PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

Elisangela Aparecida Lopes Fialho

A PROSA MODERNA DE MACHADO DE ASSIS:

Memórias póstumas de Brás Cubas e *Papéis avulsos*

Belo Horizonte
2017

Elisangela Aparecida Lopes Fialho

A PROSA MODERNA DE MACHADO DE ASSIS: *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Bolsista Capes.

Orientadora: Profª Drª Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte
2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Fialho, Elisangela Aparecida Lopes
F438p A prosa moderna de Machado de Assis: Memórias póstumas de Brás Cubas e Papéis avulsos / Elisangela Aparecida Lopes Fialho. Belo Horizonte, 2017.
250 f.: il.

Orientadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Prosa (Literatura). 2. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação. 3. Memórias póstumas de Brás Cubas - Crítica e interpretação. 4. Papéis avulsos - Crítica e interpretação. 5. Narrativa (Retórica). 6. Estruturalismo (Análise literária). I. Guimarães, Raquel Beatriz Junqueira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82.0-3

Elisangela Aparecida Lopes Fialho

A PROSA MODERNA DE MACHADO DE ASSIS:

Memórias póstumas de Brás Cubas e *Papéis avulsos*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Profª. Drª. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (Orientadora) – PUC Minas

---

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte – UFMG

Profª. Drª. Ivete Walty – PUC Minas

Profª. Drª. Letícia Malard – UFMG

Belo Horizonte, 31 de março de 2017

Para Alice (minha maravilha)

SEMPRE É TEMPO DE AGRADECER

Agradeço a Deus, por guiar meus passos.

Minha gratidão ao meu marido, Alan Silva Fialho, por tornar meus dias mais leves e felizes, e por ter sido “desdobrável”, ao longo do último ano, para que eu pudesse concretizar esta tese.

Agradeço a mãe-Iraci e mãe-Sônia: amor materno em dose dupla. Ao meu pai-avô, Geraldo (*in memoriam*), por sua dedicação ao longo das nossas vidas juntos.

A minha tia Sol, pelas conversas descontraídas; tia Zê, pelas orações, e a minha madrinha, Maud, por ter me incentivado e apoiado a percorrer o caminho da educação.

Sou grata aos meus amigos: Luciane e Gabi, pelos compartilhamentos dos anseios deste processo de escrita; Aline e Cris (amigas-irmãs), pelas palavras de incentivo; Dri, Rodolfo, Sandra e Igor, por me darem dois presentes: Cissa e Theo.

Aos meus quase 350 alunos do IFSULDEMINAS, agradeço pelo carinho e pela compreensão; também, aos meus alunos já formados, especialmente a turma 3º ano B (terceirão!), por alimentarem em mim a alegria de ensinar.

Professora Raquel Beatriz, muito obrigada pelo apoio, pela compreensão, pela confiança e pelo cuidado e zelo com que leu, releu, tresleu estes escritos. Sua parceria, seus apontamentos, suas observações e sugestões foram essenciais para que eu realizasse este trabalho.

Agradeço aos professores que me auxiliaram a trilhar o caminho do ensino e da pesquisa: Eduardo de Assis Duarte e Constância Lima Duarte; exemplos para mim, para toda a vida.

Agradeço aos professores da PUC Minas que me receberam e me acolheram nesta casa da qual tenho muito orgulho em fazer parte (saudades das aulas dos senhores!). Sou grata, com todo o carinho, aos mestres que alimentaram meus anseios de estudar e discutir a obra de Machado de Assis, nos seminários, nas conversas dos intervalos, nos artigos: Audemaro Goulart, Maria Nazareth Fonseca, Ivete Walty, Márcia Marques, Melânia Aguiar (*in memoriam*).

Aos amigos da pós-graduação – Karina, Helen, Marcélia, Juan, Júlio César –, minha gratidão por serem tão preciosos.

Às secretárias do Programa: Berenice e Rosália, agradeço pela simpatia e presteza.

Lílian de Oliveira, obrigada pela revisão cuidadosa.

À CAPES, pela bolsa concedida.

RESUMO

O objetivo desta tese é promover um estudo comparativo de duas obras de Machado de Assis – **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881) e **Papéis avulsos** (1882) –, no que tange à concepção de autoria, nelas relativizada e desdobrada; no que se refere à concretização de novos perfis de narradores e, consequentemente, novos maneiras de executar a narração; e ainda no que diz respeito à reestruturação do gênero narrativo, pela inserção de outros gêneros discursivos, na prosa romanesca e nos contos da referida antologia. Diante disso, busco demonstrar que os elementos estruturais e temáticos que aproximam essas duas obras sinalizam o projeto moderno de Machado de Assis quanto à escrita em prosa, colocada em execução nos dois livros citados.

Palavras-chave: Machado de Assis; prosa moderna; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Papéis avulsos*.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to conduct a comparative study of two works by Machado de Assis - **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881) and **Papéis avulsos** (1882), regarding the conception of authorship, relativized and unfolded in them, in relation to the realization of new narrator profiles and, therefore, new ways of performing the narration, as well as with respect to the restructuring of the narrative genre, through the insertion of other discursive genres in the romanesque prose and in the short stories of that anthology. In view of this, I intend to show that the structural and thematic elements that bring these two works together point to the modern project of Machado de Assis in terms of prose writing, put into practice in the two books cite

Keywords: Machado de Assis; modern prose; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Papéis avulsos*.

SUMÁRIO

1 Introdução 10

2 As mortes do autor: concepções de autoria em Machado de Assis 37

2.1 A autoria nos prólogos de Machado de Assis 38

2.2 As teorias em torno do autor: Barthes, Foucault e Blanchot 56

2.3 Machado de Assis e Brás Cubas: autor da ficção, autor ficcional 69

2.4 A autoria em *Papéis avulsos*: autor real e seus disfarces 89

3 Novos perfis de narradores, novos modos de narrar 101

3.1 As teorias em torno do narrador 101

3.2 O narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: possibilidades 111

3.2.1 As facetas do defunto autor 111

3.2.2 O Delírio: um projeto narrativo se insere entre a loucura e a sanidade 119

3.2.3 O método narrativo e o estilo ébrio 125

3.2.4 Amado e obtuso: imagens do leitor nas remissões narrativas 140

3.2.5 Preterições: negações sobre o que se afirma como estratégia narrativa 151

3.3 Os narradores de *Papéis avulsos* 152

4 A reconstrução das formas literárias e a abordagem de temas: indícios da modernidade 168

4.1 Reflexões sobre o romance: Machado de Assis, Bakthin e Robert 168

4.2 Reflexões sobre o conto: Machado de Assis, Cortázar, Piglia e Gotlib 194

5 Considerações finais 233

Referências 238

1 INTRODUÇÃO

O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Machado de Assis

Esta tese de doutoramento é resultado de alguns anos de estudos dedicados à produção em prosa do escritor Machado de Assis. No mestrado, concluído em 2007, defendi a dissertação intitulada **Homem do seu tempo e do seu país: senhores, escravos e libertos nos escritos de Machado de Assis**, na qual analisei as relações entre os três estamentos sociais do século XIX brasileiro em crônicas, contos e romances do escritor, a fim de delinear o ponto de vista do romancista sobre o processo de escravidão e abolição no país – assuntos que muitos críticos afirmaram estar fora da ficção machadiana, levando parte dos estudiosos a endossar o absenteísmo de Machado em relação ao seu tempo histórico. Consegui mostrar, na referida dissertação, que as temáticas da escravidão e da abolição aparecem, de forma direta, ao tratar do fato propriamente dito, ou de maneira indireta, irônica, na voz de narradores ou personagens que se põem contra a liberdade dos escravos, posicionamentos os quais são relativizados, muitas vezes, pela voz narrativa a serviço de um ponto de vista autoral, ou, conforme sugere Umberto Eco (1994), a manifestar o autor-modelo.

