.

A outra. — Nem ele a odiou tanto, senão porque a amava muito.¹⁹⁹

Note-se que há uma narrativa dentro de outra, mas o sonho ocupa quase todo o conto, restando apenas um introito, que situa a trama no fim dos tempos e menciona o homem derradeiro, que estava a dormir, e um desfecho a dar sentido ao sonho. A partir daí, o confronto entre um malfeitor contemporâneo de Jesus e uma divindade grega deixa de soar inverossímil, já que o universo onírico não porta os critérios do mundo real. Necessário mencionar a estrutura do texto, que se assemelha aos diálogos das antigas tragédias. Não por acaso os atributos do titã foram retirados de *Prometeu acorrentado*, do tragediógrafo grego Ésquilo.

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁹ Idem, vol. 2, p. 517.

A tópica da imortalidade também comparece em “O imortal”,²⁰⁰ quando Machado atribui voz ao Dr. Leão, médico homeopata que relata a duradoura vida de seu pai. Para fazê-lo, segundo Hansen, o autor mobiliza lugares-comuns românticos, repetidos com variações para preencher a síntese biográfica, repleta de aventuras e adversidades articuladas à história do Brasil. O pai de Rui de Leão viveu 255 anos graças a uma solução mágica. É como se, “vivendo o impossível da imortalidade, a cada nova experiência estivesse condenado a efetivamente viver as possibilidades restritas de uma vida só mortal, repetindo na longa extensão da sua as mesmas poucas experiências da vida breve de todos, o amor, a aventura e a intriga”.²⁰¹ Mesmo livre da morte, ele continua sujeito às contingências da existência mundana. Seu tédio faz recordar a passagem de outro conto, intitulado “A melhor das noivas”:²⁰² “Os dias aproximaram-se com uma lentidão mortal; nunca D. Joana os vira mais compridos. Os ponteiros do relógio pareciam padecer de reumatismo; o sol devia ter por força as pernas inchadas. As noites pareciam-se com as da eternidade”.²⁰³

O impacto da falta de sentido da vida levou o pai do Dr. Leão a encontrar uma maneira de regressar à condição

²⁰⁰ Conto publicado em 1872 no *Jornal das Famílias*, com o título “Rui Leão”, e relançado dez anos depois, no jornal *A Estação*. O texto sofreu mudanças consideráveis.

²⁰¹ João Adolfo Hansen, “‘O imortal’ e a verossimilhança”, p. 60.

²⁰² Publicado no *Jornal das Famílias* entre setembro e outubro de 1877.

²⁰³ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 1495. Como afirma Crestani, “esse prolongamento da duração temporal é representado pela própria construção da narrativa, que se detém na enumeração de diversas formas de expressão da passagem do tempo, postergando a narração dos acontecimentos” (Jaison Luís Crestani, *op. cit.*, p. 262).

humana, para morrer. A vida eterna, no caso, mostra-se um verdadeiro tédio. A improbabilidade de atingir a condição de eterno, tema outrora tratado com seriedade em gêneros graves, como o trágico e o épico, apenas agrava o humor das sentenças e a precariedade dos códigos reguladores da vida social. Como o conto encena a narrativa de um personagem, ou seja, dramatiza a maneira como o narrador ficcional relata a duradoura vida de seu pai para dois amigos, o autor encontra oportunidade para discorrer sobre o ato de narrar. Próximo do fim da trama, afirma:

neste ponto os dois ouvintes redobram de atenção. Compreenderam que iam chegar ao deslanche, e não quiseram perder uma sílaba daquela parte da narração, em que iam saber da morte do imortal. Pela sua parte, o Dr. Leão parara um pouco; poderia ser uma lembrança dolorosa; podia também ser um recurso para aguçar mais o apetite.²⁰⁴

Caso não se tratasse de uma paródia, o adendo final soaria improvável, pois ele denuncia a demora como recurso artificial a estimular o interesse dos ouvintes, ou seja, trata-se da mesma técnica que Machado adota para manter a atenção de seus leitores.

A retomada dos antigos é mais sutil no conto “A Sereníssima República”,²⁰⁵ que se resume a uma conferência na qual o cônego Vargas relata um acontecimento incrível, sobre o qual hesitava dizer algo por imaginar que o estudo “carece de retoques últimos,

²⁰⁴ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 3, p. 76.

²⁰⁵ Publicado nos *Papéis avulsos*, em 1882.

de verificações e experiências complementares”.²⁰⁶ Entretanto, ao ver noticiado no *Globo* a façanha de um sábio inglês, que teria descoberto a linguagem fônica dos insetos, particularmente das moscas, resolve publicizar sua própria obra, dirigindo-se aos leitores da seguinte maneira: “Senhores, vou assombrá-los, como teria assombrado a Aristóteles, se lhe perguntasse: Credes que se possa dar um régimen social às aranhas?”.²⁰⁷ Em seguida, o cônego antecipa a incredulidade do leitor, afirmando que é “impossível crer que jamais se chegasse a organizar socialmente esse articulado arisco, solitário, apenas disposto ao trabalho, e dificilmente ao amor”.²⁰⁸ Quando supõe a reação negativa, o narrador indica o gênero fantástico ao qual adere e, com isso, direciona a recepção, revelando que não serão encontrados, no conto, informações afinadas à verossimilhança, isto é, com a opinião que o leitor tem sobre o comportamento e a natureza dos aracnídeos. Ainda assim, a recepção o lê movida pelo interesse em testemunhar uma república regida por insetos no Brasil do Segundo Império.

A princípio, o cônego Vargas demonstra como os animais domésticos são vadios ou parasitas, o que não acontece com as aranhas, que apanham moscas, fiam, tecem, trabalham e morrem, sem afligir ou defraudar os homens. Depois, diz que elas foram muito admiradas, de Plínio a Darwin. Ivan Teixeira foi certo ao propor que Machado teria imitado o *Elogio da mosca*, de Luciano de Samósata, que também enumera uma série de qualidades

²⁰⁶ Machado de Assis, *Papéis avulsos*, pp. 205-206.