O objetivo daquela dissertação não se restringia apenas a argumentar contra o possível absenteísmo de Machado, mas a recorrente afirmação da ausência de posicionamento político por parte do autor de **Dom Casmurro** sempre me incomodou. A intenção de pesquisar, em seus textos, a temática social/histórica iniciou-se com a leitura de um texto clássico, "Instinto de nacionalidade: notícias da atual literatura brasileira", de 1872; mais precisamente quando deparei com o trecho que serve de epígrafe para esta introdução e que intitulou o referido trabalho.

Não por acaso, a definição proposta por Machado a respeito da posição que acreditava ser adequada ao escritor dos oitocentos, enquanto "homem do seu tempo e do seu país", também me motivou a buscar compreender o posicionamento crítico do escritor em relação à literatura nacional. A partir disso, comecei a me questionar sobre a possível construção de um projeto literário, por parte do escritor, que vislumbrasse a relação entre a tradição e a modernidade, o passado e o presente da literatura, termos esses que aludem a outro artigo

crítico do escritor. A meu ver, a "atualidade" da obra de Machado de Assis se justifica, inclusive, pela relação entre a tradição e as novidades, entre o passado e o presente, e pelo entendimento de sua produção como um todo organizado, dotado de múltiplos sentidos, construída em constantes diálogos entre os gêneros literários aos quais se dedicou.

O argumento que apresento é de que há um marco na ficção machadiana que se caracteriza pela construção de uma literatura moderna, visto que se localiza entre a tradição literária e a inovação, o passado e o presente das formas constitutivas da literatura. Nesse sentido, acredito haver dois livros fundamentais que ilustram esse viés moderno e que são responsáveis pela relativização da forma literária: **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de 1881, e os contos reunidos em **Papéis avulsos**, coletânea de 1882. A prosa moderna de Machado de Assis expressa nesses dois exemplares se sustenta na recriação da forma literária, mas não se atém a ela. Tal modernidade, acaso se expresse na forma, ainda se faz presente no conteúdo das obras, que tratam de temáticas próprias da modernidade, tais como o desdobramento do sujeito, a constituição de duplos, a relativização da objetividade científica, dos aspectos constitutivos da vida moderna, da "verdade" religiosa, e ainda a análise da conjuntura social de seu tempo. A escrita moderna do autor de **Iaiá Garcia** ainda se manifesta na relativização do poder autoral e na consequente construção de novos perfis de narradores e novos modos de narrar e mimetizar a narração. Assim, pretendo investigar os elementos indicadores da prosa moderna na narrativa machadiana, levando em consideração os dois livros mencionados. Nesse sentido, o objetivo principal desta tese é analisar os indícios de modernidade presentes tanto na forma quanto nas temáticas presentes nos dois volumes em questão.

A prosa moderna de Machado de Assis, tema desta pesquisa, fundamenta-se, primeiramente, nas possibilidades de se explicitar o que pode ser entendido como moderno. Sem que seja necessário considerar meramente os marcos cronológicos, o melhor será tentar promover uma compreensão dos indícios de um espírito de modernidade com o qual comunga o escritor a fim de verificar como tais indícios se refletem em sua produção literária.

A teorização sobre a modernidade não pode passar ao largo das expressões poéticas e críticas do "criador" desse conceito: Baudelaire, quem, segundo Wilson Coutinho, "participou da transição do Neoclassicismo para o Romantismo, percebeu as mutações que aconteciam no campo artístico e elaborou o conceito de arte moderna" (COUTINHO, 2006, p. 659). Em "O pintor da vida moderna", o poeta francês tece considerações sobre a obra do artista plástico,

anônimo, designado como “Sr. G”. Trata-se, no entanto, segundo Bagolin (2011), de Ernest-Adolphe-Hyancinthe-Constantin, “artista francês especializado em ilustrações jornalísticas, assim como redator e diretor do **Illustrated London News**, em meados do século XIX”. O interesse do poeta francês pela arte do Sr. G justifica-se, principalmente, por esta se manifestar como “crônica da vida quotidiana” e pela busca constante de algo que Baudelaire denomina “modernidade”. Nas palavras do teórico: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p. 859). A aversão de Sr. G. pelo reconhecimento da sua condição de “artista” leva Baudelaire a denominá-lo “homem do mundo” (bem como omitir o nome próprio daquele): “homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 2010, p. 855). Em virtude dessa condição, o artista promove a representação, sugestão e recriação desses costumes em sua obra. Outro aspecto definidor da modernidade – a relação entre o passado e o presente – é assim apresentado por Baudelaire:

> [...] o passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas igualmente como passado por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 2010, p. 851).

Inicialmente, o pensamento de Baudalaire pode se apresentar como uma relativização de um fundamento da modernidade, qual seja: a representação do presente, pelas artes. Ao reconhecer o valor dessa representação na arte concretizada em tempo anterior ao seu, Baudelaire parece equacionar o retrato do cotidiano feito nos séculos anteriores ao realizado pelos artistas do século XIX, como ele próprio o fez. O filósofo americano, Marshall Berman faz essa ressalva, ao dedicar um capítulo ao pensamento baudelariano sobre a modernidade. Berman (1986) destaca a existência de uma “visão pastoral”, marcada por um posicionamento ideológico por parte do poeta francês, que, de início, assenta-se em uma fé cega em relação ao poder revolucionário da burguesia francesa, marcada pelo “desejo de progresso humano infinito não só na economia, mas universalmente nas esferas política e da cultura” (BERMAN, 1986, p. 131). Segundo Berman, essa visão sobre a modernidade mostra-se ingênua principalmente porque dela se ausentam as dissonâncias que alimentam a concepção do que seria o moderno em Baudelaire. Para o teórico estadunidense, a denominada “visão

pastoral" de Baudelaire se faz presente em "O pintor da vida moderna", principalmente por considerar como marco da "vida moderna" a arte de Guys: "uma variedade de fantasias aparatosas ocupadas por manequins sem vida e de rostos vazios", na intenção de mimetizar a "beautiful people e seu mundo" (BERMAN, 1986, p. 132). Todavia, o teórico enfatiza uma síntese que pode ser extraída do ensaio baudelariano citado: "a vida moderna surge como um show de moda, um sistema de aparições deslumbrantes, brilhantes fachadas, espetaculares triunfos de decoração e estilo" (BERMAN, 1986, p.132), a ocupar as ruas de Paris (ou até mesmo os salões e a rua do Ouvidor, do Rio de Janeiro retratado por Machado de Assis).

Entretanto, podemos salientar que, mesmo considerando como possível distorção do que viria a ser o "moderno" para Baudelaire, em escritos posteriores, em "O pintor da vida moderna", de 1860, ele abre espaço para se pensar a arte como antinatureza, para a ideia de que o belo deve ser recuperado da vida e do cotidiano. Assim, o entendimento do que seria arte moderna passa pelas ideias de ousadia, originalidade, inovação, e ainda pelo retrato do cotidiano e pelas reflexões sobre ele.

Conforme o entendimento de Greicy Pinto Bellin (2015), Baudelaire proporciona um novo caminho para o conceito de arte ao afirmar que a vida urbana pode ser objeto de representação artística: "a beleza de que ele (o presente) pode estar revestido". De mesmo modo, propõe também que a noção de Belo – marcada por uma duplicidade intrínseca: um elemento "eterno", "invariável", e por um elemento "circunstancial" – dialogue com a efemeridade da vida moderna, proporcionando uma revisão do que seja esse conceito.

Em ensaio de 1855, Baudelaire atribui ao artista uma capacidade de transcendência que permite perceber as artes como formas originais, ao afirmar que "todo florescimento (em arte) é espontâneo, individual. [...] O artista nasce apenas de si mesmo" (*apud* BERMAN, 1986, p. 135). Berman chama a atenção do leitor para essa visão do artista como ser intocado, cuja obra nada mais é que fruto de certa inspiração, advinda de seu espírito criador. Para esse teórico, a profundidade e riqueza da ideia moderna cunhada por Baudelaire têm seu clímax no retrato do submundo, dos bulevares, das ruas e dos conflitos evocados por esses espaços entre o Eu e o Outro, e que se faz presente, sobretudo, nos poemas em prosa publicados, postumamente, em **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**, de 1869. Nesses textos, tem-se uma representação oposta do artista moderno: humanizado, em meio às ruelas, inserido no submundo, dessacralizado, portanto.

Esse procedimento é tomado por Bakhtin (1997) como um dos princípios da carnavalização presente na arte literária, por promover o que ele denomina como "mésaliances carnavalescas", por aproximar os opostos (o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o grande e o insignificante, o sábio e o tolo). Essa dessacralização do escritor/intelectual presente nos textos de Baudelaire faz surgir uma construção ficcional que vai marcar a modernidade e a literatura universal do século XX: a figura do anti-herói. No poema em prosa publicado em **O spleen de Paris**, Baudelaire constrói a história de um escritor que, ao passar pelo bulevar – construção símbolo da modernização parisiense –, perde sua auréola (que teria caído, ou sido por ele arremessada) em meio ao lamaçal da construção das novas vias de acesso. Simbologia de sua condição sagrada, quase divina, o halo perdido humaniza esse artista do presente, das ruas, dos bulevares e do submudo ao qual se dirige. Nos dizeres de Berman, "a passagem aponta para um século em que os heróis serão caracterizados como anti-heróis e cujos momentos de verdade mais solene não serão apenas descritos mas efetivamente experimentados, como shows circenses, o pastelão rotineiro de teatro de revista e congêneres" (BERMAN, 1986, p. 151).

É imperativo perceber que espírito moderno similar fomenta a criação das personagens machadianos. Os homens que pensam, criam teorias (da alma humana, de como se tornar um ornamento social, da divisão entre loucura e sanidade), nos contos de **Papéis avulsos**, constroem, juntos, um arsenal de anti-heróis, certos de que estão eles mesmos e suas criações revestidos de um poder, de uma noção de "verdade", colocados em suspensão pela linguagem sutil e/ou irônica dos narradores machadianos, que nos conduzem a duvidar do que lemos. Brás Cubas compõe, também ele, esse cenário. A diferença é que a dessacralização é colocada em execução por ele mesmo ao assumir a condição de narrador-personagem-póstumo.

Refletir sobre o que seria o moderno, como fundamento da arte, exige trilhar caminhos já percorridos na esteira desse conceito e reconhecer os pressupostos desse tempo chamado, por alguns, modernidade. Para tanto, os apontamentos de Baudelaire tornam-se fundamentais, principalmente porque em seus escritos não somente as ruas são tomadas e alteradas por um espírito de modernidade, mas também os sujeitos nela inseridos, passageiros desses espaços, encontram-se tocados, transformados, interiormente, pelos conflitos dessa era.

Berman (1986) dedica um longo texto ensaístico no qual traça, apropriando-se dos pensadores que o antecederam, o percurso da modernidade. Para ele, esse tempo pode ser dividido em três fases. A primeira compreenderia os séculos XVI e XVII, quando se inicia a

experimentação da vida moderna. A segunda, marcada, incialmente, pela Revolução Francesa bem como, por um lado, pelo espírito comum de se viver em uma época de mudanças e, por outro, pela sensação de se viver "em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro" (BERMAN, 1986, p.15), que caracteriza o século XIX europeu. A terceira fase abrangeria a modernização e o modernismo do século XX.

O teórico destaca como aspectos peculiares da modernidade dos oitocentos a sua cenografia, marcada por símbolos da modernização: máquinas a vapor, fábricas, ferrovias; jornais múltiplos, telégrafo; movimentos sociais de massa que se opõem à industrialização e objetificação dos operários. Nas palavras de Berman, "todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior" (BERMAN, 1986, p.17), mesmo que, por vezes, se sintam à vontade em meio a tudo isso, posicionem-se como entusiastas dessas mudanças. Nesse contexto, conforme o filósofo, encontram-se Marx, Nietzsche e o próprio Baudelaire.

Berman salienta um uníssono proveniente desses autores que pode ser definido como manifestação de uma voz marcada pela "autodescoberta" e "autotripúdio", e ainda "autossatisfação" e "autoincerteza" (BERMAN, 1986, p. 21). Tem-se, segundo ele, nos pensadores da modernidade do século XIX, uma voz "irônica e contraditória, polifônica e dialética", capaz de denunciar "a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou" (BERMAN, 1986, p. 21). Ele afirma: "nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições, sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo" (BERMAN, 1986, p. 22-23).

Construção similar realiza Compagnon (2010), para quem um dos aspectos da modernidade é a própria resistência a ela, que se faz presente, por exemplo, por meio das reflexões e relativizações sobre seus impactos na vida do indivíduo. O autor sintetiza o espírito da modernidade no processo dialético de retratar a atualidade e se preocupar com a eternidade.

Essa postura comum, marcada pela emergência de vozes múltiplas, marcará o surgimento do romance, como obra polifônica, heterodiscursiva, dialógica, portanto, moderna, conforme postula Bakthin (2015). Os paradoxos que compõem a modernidade se refletem nas artes nessa postura aparentemente contraditória adotada pelos pensadores e escritores, ambiência em que se encontra, também, Machado de Assis. Ao analisar a modernidade

retratada por Edgar Allan Poe, Baudelaire e Machado de Assis, Greicy P. Bellin (2015) parte do pressuposto de que o escritor brasileiro haveria lapidado a temática moderna retratada pelos outros dois escritores. Para comprová-la, a estudiosa, ao longo do extenso trabalho, analisa algumas temáticas próprias da modernidade que teriam sido retratadas, de modo irônico e parodístico, por Machado de Assis. Entre elas, destacam-se: a ambivalência da identidade do sujeito moderno, dividido entre a aparência e a essência; a superficialidade do pensamento; a crítica à cópia dos modelos literários europeus, que assinala a oposição entre a tradição e a modernidade; a relação atualidade/eternidade, como princípio dialético da arte moderna, conforme salientou Baudelaire; a dicotomia espaço público/privado.