²⁰⁷ Idem, p. 206.

²⁰⁸ Idem, *ibidem*.

desse inseto, comparando-o a outros animais. Assim, subverte o senso comum, tratando-se de um “processo típico de desconstrução cínica de noções e de hábitos consagrados”.²⁰⁹

Vargas afirma que descobriu uma espécie capaz de falar: “uma língua, senhores, nada menos que uma língua rica e variada, com a sua estrutura sintáctica, os seus verbos, conjugações, declinações, casos latinos e formas onomatopaicas, uma língua que estou gramaticando para uso das academias, como o fiz sumariamente para meu próprio uso”.²¹⁰ Foi conhecendo a linguagem que ele pôde controlá-las, fazendo-as acreditarem que ele era seu deus. Mas o sistema não era incorruptível: “Não direi, senhores, que a obra chegou à perfeição, nem que lá chegou tão cedo. Os meus pupilos não são os solários de Campanella ou os utopistas de Morus”.²¹¹ Dentre as virtudes mais destacáveis, Vargas assinala a “longa paciência de Penélope”, que usou seus dotes de fiandeira para dispensar os pretendentes e aguardar o regresso de Ulisses.

Por fim, o conferencista pontua as várias tentativas e fracassos das práticas e, em especial, do sistema eleitoral, ao longo do estabelecimento do regime republicano. Ações que redundaram em fraudes, rancores, cisões e conflitos de natureza e proporções variadas. Admite-se, em uma espécie de epílogo, que a perfeição “não é deste mundo”. Coube a um dos mais circunspectos cidadãos, Erasmus, o discurso final, dirigido às dez damas que urdiam o “saco eleitoral” por meio do qual sorteavam os

²⁰⁹ Ivan Teixeira, “Introdução”, in Machado de Assis, *Papéis avulsos*, p. LI.

²¹⁰ Machado de Assis, *Papéis avulsos*, p. 208.

²¹¹ Idem, p. 210.

candidatos e seus mandatos: “Vós sois a Penélope da nossa República, disse ele ao terminar; tendes a mesma castidade, paciência e talentos. Refazei o saco, amigas minhas, refazei o saco, até que Ulisses, cansado de dar às pernas, venha tomar entre nós o lugar que lhe cabe. Ulisses é a Sapiência”.²¹² Conforme observa Alfredo Bosi, o progressismo

[...] crê na evolução dos costumes eleitorais das aranhas e dos homens, que, tendo superado as fases do terror teocrático e das oligarquias, aportarão um dia à sapiência. Mas repare-se: o modelo da boa moral política se perfaz curiosamente na figura do mais astuto dos gregos, Ulisses. Quando Ulisses vier, a malícia da razão estará para sempre consagrada? As aranhas terão passado de vez à sua segunda natureza, ao pacto social, outrora imposto, afinal interiorizado; e Penélope, guarda fiel da democracia, poderá enfim descansar.²¹³

Para Bosi, Machado atua “à maneira dos fabulistas e satíricos da literatura clássica: falar de animais, ou de povos exóticos, emprestando ao foco narrativo um ponto de vista distanciado de puro observador”.²¹⁴ Assim, pressupõe-se que haja uma camada oculta ou entremostrada no conto, em que os leitores se reconhecem nas dinâmicas que a ficção atribui a insetos, seguindo de perto as *Aventuras de Gulliver*, de Swift.

Em nota ao conto, Machado de Assis afirma tratar-se de uma paródia às narrativas eleitorais de seu tempo. Isso

²¹² Idem, p. 217.

²¹³ Alfredo Bosi, *Machado de Assis: o enigma do olhar*, 2020, p. 96.

²¹⁴ Idem, p. 94.

poderia fazer supor que ele estivesse aludindo a um acontecimento contextual, do qual sua obra teria derivado. Entretanto, Ivan Teixeira sugere uma alternativa, dizendo que essa determinação “aproxima-se antes de uma interpretação da própria matéria ficcional do conto do que da nomeação de um assunto exterior ao campo da imaginação textual. Pode-se concluir, portanto, que o autor transfere para as notas a mesma obliquidade do estilo dos contos”.²¹⁵

É possível que o escritor dramatizasse situações correntes em seu presente. Vale lembrar, por exemplo, das várias discussões, ocorridas na Câmara e no Senado, com a aprovação da Lei Saraiva, ocorrida a 9 de janeiro de 1881. Isso pode ser percebido, por exemplo, na seção de 19 de junho de 1880 da Câmara, registrada em anais, quando o deputado Theodoro Souto argumenta sobre a necessidade de uma lei que estabeleça garantias plenas para que o analfabeto não seja eleitor. A proposição do voto direto, no entanto, já estava sendo debatida em 1878, quando o Gabinete Ministerial era chefiado por Casarão Sinimbu. O intuito era reformar a Constituição de 1824. O projeto de reforma eleitoral foi apresentado na Câmara dos Deputados em fevereiro de 1879.

Como a ironia perde efeito quando o assunto tratado não é reconhecido pelo leitor, é provável que Machado de Assis tivesse em mente conflitos de seu tempo, daí o fato de admitir o teor alegórico da trama, que retrata a corrupção da prática eleitoral na república das aranhas. Porém, como seu interesse não é compor um documento histórico, como os anais que registraram os debates

²¹⁵ Ivan Teixeira, “Introdução”, p. XLIX.

parlamentares, seu conto não pode ser encarado meramente como transparência de um posicionamento político, como se se tratasse de sinceridade psicológica velada pelo discurso, a determinar sua adesão ao debate. Claro, poderíamos comparar as atas, as notícias jornalísticas e sua ficção, e encontrar lugares-comuns, porque o mundo de Machado concedia a ele o repertório cultural para materializar sua literatura, mas isso não demonstra, de forma imediata, a posição do Machado eleitor, funcionário público, cidadão etc., pois tal dedução implicaria negligenciar que se trata de uma dramatização literária, e não de um testemunho historiográfico.