Em virtude disso, a modernidade, suas marcas e consequências podem ser vislumbradas nos escritos de Machado de Assis por meio de temáticas como: o cientificismo, a loucura, o individualismo, a noção do passado histórico e estético como anacrônico, a divisão da psique, a explanação da mente humana no aspecto linguístico, o devaneio, entre outros assuntos presentes em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos**. Em ambos, essa postura questionadora se faz presente, sobretudo, na representação do discurso científico, tomado como manifestação de verdades incontestáveis por parte de algumas personagens, mas que é revestido de tom irônico e contestador, em sua própria linguagem intradiscursiva, por meio da caracterização tipificada de seus oradores, ou ainda pela voz do narrador; ambas instrumentos ficcionais do que se considera o autor-modelo.

A abordagem dessas questões relativas à modernidade encontra-se, na obra de Machado de Assis, amplamente relacionada à reformulação do modo de narrar e da estrutura da narrativa, indicando, assim, a concretização de uma escrita moderna, tanto na forma quanto na temática, como um projeto estético-literário posto em execução pelo autor de **Iaiá Garcia**.

Anatol Rosenfeld (1973), em “Reflexões sobre o romance moderno”, ressalta como índice da modernidade na escrita em prosa o fenômeno da desrealização ou o questionamento quanto a uma função meramente mimética da arte, a se concretizar nos textos em prosa, sobretudo no romance. Ressalta o abalo da cronologia ou da sucessão temporal como primeira manifestação dessas mudanças no campo literário; e, para melhor ilustrá-la, faz uso das palavras de Virginia Woolf, em relação à “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo da mente” (ROSENFELD, 1973, p. 82). Outro aspecto ressaltado por Rosenfeld, oriundo da descontinuidade temporal, é a ênfase no “uso de recursos destinados a reproduzir com a

máxima fidelidade a experiência psíquica" (ROSENFELD, 1973, p. 84), o que redunda, por exemplo, na construção do monólogo interior.

Segundo o autor, na prosa moderna, novas relações se estabelecem entre o narrador e a personagem (mas também entre o narrador e o leitor), o que promoveria o abalo da função tradicional do narrador como mediador do enunciado, uma vez que este adentra a psicologia da personagem sem, necessariamente, se ver impingido a assegurar a ordem significativa do narrado. Nas palavras do crítico, no romance moderno: "o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador 'realista' que projeta um mundo de ilusão a partir de sua posição privilegiada" (ROSENFELD, 1973, p. 96).

A relevância da teorização proposta por Rosenfeld se alarga levando-se em conta o processo de desautorização da autoria, que em **Memórias póstumas** ocorre pelo viés memorialístico, e a construção de narradores explicitamente "interessados" em comprovar sua autoridade – como em "O espelho" e "A Sereníssima República", de **Papéis avulsos**. Já o abalo da cronologia se faz presente, no romance de 1881, pelas constantes idas e vindas do enredo, o que levou alguns críticos a relativizar, à época da publicação, o pertencimento do livro ao gênero romance. A reprodução da experiência psíquica encontra-se presente em alguns contos, a exemplo de "O espelho", relatada pelo narrador-personagem Jacobina; e "O alienista", no qual as manifestações da mente humana são tomadas como objeto de estudo pelo médico Simão Bacamarte, enquanto, simultaneamente, são apresentadas, pelo narrador-observador, pistas em relação à condição psíquica "alterada" do próprio cientista. Ainda, o capítulo intitulado "Delírio", de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, também se encontra centrado na narração espacial de caminhos indicativos do limite tênue entre a loucura e a sanidade – percorridos pelo protagonista.

Rosenfeld (1973) destaca, ainda, como marco da prosa moderna, a existência de um "espírito unificador", que se manifesta em cada fase histórica e que perpassa as diferentes formas da arte, unindo-as, em torno de temáticas e/ou estéticas comuns. Esse aspecto moderno, apesar de não ter sido detalhado pelo teórico, se colocado em diálogo com as concepções de outros críticos, considerados "seminais" por Roberto Acízelo de Souza (2011), contribui para a reflexão a respeito da construção conceitual que promove a compreensão da escrita moderna de Machado de Assis.

Em "A nova literatura: o romantismo", de 1871, Francesco De Sanctis (2011) relaciona o contexto histórico pós-Revolução Francesa, aliando-o à construção do

Romantismo e à configuração de uma nova crítica literária. Ele afirma que a obra de arte é um produto mais ou menos inconsciente de um "espírito do mundo", ao qual se soma o engenho, entendido enquanto condensação das forças coletivas. Sendo assim, da união entre o escritor e a matéria que o cerca nasceria um estilo próprio de compor.

Já Victor Hugo, em "Prefácio [ao *Cromwell*]", ao abordar a configuração da poesia de modo cronológico – dos tempos primitivos, passando pelos tempos antigos, até os tempos modernos –, mostra as mudanças históricas que levaram ao surgimento e à transformação dos gêneros tradicionalmente conhecidos. Nesse processo, destaca o surgimento do "gênio moderno" proveniente da união entre o grotesco e o sublime, segundo ele: "se, [a literatura] do mundo ideal, passa ao mundo real, exibe aí inesgotáveis paródias da humanidade" (HUGO, 2011, p. 368). Essa mistura foi responsável por criar o disforme e o horrível, por um lado, e o cômico e o bufo, por outro. A maneira parodística, sarcástica, adotada pelos narradores machadianos poderia indicar uma vertente dessa nova concepção de mundo e do fazer literário.[1]

A base teórica sobre a qual discuto os conceitos de modernidade que sustentam este trabalho contempla, ainda, a produção crítica de Machado de Assis, em seu famoso ensaio: "Instinto de nacionalidade". A fim de justificar o conceito de prosa moderna que pode ser inferido da produção literária de Machado de Assis, é preciso, primeiramente, levar em consideração a função de crítico literário exercida pelo autor de **Helena**. O artista moderno não somente retrata a "vida moderna", como também sobre ela reflete, seja em textos ficcionais, seja em textos críticos – papel exercido por Machado de Assis, como romancista, contista e crítico literário. Para tanto, faz-se necessário analisar três textos: "O ideal do crítico", de 1865; "Instinto de nacionalidade: notícias da atual literatura brasileira", de 1872, e "O passado, o presente e o futuro da literatura", de 1858.

Em "O ideal do crítico", publicado em 8 de outubro de 1865, Machado de Assis reflete sobre a tarefa da crítica literária como elemento desencadeador da formação da literatura brasileira. Para ele, a consolidação desse ofício deveria ter como intenção algo mais do que "o desejo de falar à multidão" (ASSIS, 1997, p. 798). Na visão de José Luís Jobim (2010), esse comentário pode estar ligado à aversão de escritor pela polêmica, "gênero que oferecia aos

[1] O contexto mencionado pelos autores refere-se ao surgimento de uma concepção moderna no século XVIII europeu, associada às produções do Romantismo.

seus praticantes notoriedade às vezes superior à do assunto de que tratavam" (JOBIM, 2010, p. 78)

Nesse ensaio, produzido quando Machado dava seus primeiros passos como escritor[2], ele traça um panorama da crítica literária dos oitocentos, marcada, segundo ele, pelas raras obras "seladas por um talento verdadeiro" (ASSIS, 1997, p. 798). A situação se agrava em virtude de uma tradição crítica marcada pelo capricho, pelo julgamento parcial, sem que se levasse em conta a "ciência literária", pela incoerência e intolerância nos julgamentos. Tais práticas levavam os escritores a oscilarem "entre as sentenças mal concebidas do crítico, e os arestos caprichosos da opinião" (ASSIS, 1997, p. 798).