Leitor de Plutarco, Machado de Assis inspirou-se nas *Vidas paralelas* para retratar o episódio de *Dom Casmurro* em que Bentinho cogita suicídio; propor o regresso à vida de um estrategista ateniense, que morre ao testemunhar a moda melancólica do século XIX; e figurar os delírios de um sujeito que acreditava ser a reencarnação de Bruto. Conhecedor da mitologia grega e da tradição judaica, elaborou um diálogo entre Prometeu e Ahasverus para representar uma contenda oratória. Admirador de Luciano de Samósata, colocou o cônego Vargas a discorrer sobre uma república de aranhas, inspirada em um antigo sistema político adotado em Veneza. Os narradores, antes de tudo, são leitores que leem seu entorno guiados por referências, reconhecendo a intertextualidade. Se, nos romances, Machado radicalizou e dramatizou a arbitrariedade das escolhas ficcionais, nos contos (deixemos de lado sua distribuição em fases ou maneiras), ele recorreu a um programa consistente por meio do qual coloca em evidência, desmonta e reconstitui as convenções e os artifícios, testando-os, muitas vezes, a

partir de temas nada originais. Não se trata de encontrar no “Machadinho” o embrião do homem maduro, uma vez que o próprio autor contestava, com lucidez, a linearidade da vida, a evolução do sujeito e o progresso das artes.

Laboratório literário

Dentro dos limites impostos pelos jornais, Machado transformou crônicas e contos em experimentos para o seu laboratório literário.²¹⁶ O pressuposto da brevidade e a organização da trama conforme o efeito esperado, mecanismos aperfeiçoados com o tempo e a prática, rendeu romances com capítulos curtos que parecem parodiar diversos gêneros e favorecer a constituição de uma atmosfera herói-cômica. Não seria despropositado sugerir analogias entre as histórias voltadas para

²¹⁶ Segundo Lúcia Granja, fica evidente que “o texto machadiano se nutre da extrema consciência de seu autor sobre os efeitos tipográficos, poéticos, retóricos e ideológicos do suporte sobre o qual se forma e ao qual se conforma” (Lúcia Granja, *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*, 2018, p. 82). A ficção, no caso, “absorve plástica e parodicamente a Poética” constitutiva dos jornais. Em outro momento, a autora afirma que Machado de Assis “aproveitou a matriz jornalística em sua composição literária, uma das novidades que conferem modernidade à sua obra” (Lúcia Granja, *op. cit.*, p. 61). Castro Rocha, por sua vez, alega: “Pormos observar nos contos publicados antes de 1880 um laboratório de ideias, experimentos narrativos e procedimentos textuais ressuscitados pelo defunto autor” (João Cezar de Castro Rocha, *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, 2013, p. 23).

narrações (caso dos contos) e os capítulos breves e digressivos (comuns à produção romanesca), tampouco entre os narradores. A diferença reside na extensão, uma vez que os romances, ao adotar a primeira pessoa, conferem aos enunciadores a oportunidade de assumir posturas diversas, até mesmo contraditórias, o que acaba sendo ressaltado na figura do defunto-autor, livre de contingências, etiquetas, convenções e pudores dos vivos.

Alfredo Bosi sugere que, a partir de *Memórias póstumas* e dos contos reunidos em *Papéis avulsos*, importa a Machado “cunhar a fórmula sinuosa que esconde (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior”.²¹⁷ Ivan Teixeira, por sua vez, ressalta que “o Machado de 1873 é diferente do Machado de 1880, porque outro era o seu repertório”, que “incorpora discursos exteriores diferentes em diferentes momentos de sua vida”.²¹⁸ João Adolfo Hansen, por fim, em estudo sobre o conto “O imortal”, afirma que “as paixões intensas – a solidão moral, a paixão amorosa, a honra ultrajada, o desespero suicida etc. –, que passavam por sublimes, digamos que entre 1830 e 1870, são efetivamente cômicas em 1882”.²¹⁹ Para não realçar em demasia a fissura promovida em 1880, ou, o que é pior, propor o “renascimento” do autor, é preferível destacar um esforço de Machado para revisar o estilo e a retomada de antigos expedientes literários, o que lhe permitiu

²¹⁷ Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 84.

²¹⁸ Ivan Teixeira, “Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa”, 2003, p. 149.

²¹⁹ João Adolfo Hansen, “‘O imortal’ e a verossimilhança”, p. 69.

decompor e realocar gêneros, autores, tópicos e temas. Não se trata de manifestar uma continuidade absoluta: Dilson Cruz, por exemplo, demonstra como, a partir de *Brás Cubas*, Machado de Assis inaugurou a “sincretização do narrador com os actantes do enunciado”²²⁰, ou seja, Brás conduz e, simultaneamente, participa da narrativa. João Cezar de Castro Rocha também se depara com medidas inéditas ao estudar o tratamento que o literato dispensa a temas como ciúme, adultério, vaidade e dissimulação.²²¹

O estilo de Machado apresenta um aspecto fortemente retórico. De acordo com José Guilherme Merquior, “nada mais errôneo do que julgá-lo um narrador transparente, um ficcionista cuja linguagem se apaga atrás da coisa narrada”.²²² No que diz respeito às *Memórias póstumas*, Merquior destaca a feição filosófica e sardônica do humorismo machadiano e a natureza fantástica da situação narrativa, elementos reiterados na adoção do gênero cômico-fantástico ou menipeu. As anotações preambulares desse romance, segundo Ivan Teixeira, funcionam como pequeno manifesto literário. Nelas, o narrador encontra ensejo para indicar uma forma pouco canônica de romance, o que implica, segundo Teixeira, “novo pacto ficcional entre texto e leitor”, que se torna uma espécie de personagem “no texto e fora da trama”.²²³ A partir de então, a literatura “já não será

²²⁰ Dilson Ferreira da Cruz, *op. cit.*, p. 189.

²²¹ João Cezar de Castro Rocha, *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, 2013, p. 64.

²²² Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 1, p. 148.

²²³ Ivan Teixeira, “Introdução”, pp. XI-XII.

espelho de exemplos, mas campo de possibilidades, laboratório de hipóteses ou jogo de tentativas”.²²⁴

No que diz respeito a *Dom Casmurro*, Hélio Guimarães afirma que a insistência do narrador “na importância dos interlocutores no processo de constituição das histórias, assim como dos leitores na consumação do processo literário, é um dos estratagemas do narrador para transferir ao outro a responsabilidade sobre a interpretação dos fatos, o que ele fará explicitamente no trecho em que atribui ao leitor a tarefa de preencher lacunas”.²²⁵ Tanto no romance quanto nos contos analisados neste ensaio, Machado inclui o leitor no texto e, em alguns momentos, chega a admitir que a dramatização literária decorre, antes, dos atos de leitura, e não somente do “palco” da ficção. No desfecho do conto “A chinela turca”, publicado em 1875 e incluído nos *Papéis avulsos*, o bacharel Duarte afirma:

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco.²²⁶

Enquanto se preparava para ir a um baile encontrar a namorada, Duarte se vê obrigado a escutar a longa e tediosa recitação de um drama, escrito pelo major Lopo Alves, amigo da família. A obra, repleta de lugares-comuns românticos arranjados de forma pouco atrativa

²²⁴ Idem, p. XII.

²²⁵ Hélio de Seixas Guimarães, *op. cit.*, p. 168.

²²⁶ Machado de Assis, *Papéis avulsos*, p. 115.

para realçar a experiência enfadonha da personagem, faz o narrador adormecer e sonhar com um episódio vertiginoso, que mobiliza temas convencionais do suspense. Isso quer dizer que a ideia de “sonho original” não passa de uma pilhéria de Machado. Mas o fragmento propõe outro elemento central: é o espectador que recebe o drama e o recompõe mentalmente, encontrando seu significado e sofrendo seus efeitos. Pressuposto semelhante pode ser encontrado em “O segredo do bonzo”, conto publicado na *Gazeta de Notícias* em 1882 e anunciado como capítulo extra da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. A certa altura, o bonzo de nome Pomada adverte:

Haveis de entender, começou ele, que a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador.²²⁷

As duas tópicas se complementam: de um lado, o melhor drama está no espectador; de outro, não há espetáculo sem plateia. Ou seja, o leitor é lido pela trama ao perfazer seus termos; já o autor dramatiza a figura do leitor, incluindo-o no texto. Dele se espera, portanto, a avaliação da obra e das representações nela incluídas, mas

²²⁷ Idem, p. 165.

o narrador apresenta os critérios avaliativos, conduzindo a recepção. É como se a ficção incorporasse a crítica literária e simultaneamente, ao figurar os artefatos utilizados na trama, conferisse ao leitor a condição de crítico ou coautor, que refaz os atos narrativos na medida em que os lê. Se tal pressuposto se tornou recorrente nos romances da “segunda” maneira, não esteve ausente nos contos da “primeira”, o que leva a crer na existência de artefatos estilísticos que desafiam a possibilidade de cindir a produção letrada de Machado de Assis. Basta, para isso, voltar a atenção para o alvo constante das preocupações do autor: o leitor.

Seria temerário, senão inviável, afirmar algo sobre preceitos, referências, estilos e legibilidades, supondo que fundamentariam, de igual maneira, duas centenas de contos. Machado superou essa fatura e empregou diversos recursos ficcionais, emulando tradições, autores e gêneros, buscados da Antiguidade até seu presente. Ainda assim, a tomar pelas análises empreendidas, parece-nos conveniente mencionar algumas medidas recorrentes na prosa do autor: (1) ajuste do texto ao suporte jornalístico e adoção de temas e lugares-comuns que correspondiam parcialmente às expectativas da recepção (devido ao trato paródico de temas convencionais); (2) suspensão do juízo dos leitores com interpelações, reticências, equívocos, ardis, gracejos, ofensas; (3) emparelhamento de enunciados graves e baixos como forma de consolidar o cômico ou evidenciar as contradições encontradas no cotidiano; (4) projeção de narradores, interlocutores e demais personagens como seres obtusos, medíocres, mesquinhos, mas que afetam discernimento, originalidade, inteligência, sabedoria e

outras qualidades e virtudes; (5) proposição de caminhos e descaminhos que revelam o caráter arbitrário das escolhas narrativas e a parcialidade – muitas vezes ingênua – dos pontos de vista das personagens; (6) tendência a deixar a cargo do leitor o preenchimento dos hiatos e imprecisões figuradas na narração. Machado tendeu a radicalizar o “procedimento a nu”, elaborando, de maneira sempre descontínua, uma poética da recepção, cada vez mais alusiva para induzir o leitor a desconfiar do texto.

Para José Aderaldo Castello, é possível acompanhar, pelos contos, o “aperfeiçoamento expressivo” e a “maturidade” de Machado de Assis. Não obstante a proposição evolucionista de seu estudo, Castello retoma alguns esquemas literários que acompanharam toda a produção do autor:

Compõe-se um auditório para o conto no próprio conto ou se o pressupõe imaginário, conforme a origem do comunicador: o protagonista principal, direta ou indiretamente, pivô dos acontecimentos, um outro secundário e um testemunho; finalmente, o próprio autor. A ocorrência é sempre cronologicamente demarcada, portanto comunicada num tempo e num espaço objetivos. As frequentes interferências do autor, sob a autocrítica, evoluem a partir do primarismo do processo narrativo até a perfeição. E não cessam, no decorrer de toda a trajetória do escritor.²²⁸

²²⁸ José Aderaldo Castello, *Realidade & ilusão em Machado de Assis*, 2008, p. 78.

No que diz respeito à prosa, Castello concebe o amor como tema nuclear e encontra, nos contos, elementos que “antecipam” os romances: considera “Aurora sem dia” a “matriz ainda informe de *Quincas Borba*”; em “Miloca”, depara-se com os “germes de componentes essenciais” de *Memórias póstumas*, em “A Mulher de Preto”, situa elementos que serão demonstrados, de maneira definitiva, em *Dom Casmurro*.²²⁹ Como a análise parte da distribuição da obra machadiana em fases, ao invés de salientar a circulação de lugares-comuns, o autor detecta embriões de fórmulas bem-acabadas, relativas à maturidade do literato. Descontados os referentes evolucionistas, o estudo de Castello demonstra que os contos, assim como as crônicas, foram laboratórios de experimentos literários.