Depois desse breve panorama, o poeta de **Crisálidas** dirige-se aos críticos de então a fim de que pensem em seus parâmetros de julgamento, e o faz por meio de verbos no imperativo:

> Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, — será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, — essas três chagas da crítica de hoje, — pondo em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, — é só assim que teremos uma grande literatura (ASSIS, 1997, p. 798).

O trecho citado encontra-se fundamentado em um par antitético: a crítica estéril *versus* a crítica fecunda. A primeira sinalizaria o cenário em que estaria fundamentada a atividade da época, marcada por tudo o que Machado abomina (o ódio, a camaradagem, a indiferença), pois sua voz ecoa o capricho e a vaidade, como manifestação de um poder canônico, atribuído aos críticos literários, e que, por isso, se afasta do ideal. Este, ou ainda, a "crítica fecunda", como designa Machado, fundamenta-se em uma atitude reflexiva e elevada, motivada pela sinceridade e senso de justiça. Seus parâmetros deveriam ser os méritos (e deméritos) do texto literário, assinalados, analisados e justificados, pelo especialista, com o fito de aprimorar a obra julgada, a escrita de seu autor e dos escritores nacionais, que nesses apontamentos se mirariam.

---

[2] Em 1865, Machado já havia exercido o papel de colaborador em alguns periódicos da imprensa fluminense: **O Espelho**, **Diário do Rio de Janeiro**, **Jornal das Famílias**, **Semana Ilustrada**, **O Futuro**. Também já havia publicado as peças teatrais **Desencantos** e **Queda que as mulheres têm para os tolos**, e, em 1864, trouxe a público seu primeiro livro de poemas: **Crisálidas**.

Provavelmente a fim de construir um percurso rumo a esse “ideal crítico”, Machado estabelece alguns pressupostos dirigidos aos críticos do futuro, tempo em que espera que seja alcançada uma prática mais ponderada e justa.

Segundo ele, a incipiente crítica oitocentista exerce sua função sem se ater à ciência literária, à leitura cuidadosa e reflexiva do objeto livro. Os estudiosos se contentam em resumir o livro em “duas linhas” e cultuar a imaginação, sem se ater à obra e sem sobre ela meditar. Diante dessa constatação, registra o primeiro pressuposto: o crítico literário deverá se ater à obra literária para

> Meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção. Deste modo as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião. Crítica é análise, — a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda (ASSIS, 1997, p. 798-799).

Os parâmetros definidos nesse trecho, pelo jovem Machado de Assis, como fundamentos de um bom exercício da crítica literária apontam a esperança de um exercício crítico maduro, sério, marcado pelo estudo analítico da obra literária. O escritor sugere que essa função, assim exercida, aprimora não somente o livro a ser publicado, quando o crítico exerce a função de uma espécie de “consultor literário”, mas também os livros que estão por serem escritos.

Dezesseis anos depois da publicação do referido ensaio, a representação do papel do crítico literário volta a ocupar as páginas escritas por Machado de Assis, dessa vez em uma obra ficcional, e com outro e muito diferente tom. A figura do crítico literário faz-se presente em **Memórias póstumas** pelo menos em dois momentos importantes. No prólogo, o autor ficcional divide a opinião crítica em dois caminhos, “a gente frívola” e a “gente grave”, desdenhando de ambos os segmentos, representados como “colunas máximas da opinião”, ou, em outras palavras, formadores de opinião, no campo das letras. Em “O bibliômano”, o narrador-personagem imagina sua obra póstuma nas mãos de um leitor ávido, que a encontra em um pardieiro, mas por ela se sente atraído, principalmente porque se trata de um “exemplar único”. Mesmo desconhecendo seu autor (o próprio Brás Cubas, porque ele é autor de uma única obra), a personagem revira as páginas a fim de interpretá-las, sem sucesso. Mesmo assim, mantém o livro no patamar inalcançável dos livros raros, e passa a contemplar e admirar a encadernação luxuosa, as letras douradas, a capa do livro, enfim. Machado de Assis, no referido capítulo, introduz uma metáfora capaz de simbolizar não somente o leitor,

mas principalmente o crítico literário como sujeito impressionável pelos aspectos gráficos e aparentes de uma obra. Esse bibliomaníaco, mesmo sem se apoderar do conteúdo da obra, promete a criação de um artigo inovador sobre o objeto literário que "encontrou" e que, por se tratar de um livro único, acredita ser ele também um crítico singular.

Outro parâmetro indispensável ao exercício da crítica literária é a consciência, a fim de que seja, de fato, mais justa, e não pautada, exclusivamente, pelas impressões e sentimentos subjetivos do crítico. Para Machado, "a crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure produzir unicamente os juízos da sua consciência" (ASSIS, 1997, p. 798-799). Assim, estabelece a união entre a ciência literária e a consciência do crítico a fim de que o julgamento embasado nesta possa ainda ser amparado pelos preceitos definidores da literatura.

O terceiro aspecto apontado pelo autor de **Quincas Borba** é a coerência, sem a qual os julgamentos críticos perdem a autoridade – devido à contradição possível entre as afirmações. Só assim o crítico deixa de atuar como uma "ventoinha, movida ao sopro de todos os interesses e de todos os caprichos" (ASSIS, 1997, p. 798-799). Outro parâmetro que aos anteriores se junta é a independência, pois, de acordo com o que sugere Machado, a tarefa do crítico deve se concretizar independentemente das "vaidades dos autores e da vaidade própria" (ASSIS, 1997, p. 798-799).

O quinto elemento que Machado estabelece é a tolerância, pois a ausência desta causa cegueira ao crítico, levando-o ao erro. De acordo com o escritor, "o conselho e a moderação podem corrigir e encaminhar as inteligências; mas a intolerância nada produz que tenha as condições de fecundo e duradouro" (ASSIS, 1997, p. 800)[3]. O sexto "conselho" dirigido à crítica do presente com vistas ao aprimoramento do trabalho futuro diz respeito à "moderação e urbanidade", no que tange à expressão e ao tratamento como "melhor meio de convencer", sem o que se tende a ultrapassar o limite da discussão literária e cair nas questões pessoais. Esses aspectos seriam, conforme o escritor, as condições, virtudes e deveres dos críticos, aos quais se soma a perseverança.

---

[3] JOBIM (2010) associa a tolerância – como pressuposto do exercício crítico – à personalidade de Aires, assim descrita em **Esaú e Jacó**: "tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, mas por tédio à controvérsia". Acrescento que o "tédio à controvérsia", característica indispensável a um diplomata, sustenta, de modo ainda mais determinante, a personalidade de outra personagem: Jacobina – protagonista de "O espelho" –, que só toma a palavra na reunião dos amigos ao postular que não admitiria ser interrompido.