Considerar a “genialidade” de Machado de Assis pode ser um problema se, com essa consideração, for negligenciado o vasto arcabouço retórico de suas obras, como se sua arte derivasse exclusivamente do “talento” ou do “dom” que o individua em detrimento dos demais literatos. Segundo Roberto Acízelo, engenho, do latim *ingeniu*, significa aptidão ou propensão natural que nasce com a pessoa. Arte, por outro lado, pressupõe domínio de uma técnica apreendida mediante exercícios. O poeta engenhoso conta com dons, talentos e/ou inspiração (sobre)natural; quando se torna *auctor*, ou seja, autoridade em determinado gênero retórico-poético, passa a dominar uma técnica, aperfeiçoada a partir de decoros, regras e pressupostos particulares, recolhidos do costume ou da tradição. No Setecentos, a aptidão natural do literato

²²⁹ Idem, respectivamente pp. 87, 85 e 83.

passa a ser identificada como “*gênio*, oriundo do latim *geniu*, do qual, como logo se vê, deriva *ingeniu*, pela anteposição do prefixo *in* (“em”, “dentro”), para reforço da ideia de interioridade”.²³⁰ Os termos *engenho* e *gênio* coexistem, com significados quase sinônimos, até a década de 1840, quando o segundo passa a vigorar sobre o primeiro. Desde então, o sentido de arte, outrora definida como prática objetiva sujeita a regulamentos e preceptivas, passa a designar criação subjetiva e original, cuja qualidade é proporcional ao talento do gênio criador.

É para desacreditar o talento inato e reconhecer a materialidade convencional dos enunciados que, no capítulo LV de *Dom Casmurro*, Bentinho discorre sobre um soneto que não consegue concluir, tendo elaborado apenas o primeiro e o último dos quatorze versos necessários: “Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dous versos ao primeiro desocupado que os quiser”.²³¹ A insignificância de uma *persona* desmemoriada, incapaz de finalizar um soneto por supor que a inspiração de sua musa seria suficiente, ecoa a opinião medíocre da recepção coeva, que poderia acreditar, romanticamente, na arte como algo derivado de aptidões inatas ou providenciais. Ao afetar falta de memória e recorrer, de forma jocosa, a sentenças de teor grave, o narrador simula sinceridade para, com isso, retratar a si mesmo como vítima passível de manipulação. Acontece que Machado

²³⁰ Roberto Acízelo de Souza, “Termos e conceitos básicos nos estudos literários”, 2020, p. 189.

²³¹ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, p. 207.

foi tão bem-sucedido ao detalhar os caracteres da personagem, que parte da crítica, tomando-os por expressão autoral do sujeito empírico, leu como transparência os artifícios empregados, concentrando atenção maior no suposto delito da consorte, e não na (falta de) astúcia narrativa de Bento Santiago.

A ideia de gênio pode ser mais bem ironizada por intermédio de personagens afetadas e medíocres, como é o caso de Luís Tinoco, protagonista do conto “Aurora sem dia”.²³² Trata-se de um jovem de “língua inesgotável” e “paixões impetuosas” que acreditava estar “fadado para grandes destinos”. Em certa manhã, acordou Luís Tinoco escritor e poeta: “a inspiração, flor abotoada ainda na véspera, amanheceu pomposa e viçosa”. No mesmo dia, compõe um soneto, que tinha “cinco versos com sílabas demais e outros cinco com sílabas de menos”. Depois, publica uma ode sentimental, que o padrinho considerou sem graça: “Mas quem te ensinou a fazer versos?”, questiona. O afilhado retruca: “Isto não se aprende; traz-se do berço”. O conto apresenta o jovem poeta como mau leitor: não leu Dante, mas cita passagens da *Divina Comédia*. Além disso, “ele respigava nas alheias produções uma coleção de alusões e nomes literários, com que fazia despesas de sua erudição, e não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do *to be or not to be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo”. Sentia-se injustiçado diante das galhofas por parte dos críticos de sua obra: “Prometeu, atado ao Cáucaso, é o emblema do gênio. A posteridade é a vingança dos que sofrem os desdêns do seu tempo”. Mas é por intermédio da

²³² Publicado no *Jornal das Famílias* em 1870.

recepção que os leitores do conto se dão conta dos vícios empregados por Luís Tinoco, como na apreciação que segue: “Os versos falavam de tudo, da morte e da vida, das flores e dos vermes, dos amores e dos ódios; havia mais de oito *ciprestes*, cerca de vinte *lágrimas*, e mais *túmulos* do que um verdadeiro cemitério”.²³³ Para adotar uma expressão de Maria Nazaré Lins Soares,²³⁴ a “linguagem enfática” entrega a qualidade contestável dos versos do protagonista, que não consegue evitar um exórdio afetado:

Dizia o poeta no prólogo da obra, que era audácia da sua parte “vir assentar-se na mesa da comunhão da poesia, mas que todo aquele que sentia dentro de si o *j’ai quelque chose là*, de André Chénier, devia dar à pátria aquilo que a natureza lhe deu”. Em seguida pedia desculpas para os seus verdes anos, e afirmava ao público que não tinha sido “embalado em berços de seda”. Concluía dando a bênção ao livro e chamando a atenção para a lista de assinantes que vinha no fim.²³⁵

O fragmento é ineficaz em simular modéstia e captar a benevolência, com enunciados pretensiosos e inconvenientes. Nas ocasiões em que interpela o leitor, o narrador enfatiza a maneira como Luís Tinoco lia mal: “Os leitores compreendem facilmente que o autor dos *Goivos e camélias* não era homem que meditasse uma página de leitura; ele ia atrás das grandes frases –

²³³ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, respectivamente pp. 198, 198, 198, 199, 200, 201 e 201.

²³⁴ Maria Nazaré Lins Soares, *op. cit.*, p. 4.

²³⁵ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 202.

sobretudo das frases sonoras –, demorava-se nelas, repetia-as, ruminava-as com verdadeira delícia. O que era reflexão, observação, análise parecia-lhe árido, e ele corria depressa por elas”.²³⁶ A repetição desmedida de palavras, a adjetivação abundante, as metáforas excessivas e os vocábulos raros sugerem que a mediocridade, presente nos atos de leitura, reverberam na qualidade do escritor. Jayme Loureiro nota que o perfil do personagem se assemelha ao do “poeta sem arte” de Boileau, pois não trabalha com vagar e precisão, concede pouca ou nenhuma atenção ao rigor formal, despreza a crítica e tende à autoadmiração.²³⁷ Por outras palavras, sacrifica a técnica em prol da inspiração. Ao final do conto, quando abandona a carreira poética e renuncia às performances oratórias, torna-se lavrador, o que reverbera na fala rústica desprovida dos antigos ornatos. Não por acaso, Sílvia Azevedo sugere que o texto propõe o “abandono das mistificações e idealizações românticas”.²³⁸ Em contrapartida ao abandono das convicções idealistas, poder-se-ia afirmar que há um acolhimento da poética clássica.

Em “O anel de Polícrates”,²³⁹ Machado de Assis recorreu à estrutura dialógica para retratar o colóquio entre A e Z, interessados no infausto destino de Xavier. O título da narrativa evoca o destino de Polícrates, tirano de Samos que, agraciado pela Fortuna e receoso quanto à sua inconstância, resolve lançar ao mar um anel valioso,

²³⁶ Idem, vol. 2, p. 207.

²³⁷ Jayme Loureiro, “Leitura, escrita e crítica em ‘Aurora sem dia’”, 2006.

²³⁸ Sílvia Maria Azevedo, *op. cit.*, p. 591.

²³⁹ Publicado na *Gazeta de Notícias* em 1882 e incorporado à coletânea *Papéis avulsos* no mesmo ano.

espécie de hecatombe a aplacar a ira e/ou os ciúmes dos deuses. Entretanto, um peixe devora o objeto, é capturado e, em seguida, servido ao rei que, dessa forma, vê restituído o objeto estimado. Por que uma anedota, em tese benfazeja (o seu desfecho trágico não foi informado), ilustraria a miséria e decadência de um homem?

Xavier, assegura o narrador, conta com uma prodigiosa “cachoeira de ideias e imagens, qual mais original, qual mais bela, às vezes extravagante, às vezes sublime”.²⁴⁰ Impaciente, ele espalha seus juízos ao acaso, sem tempo de maturá-los ou reuni-los por escrito. “Nem tudo era límpido; mas a porção límpida superava a porção turva, como a vigília de Homero para os seus cochilos”,²⁴¹ adverte a personagem identificada como A, imitando um preceito da arte poética de Horácio. Por meio do conto, Machado ilustra a autonomia das ideias e a maneira como elas circulam a despeito e desacompanhadas de seu autor. Por sinal, a autoria é o pressuposto nuclear da intriga, ou seja, em vez de lucrar com a propriedade das sentenças proferidas, Xavier testemunha a maneira como elas foram apropriadas por terceiros, que as dizem como se fossem próprias. Dito de outra forma, a criação (original) não é convertida em propriedade, não regressa ao dono, pois, rompido o vínculo, transita à mercê do acaso, sem direção ou acordo prévio. Trata-se de um ataque à originalidade, mas, antes de tudo, de uma alusão ao itinerário atribulado de um lugar-comum. O próprio narrador assegura que o desafortunado Xavier “gasta o seu lugar-comum, rafado

²⁴⁰ Machado de Assis, *50 contos de Machado de Assis*, p. 128.

²⁴¹ Idem, p. 131.

das mãos dos outros, come à mesa redonda, fez-se trivial, chocho...”.²⁴²

Para utilizar a expressão horaciana que Machado toma de empréstimo, pode haver quem valorize e alardeie os “cochilos” de Machado, como se fossem sequelas de equívocos ou imprecisões. Poder-se-ia, por exemplo, alegar como absurda a hipótese de que um grego como Alcibíades pudesse exclamar “Por Vênus!”, como consta no texto de 1876, presente no *Jornal das Famílias*. A versão reformada, de 1882, corrige o lapso, adotando “Afrodita”, mas não admite, como a primeira, que o Plutarco lido pelo narrador era fruto de uma tradução francesa, realizada por Jacques Amyot, que adotava os nomes dos deuses latinos, e não dos gregos. Se for o caso, o cochilo não seria de Machado, mas do narrador. Ou melhor, trata-se de uma imprecisão verossímil, porque fiel ao documento consultado e à *persona* fictícia que narra. Isso não quer dizer que o literato fosse impecável, afinal, corrigiu e reparou vários de seus textos. Entretanto, para replicar os dizeres de um de seus narradores, a opinião preponderante é a de que “a porção límpida superava a porção turva”.

²⁴² Idem, *ibidem*.

Epílogo

Este ensaio foi concebido como um esforço de historicizar o estilo machadiano em algumas de suas obras, sobretudo nos contos, buscando demonstrar que a forma dos textos não se resume a uma sobrepeliz que reveste o dado empírico ou oculta os embates inconscientes do autor. Esse cuidado não inviabiliza estudos sobre escravidão, posicionamentos políticos, dinâmicas sociais, conflitos de classe e outros assuntos mais recorrentes no universo da historiografia. Importa levar em conta que a negligência das escolhas estilísticas, assim como das tópicas, referências, figuras de linguagem e demais componentes ficcionais, repercute no sacrifício parcial do caráter simbólico e emblemático das narrativas. Como a interpelação irônica da recepção é um traço típico da prosa machadiana, os estudiosos precisam evitar a confusão entre ficção e empiria, mesmo quando a dramatização literária tem por objeto os dados da história. No conto “A chinela turca”, Duarte imagina a morte de Lopo Alves, que frustrou seu encontro com Cecília para fazê-lo ouvir o enfadonho drama de sua autoria. O narrador adverte, em seguida, que “a leitura de

um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos”.²⁴³ Da mesma forma como ele apreciava emendar seus autores diletos, emendemos Machado: uma má leitura também é capaz de produzir fenômenos espantosos, como a ilusão de que a literatura desvela as intenções do autor ao invés de criá-las.