A preocupação do escritor Machado de Assis quanto ao exercício da função do crítico literário na sociedade brasileira do século XIX encontra-se marcada, nesses pressupostos, pelo desejo de expressar o julgamento da obra com base em parâmetros literários, afastando dessa empreitada a subjetividade do crítico. Por negação, fica claro o posicionamento crítico de Machado em relação à recepção das obras literárias da época realizada de modo precário, sem parâmetros definidos, com base na impressão subjetiva, na execução de favores. Para José Luis Jobim (2010), nesse texto, Machado se opõe claramente às duas formas de inserção dos escritores no meio literário: o apadrinhamento, ou elogio de algum literato bem reputado, ou pelo ataque a um literato já estabelecido.

Pode-se observar que o pensamento crítico de Machado no que se refere à literatura da época abrange tanto o panorama da literatura brasileira dos oitocentos, em suas produções literárias, correntes e recorrências, quanto contempla a função da crítica como definidora do futuro literário. Em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, entretanto, há uma relação paradoxal entre o autor ficcional e a crítica: marcada pelo desdém, mas também pelo desejo de se concretizar como autor, depois da morte e, por meio da obra, permitir a existência e permanência de seu olhar crítico sobre si mesmo e a sociedade do seu tempo.

Outro texto importante para ilustrar o pensamento crítico e reflexivo de Machado de Assis sobre a literatura e seus modos de produção é "Instinto de nacionalidade: notícias sobre a atual literatura brasileira", publicado em 24 de março de 1872, na **Revista Novo Mundo**, em Nova York. Naquele ano, José Carlos Rodrigues, editor da publicação, havia solicitado ao escritor fluminense que escrevesse "um bom estudo sobre o caráter geral da literatura brasileira contemporânea" (*apud* BAPTISTA, 2003, p. 45). Esse texto, escrito, a princípio, com o objetivo de traçar um panorama capaz de apresentar a literatura brasileira aos americanos, hoje pode ser vislumbrado também enquanto manifestação do projeto literário do escritor, projeto esse que alia a escrita literária à reflexão sobre os impactos desta nas sociedades em que se encontram.

Ao traçar um panorama da literatura do período, Machado atesta a existência em demasia das "cores do país", dos "toques nacionais", enquanto temática capaz de construir uma literatura nascente que dava os seus primeiros passos. Ressalta que a independência política – ocorrida 50 anos antes da publicação do referido texto – não determinaria uma independência literária e crítica para a qual "não há sete de setembro nem grito do Ipiranga". Ao construir um esboço da atual literatura nacional, o escritor reconhece a existência e

importância de uma “linhagem literária” enquanto “farto manancial de inspiração” capaz de promover “fisionomia própria ao pensamento nacional”. Para exemplificá-la, retoma os árcades Basílio da Gama e Santa Rita Durão como precursores de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Gonçalves Magalhães, os quais, por sua vez, influenciariam a “geração que agora madruga”. Justifica, assim, a presença de “certo instinto de nacionalidade” que se manifestava nas letras nacionais, pintando com as “cores do país” o cenário da produção literária brasileira (ASSIS, 1997, p. 801).

Pelos apontamentos do autor, tal tendência se manifestaria, principalmente, na literatura romântica, tanto na poesia indianista quanto nos romances regionalistas. Dado o painel contextual, Machado faz a seguinte observação: “Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração” (ASSIS, 1997, p. 803).

A fim de comprovar essa tendência literária no país, Machado comenta o desdobramento dessa “cor local” na poesia lírica e no romance e ressalta a pouca expressão do conto entre os leitores. Destaca, ainda, a ausência de um “teatro brasileiro”, apesar de salientar a expressividade das peças **Mãe** e **Demônio familiar**, de José de Alencar.

Quanto à prosa de ficção, o escritor observa o romance enquanto gênero mais apreciado no país e indica como possíveis razões o fato de não haver entre nós obras relevantes relacionadas a outros contextos, tais como história, filosofia e crítica histórica, em virtude de um escasso mercado, da ausência de um público leitor formado para apreciar tais obras. Sendo assim, caberia refletir se os contos de **Papéis avulsos** e a narrativa de **Memórias póstumas** tangenciariam esses outros saberes, como narrativas de ficção, pois se encontram marcadas por formas composicionais próprias de outros gêneros textuais e por construções discursivas provenientes de outros saberes, mesmo que satirizados.

Outro aspecto da literatura nacional contemplado pelo romancista no referido texto diz respeito à linguagem que caracteriza as obras literárias do Brasil, no século XIX. Machado defende a “pureza da linguagem” ao afirmar que: “não é raro ver intercalado em bom estilo os solecismos da linguagem comum, defeito grave, a que se junta a excessiva influência da língua francesa” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 808). A presença da linguagem cotidiana – que contemplaria erros de sintaxe e a influência do francês – é tomada pelo escritor como defeitos da construção das obras literárias brasileiras; e ainda ressalta que os autores neles

incorriam por ignorância, preguiça ou estilo. Apesar de considerar as variações a que está sujeita a língua, por meio de seus usos e costumes, e influência decisiva do povo nisso, Machado parece defender a distinção entre a linguagem cotidiana e a linguagem literária, pois é enfático ao fazer a seguinte afirmação: "não me parece aceitável a opinião que admite todas as alterações da linguagem, ainda aquelas que destroem as leis da sintaxe e a essencial pureza do idioma" (ASSIS, 1997, p. 809). Essa postura aparentemente conservadora parece-me ser adotada em defesa de um estilo literário cuja construção se encontra marcada pelo uso da "língua culta" ou "norma padrão", pois a influência da oralidade e do uso cotidiano na linguagem literária deve ser vislumbrada com parcimônia, conforme sugere: "a influência popular tem um limite; e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr" (ASSIS, 1997, p. 809). Assim, Machado pontua o trabalho com a linguagem como um dos aspectos da literariedade, ao indicar que, por vezes, o autor se apropria dos aspectos da coloquialidade sem que a linguagem literária tenha de incorporar todas as manifestações dessa variação.

É possível concluir que Machado observa a influência da língua falada na língua escrita não só como manifestação do poder popular, mas, principalmente, como modismo, a exemplo da presença das expressões francesas na literatura oitocentista. Ainda, Machado atribui ao escritor um papel importante (também polêmico): depurar e aperfeiçoar a linguagem do povo. Dessa forma, o escritor seria responsável por, tal como um mestre, ensinar o domínio da língua pátria, demonstrando os seus usos conforme suas regras. Machado ainda atribui valor à leitura de textos antigos como forma de conhecimento do idioma, sem que, necessariamente, o autor tenha de repetir a linguagem do passado, o que considera "um anacronismo insuportável". A relação entre o passado e o presente, no que tange ao uso do idioma, revela uma postura conservadora – para alguns – mas, a meu ver, relativizadora, principalmente por considerar as mudanças que fazem parte da língua enquanto sistema (que "se aumenta e se altera com o tempo e as necessidades dos usos e costumes"), bem como por sugerir a existência de um elo entre a língua portuguesa de outrora e a do seu tempo, ao dizer que "nem tudo tinha dos antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum" (ASSIS, 1997, p. 809).[4]

[4] É possível estabelecer diálogo entre o papel pedagógico do escritor, conforme ressalta Machado, e o conceito de Paideuma, de Erza Pound, ao qual atribui, entre outras significações "o sentido do elemento ativo de uma era, o complexo de ideias que é, num dado momento, germinal, que alcança a época seguinte, mas condicionando ativamente todo o pensamento e a ação de seu próprio tempo". Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, Paideuma

A concepção de Machado, nesse trecho, relativiza a dicotomia passado *versus* presente, tradição *versus* modernidade, e se fundamenta como uma postura moderna, pois, em seu bojo, encontra-se a ideia de reapropriação, recriação, intertextualidade, interdiscursividade, colocada em prática pelo escritor em sua obra.