Se, paciente e resignado como Santo Antão, o leitor alcançou esta senda derradeira, é provável que tenha compreendido o título do ensaio. Nesse caso, arremesse o livro para longe ou o adote como anteparo da mesa que manqueja. Agora, se persiste algum resquício de dúvida ou uma vontade de prosseguir até o final, tudo se resolverá em três parágrafos. Lembre-se que o santo referido cedeu à vaidade momentos antes de resistir às provações e suplantar a malícia do Diabo. Um momento, e tudo se explica.

Diferentemente de Bento Santiago, que elucida o título de seu livro no primeiro capítulo, este autor reservou o esclarecimento para o final: “Quem conta um conto...” é a metade de um clichê. O leitor o conhece de longa data. Os três pontinhos, oportunos em um ensaio voltado para a “poética da reticência” em Machado de Assis, deixam a cargo da recepção a emenda. Talvez pense que a supressão da metade foi a forma encontrada de encurtar o título. Refletiu bem. Mas pensará melhor quando notar que há no título o objeto nuclear deste estudo: o gênero “conto”. Por fim, a expressão intitula um texto que Machado publicou em 1873 no *Jornal das Famílias*. Distribuído em dez capítulos, a ficção representa a circulação de uma notícia e a maneira como ela acaba

²⁴³ Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 2, p. 269.

adulterada, na medida em que transita de boca em boca. O narrador, no princípio, demonstra estranhar o “gosto de dar notícia” por parte do “noveleiro”, que deve “saber quando lhe convém dar uma notícia abruptamente, ou quando o efeito lhe pede certos preparativos: deve esperar a ocasião e adaptar-lhe os meios”.²⁴⁴ O preceito soa como uma recomendação de Maquiavel e parece se estender também ao terreno da literatura. Quando discorre sobre um noveleiro, conhecido seu, chamado Luís da Costa, o narrador alega tratar-se de “um modelo do gênero”, um “amigo de conversar”. Essa figura “sabia como ninguém escolher o auditório, a ocasião e a maneira de dar a notícia. Não sacava a notícia da algibeira como quem tira uma moeda de vintém para dar a um mendigo. Não, senhor”. Assim, ele “atendia mais que tudo às circunstâncias”.²⁴⁵

No entanto, capacidade preventiva de Luís da Costa mostra-se limitada ou, para dizer com o narrador, “não há bonito sem senão, nem prazer sem amargura”.²⁴⁶ Na loja de Paulo Brito, notícia para cinco homens, dentre os quais um desconhecido, a fuga da sobrinha do Gouveia. Os circunstantes “ficaram muito calados e olharam de esgueira para o quinto personagem, que por sua parte olhava para Luís da Costa”. Como estava acostumado a situações similares, o alvissareiro, “imaginando que o silêncio era efeito da bomba que acabava de queimar, entrou a referir os pormenores da fuga da moça em questão”. O silêncio “era sepulcral”. O motivo acaba

²⁴⁴ Idem, vol. 2, p. 1131.

²⁴⁵ Idem, vol. 2, *ibidem*.

²⁴⁶ Idem, vol. 2, p. 1132.

sendo revelado: o desconhecido era o major Gouveia. O noveleiro “ficou petrificado. A cara não se distinguia da de um defunto, tão imóvel e pálida ficou”.²⁴⁷ O major resolve chegar à fonte da mentira: Luís da Costa acusa Pires, que denuncia o bacharel Plácido, um empregado do tesouro; este, por sua vez, incrimina Soares, capitão da artilharia, que denuncia o desembargador Lucas, amigo do major Gouveia que, por fim, revela que a informação teve origem no próprio major. Na medida em que vai se aproximando da fonte, a anedota vai sendo desmembrada e perdendo seus contornos polêmicos e comprometedores. Por outras palavras, a narrativa faz o boato correr para trás, recuando até seu nascedouro, o que revela o papel ativo do ouvinte, que também se torna autor à medida em que “aumenta um ponto”. Ao parodiar os descaminhos de uma fofoca, o conto figura o itinerário do lugar-comum, mas também do clichê e das ideias que, na medida em que se espalham, se tornam órfãs.

O major Gouveia, que persegue a estória e encontra em si mesmo a origem, antes de dormir, imagina o clichê que intitula o conto, mas também não completa a expressão. A reticência talvez indique a suspensão do pensamento, uma vez que a personagem estava na cama, pronta para dormir. Quem sabe, o narrador tenha reservado o arremate para o leitor. Seja como for, a reticência deixa entrever o inacabado da fórmula, uma vez que os noveleiros incrementam continuamente suas tramas com acréscimos, para captar a benevolência da recepção e figurar os efeitos pretendidos. Os três pontos,

²⁴⁷ Idem, vol. 2, p. 1133.

que postergam o desfecho e simultaneamente suspendem a narrativa, é um convite à intervenção, uma estratégia de interpelação.

O texto deveria cessar com a frase anterior – “apenas três parágrafos!” lembrará o leitor inconformado. Se serve de consolo, não sou pago por linha e este é o último acréscimo, sem mais reticências ou frases de efeito. O nono capítulo de *Dom Casmurro* propõe uma analogia entre vida e ópera, ambas com suas tensões e contradições, distribuídas em pares de opostos – bens/males, prazeres/dores, amores/ódios. Diante do paralelo, o narrador afirma que Shakespeare não passava de um plagiário, pois suas peças encenam com eficácia os desconcertos do mundo, inscritos no libreto de Deus e acompanhados pela partitura de Satanás. A obra ficcional de Machado também é uma peça extensa, carregada de conflitos: é possível definir uma cronologia, mas não um princípio evolutivo capaz de articular suas partes em etapas bem delimitadas. A tomar pela maneira como mobiliza tópicos, referências antigas e convenções provenientes de diferentes gêneros retórico-poéticos, poder-se-ia afirmar que sua literatura condensa a gravidade dos céus e a baixeza dos ínferos, residindo no caminho intermediário, apropriado ao barítono – e, segundo os antigos, ao sujeito virtuoso. Trata-se de um plagiário enredado pela ópera do mundo, que leva os leitores pelo braço. Para ele, a imprevisibilidade das escolhas narrativas e a perda do controle da interpretação derivam do estilo, que convida a recepção a des-ler. Ao fazê-lo, substitui as coordenadas de leitura pela denúncia do caráter arbitrário da enunciação e explicita os artifícios da ficção. Uma vez

que essas constatações não solucionam a obliquidade de toda a literatura machadiana, compósita como o escudo de Aquiles – mescla de estanho e ouro, lembra-nos Machado em *Ressurreição* –, resta encerrar sem dar por acabada a tarefa...