Ao longo do seu "Instinto de nacionalidade", o escritor faz várias considerações a respeito do papel que deveria exercer a crítica em relação ao estabelecimento de uma literatura nacional que, segundo ele, a despeito das produções românticas, "não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora" (ASSIS, 1997, p. 802). Como crítico literário, Machado observa que o estabelecimento da cor local enquanto doutrina literária se deve, principalmente, à crítica "imatura", que referenda e louva principalmente as obras que trazem o toque nacional pintado pela cor local.

A imaturidade presente na recepção crítica da literatura oitocentista também é atribuída por Machado à produção literária. Em "O passado, o presente e o futuro da literatura", publicado em **A Marmota**, nos dias 9 e 23 de abril de 1858, o escritor contempla o "passado" da literatura fazendo menção à produção árcade, marcada pela repetição dos modelos europeus. A exceção a essa tendência, conforme demonstra Machado, encontra-se em **O Uraguai**, de Basílio da Gama, que haveria escrito "um poema se não puramente nacional, ao menos nada europeu" (ASSIS, 1997, p. 785). Machado conclui que em virtude dessa influência "a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América" (ASSIS, 1997, p. 785). Aos 19 anos, Machado reconhece preceitos românticos – como a cor local e a construção do indígena como herói brasileiro – como marcos da literatura nacional.

Postura distinta percebe-se em "Instinto de nacionalidade", ao afirmar: "é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária". O escritor enfatiza, nesse trecho, a recorrência temática do indianismo, que definiu tanto a poesia quanto a produção em prosa da primeira fase do Romantismo brasileiro. Entretanto, salienta que "mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe"

---

diz respeito "aquilo que deve ser ensinado, não meramente para se conhecer o passado, mas para uso do presente e do futuro" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 65).

(ASSIS, 1997, p. 802). Jobim (2010) tece o seguinte comentário sobre a visão machadiana a respeito do indianismo, expressa nos textos críticos de 1858 e de 1872:

> Trata-se, portanto, de uma atitude que, sem denegar o que Machado propôs no passado, acrescenta novas facetas: não nega o Indianismo, mas recusa a possível pretensão a absolutizar o índio como herói nacional, sempre ressalvando que o índio também pode ser apropriado literariamente, desde que esteticamente elaborado. Fica, então a ideia de que não há limites para a elaboração literária, a qual pode incorporar o tema que desejar, com a única restrição de que seja belamente desenvolvido. (JOBIM, 2010, p. 82)

A ampliação dos limites temáticos da literatura, ressaltada por Jobim nesse trecho, pode ser entendida, ainda, como um alargamento da literatura nacional, realizado por Machado de Assis, ao fazer, em "Instinto de nacionalidade", a seguinte afirmação:

> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1997, p. 804)

Assim, Machado de Assis, ao exercer o papel de escritor-crítico, reconhece a importância dos elementos nacionais na produção literária brasileira. A exaltação da natureza pátria, das belezas e conquistas do país deveria ser realizada. Porém, para ele, a produção literária do país deveria estar para além desses paradigmas.[5] Victor Hugo, em texto de 1827, afirma que a "cor local" deve estar presente no fundo do drama, no coração da obra, não em sua superfície, o que anteciparia os dizeres de Machado no texto em questão.

Os assuntos oferecidos pelo contexto histórico, de que fala Machado, parecem dialogar com o "espírito unificador", apontado por Rosenfeld (1972), capaz de se fazer presente nas artes. Tal preceito permite à crítica, por exemplo, reconhecer os elementos literários que associam as obras machadianas à escola romântica ou realista. Baudelaire, por seu turno, ao comentar o aspecto moderno da produção artística do "Sr. G", identifica o artista

[5] Considerações semelhantes faz T. S. Eliot, em "Tradição e talento individual", tanto ao definir pressupostos para o exercício da crítica literária quanto ao mencionar o papel do escritor ante o contexto de produção, ao afirmar: "o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia, desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea" (ELIOT, 1989, p. 39).

como: “Homem do mundo”. Em virtude dessa condição, o artista promove a representação, sugestão e recriação desses costumes em sua obra.

Parece ser esse “sentimento íntimo”, destacado por Machado, o que fundamenta, no aspecto temático, a particularização do fazer literário, indicando o modo como se representa, critica, avalia ou questiona o contexto, a realidade.

Para José Luís Jobim (2010), a formulação argumentativa proposta por Machado no texto de 1872, notadamente no trecho citado, é relevante e coerente com outros textos que compõem a obra ficcional e crítica do escritor. Jobim assim entende a visão machadiana:

> Trata-se de um argumento muito engenhoso que alega não ser necessário, para ser legitimamente um escritor nacional (brasileiro, português, francês etc.), que se sigam os moldes da cor local, que se trate dos assuntos e das coisas nacionais, pois se pode ser nacional mesmo tratando de coisas “estrangeiras”. Isto implicava que não era condição necessária e suficiente para ser um escritor brasileiro que se falasse das coisas do país – coerentemente com a tese machadiana de que *tudo pode ser matéria de literatura desde que envolva o belo*. Implicava também que o caráter nacional de uma criação literária não estaria em elementos “exteriores” ao sujeito, como paisagens, flora, fauna, populações, mas, isto sim, em algo “interior”: naquilo que Machado chama de “sentimento íntimo” que tornaria o escritor homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos que na superfície não parecem ser “nacionais”. (JOBIM, 2010, p. 83, grifo do autor)

Acredito ser esse mesmo “sentimento íntimo” que se manifesta na estrutura textual como elemento motivador da renovação do fazer literário e que leva o escritor, a partir do presente, a relativizar o próprio presente, o passado e a estrutura narrativa. No texto crítico de 1858, Machado aludia à construção desse conceito que contempla o papel do escritor, ao afirmar que

> No estado atual das coisas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma individual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende (ASSIS, 1997, p. 788)

Nesse trecho, fica claro que, para Machado de Assis, a produção do texto literário não deve ser regida por parâmetros externos, nem mesmo doutrinas ou métodos fixos, pois ao homem de letras caberia ser um “homem social” capaz de promover o elo entre os fatos

sociais e literários. Como sujeito social, o escritor é capaz de, mesmo abordando "assuntos remotos no tempo e no espaço", fazer-se "homem do seu tempo e do seu país".[6]

O autor de **Papéis avulsos** manifesta, nesses trechos, uma postura que condiz com os preceitos definidos por Giorgio Agamben (2009) em relação ao homem contemporâneo. Partindo da concepção de Barthes, que toma o contemporâneo pela marca da intempestividade, em diálogo com Nietzsche, para quem o homem contemporâneo "busca compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica", Agamben estrutura definições e posturas próprias para o modo de agir do "homem do seu tempo".