Referências

ANÔNIMO. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ASSIS, Machado de. *50 contos de Machado de Assis*. Organização de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó. Memorial de Aires*. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015 (4 vols.).

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

AZEVEDO, Silvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*. Tese (doutorado). FFLCH/USP, São Paulo, 1990.

AZEVEDO, Silvia Maria. "Machado de Assis entre o jornal e o livro". *O eixo e a roda*, v. 16, p. 167-177, 2008.

BAPTISTA, Abel Barros. *Três emendas: ensaios machadianos de propósito cosmopolita*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. "A besta do apocalipse e a produção de sentidos em *Papéis avulsos*". In: WERKEMA, Andréa Sirihal; ROCHA, João César de Castro. *Atualidade de Machado de Assis: leituras críticas*. São Paulo: Nankin, 2021, p. 101-125.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CAMPATO JR., João Adalberto. *Retórica e Literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.

CANDIDO, Antonio. "À roda do quarto e da vida". *Revista USP*, n. 2, p. 101-104, 1989.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade & ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CATITA, Flávia Barretto Corrêa. "Reescrita do conto 'O relógio de ouro', de Machado de Assis na passagem do jornal para o livro". *Revista da Abralin*, v. 16, n. 3, p. 101-117, 2017.

CHAUVIN, Jean Pierre. “Quincas Borba ou a Primazia do Senso Comum”. In: ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Cotia: Ateliê, 2016, p. 15-80.

CICÉRON. *Lettres Familières. Vol. I (Livres I-VI)*. Traduction nouvelle avec préface et notes par Édouard Bailly. Paris: Librairie Garnier Frères, 1933.

CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2009.

CRUZ, Dilson Ferreira da. *O Éthos dos Romances de Machado de Assis. Uma leitura semiótica*. São Paulo: EDUSP, 2009.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. “A dissimulação da ficção nos contos de horror de Machado de Assis”. *História Revista*, Goiânia, v. 24, n. 3, p. 35-50, 2019.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. São Paulo: Paco, 2018.

FERNANDES, M. T. “Agradar sem desagradar: o poder editorial de Garnier na transformação de contos fantásticos de Machado de Assis”. *Revista Letras Raras*, v. 8, p. 37-51, 2019.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2001.

HANSEN, João Adolfo. “Dom Casmurro: simulacro & alegoria”. In: GUIDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIERI, F. W.

(orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 143-177.

HANSEN, João Adolfo. "Nenhuma leitura é natural: o livro como signo". *Ensaio Geral*, Niterói, n. 1, p. 11-22, 2021.

HANSEN, João Adolfo. "'O imortal' e a verossimilhança". *Teres*, São Paulo, n. 6-7, p. 56-78, 2005.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretshmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, vol. 1.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Vol. 5: Textos Essenciais: da Imitação à Expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LOUREIRO, J. "Leitura, escrita e crítica em 'Aurora sem dia'". *Teresa*, n. 6-7, p. 103-123, 2005.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem ao redor do meu quarto*. Tradução de Veresa Moraes. São Paulo: Editora 34, 2020.

MARTINS, Eduardo V. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

MUHANA, Adma Fadul. "O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*". *Discurso*, n. 31, p. 329-345, 2000.

MUSSULINI, Dayane. "A intertextualidade em 'Ernesto de tal': a presença de *Le Barbier de Séville* como memória da literatura". *Non Plus*, v. 3, n. 6, p. 63-83, 2015.

NUNES, Benedito. *No tempo do nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

PEREIRA, Cilene Margarete. "Resignação feminina ou dissimulação? Uma leitura de 'O relógio de ouro', de Machado de Assis". *Miscelânea*, v. 4, p. 45-60, 2008.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Tempo e metáfora em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

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

ROCHA, João Cezar de Castro. "'Rosebud' e o Santo Graal: uma hipótese para a leitura dos contos de Machado de Assis". *Teresa*, n. 6-7, p. 164-184, 2005.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SOARES, Maria Nazareth Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*. Rio de Janeiro, Eduerj/Eduff, 1999.

SOUZA, Roberto Acízelo de. "Termos e conceitos básicos nos estudos literários: etimologias". In: *Como e por que sou professor de literatura: e outros estudos de história, crítica e teoria literárias*. Chapecó: Argos, 2020. p. 177-211.

TEIXEIRA, Ivan. "Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa". *Revista USP*, n. 57, p. 138-159, 2003.

TEIXEIRA, Ivan. "Introdução". In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. IX-LIII.

TEIXEIRA, Ivan. *O altar & o trono: dinâmicas do poder em O Alienista*. Cotia: Ateliê Editorial/ Campinas: Editora da Unicamp, 2010.



"Suponha o leitor que somos conhecidos velhos. Estamos ambos entre as quatro paredes de uma sala; o leitor sentado em uma cadeira com as pernas sobre a mesa, à moda americana, eu a fio comprido em uma rede do Pará, que se balouça voluptuosamente, à moda brasileira, ambos enchendo o ar de leves e caprichosas fumaças, à moda de toda gente [...]. Suponha o leitor tudo isto e tome as páginas que vai ler como uma conversa à noite, sem pretensão nem desejo de publicidade" (Machado de Assis, "Questão de vaidade", 1864).