O teórico estabelece como fundamento do sujeito contemporâneo a tomada de posição em relação ao presente, ao tempo em que se vive. O artista, nesse sentido, torna-se capaz de "perceber e apreender o seu tempo" (2009, p. 59) e sabe que dele não pode fugir. Assim define essa relação: "a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que este adere através de uma dissociação e um anacronismo" (AGAMBEN, 2009, p. 59). Essa "dissociação" diz respeito ao fato de o sujeito não se encontrar plenamente adepto do seu tempo histórico e social, mostrando-se, muitas vezes, distante das pretensões do período. Entretanto, ele não vive em outro tempo, não exalta o passado como forma de amenizar sua inadequação; antes, ele sabe que pertence ao seu tempo, não pode fugir dele, e por isso observa de maneira crítica, por vezes distanciada, não somente as "luzes" do período, mas principalmente a sua "escuridão". Assim, "contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente" (AGAMBEN, 2009, p. 63).

A obra de Machado de Assis, sobretudo **Memórias póstumas** e **Papéis avulsos**, sinalizam, a meu ver, uma conduta literária antes assinalada no ensaio de 1872. O autor se faz "homem do seu tempo e do seu país", principalmente porque, no romance citado, traz à tona, em meio à narrativa, as "trevas" de uma história individual por meio de uma conduta de vida

---

[6] Marta de Senna, em artigo sobre o ensaio "Instinto de nacionalidade", apresenta concepção semelhante à traçada nesta tese, ao demonstrar a presença de um "certo instinto de nacionalidade" na obra de Machado de Assis que poderia ser definido como "uma peculiar compreensão do que seja o nacional –, que transcende a cor local; e que ele é capaz de fazê-lo para além e para fora dos parâmetros realista-naturalistas que dominaram a ficção internacional na segunda metade do século XIX. Mais do que isso: defendo a ideia de que o diálogo com a melhor literatura do Ocidente é uma das vias pelas quais o nosso autor se afirma como grande escritor e, por essa via, eleva a produção literária de seu país a um patamar de igualdade com essa literatura" (SENNA, s/d, p. 79).

própria do seu tempo histórico. Distanciado desse tempo, porque morto, Brás Cubas mergulha a pena nas trevas da sua história para criticar a conduta da classe dominante do seu país, na qual se encontrava inserido. Comprova isso, de início, a indicação da matéria-prima de suas memórias: "escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia" (ASSIS, 1997, p. 513).

Nos dois livros citados, manifesta-se esse "sentimento íntimo" (ASSIS, 1997, p. 804) ou "algo interior" (JOBIM, 2010, p. 83), concretizado na abordagem de temáticas que, pertencentes ao seu tempo histórico e social, são tratadas de maneira crítica e irônica. Há, portanto, nessas narrativas um "espírito unificador" (ROSENFELD, 1973, p. 82) ou, ainda, "um espírito do mundo" (DE SANCTIS, 2001), que justifica a postura contemporânea do escritor, pelo modo como lida com as questões do seu tempo: a fragmentação da identidade do homem, o estabelecimento de doutrinas pseudocientíficas, a revisão dos discursos do passado a indicar sua força integradora no presente. Tem-se, também, o que Victor Hugo (2011, p. 368) chama de "gênio moderno", a exibir "inesgotáveis paródias da humanidade".

Vislumbra-se, ainda, nos trechos críticos de Machado, sua condição de escritor moderno não só porque promove um alargamento da temática literária nacional, mas também porque deixa marcada a necessidade de se transitar em temáticas locais e universais e, mesmo assim, construir uma ficção que fosse capaz de dialogar com o contexto no qual se insere e do qual compartilha os autores.[7]

Como escritor moderno (e sujeito contemporâneo), Machado questiona a limitação temática imposta pelo Romantismo, conforme vimos, bem como enfatiza a necessidade de se rever a relação com o passado e com as temáticas daquela escola literária. O tempo do Romantismo é, ainda, alvo de críticas sarcásticas, por parte de Brás Cubas, dirigidas ao leitor do século XIX, principalmente à leitora romântica, à qual se dirige no romance de 1881. Além disso, o seu tempo contemporâneo, a segunda metade do século XIX, torna-se alvo de uma visão crítica não somente em relação ao contexto social, mas também por meio da discussão dos pressupostos realistas e da tendência cientificista, parodiada nos contos de 1882.

Em "A nova geração", por exemplo, o escritor afirma que "o realismo não reconhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário" (ASSIS, 1997, p. 826). Nesse trecho, Machado se opõe à intenção realista de descrever objetivamente a realidade,

[7] Com base nessa concepção e nos preceitos definidores da prosa moderna, torna-se ainda mais problemático estabelecer lugares estanques no que se refere à classificação da obra machadiana em duas vertentes: a romântica e a realista. A esse respeito, destaco a concepção de Schwarz (2000), sobre a volubilidade do narrador; e conceito de "realismo enganoso" proposto por Gledson; e a discussão a respeito da divisão da obra de Machado de Assis em duas vertentes, realizada por Fábio Lucas (2009).

manifestada, principalmente, na descrição (excessiva) dos cenários sem que isso estivesse direcionado/relacionado ao perfil psicológico das personagens e na construção de uma voz narrativa formulada em terceira pessoa. A escrita inventariante atribuída ao Realismo encontra oposição não somente no texto citado, mas, principalmente, na configuração de um defunto autor-narrador: Brás Cubas. Nos dizeres de Jobim (2010): "não admira que surja uma crítica à prática do 'inventário' realista, em relação ao qual Machado vai distanciar-se naquele romance, a começar pela opção de criar um narrador defunto que produz uma narrativa em primeira pessoa sobre sua existência passada" (JOBIM, 2010, p. 87).

Os apontamentos críticos realizados por Machado, nos textos citados, indicam clara preocupação do autor em relação à produção literária oitocentista e ilustram seu empenho em realizar a empreitada crítica de modo coerente, tal como propõe em "O ideal do crítico". Jobim (2010) defende a tese de que os apontamentos críticos realizados por Machado de Assis nos textos que escreveu servem de "modelo negativo" para a produção de sua obra, principalmente no que concerne à escrita em prosa, promovendo, assim, uma associação entre o crítico e o romancista. A tese de Jobim é muito coerente, e a demonstração do percurso do autor de **Esaú e Jacó** quanto à produção crítica é feita de modo pertinente. A meu ver, a ideia defendida pelo estudioso vai ao encontro da concepção de que a produção literária do autor deva ser contemplada como um sistema, em que as partes dialogam entre si. Especialmente no que concerne aos textos escolhidos como *corpus* literário desta tese – **Memórias póstumas** e **Papéis avulsos** –, esse diálogo torna-se fundamental para se compreender o exercício literário-crítico-reflexivo que se encontra presente nesses dois volumes.

Esses textos indiciam a construção de um projeto estético machadiano que se distancia da produção de então, bem como revela uma preocupação do escritor quanto a fórmulas e modelos estanques no que tange à construção dos textos literários. Nos dizeres de Greicy Pinto Bellin, em "Instinto de nacionalidade", Machado "critica a assimilação passiva da cultura estrangeira, em especial da francesa, que, apesar de ser considerada referência, não deve se tornar uma simples matriz para a cópia e imitação literária" (BELLIN, 2015, p. 67). Nos dizeres de Eliane Cunha Ferreira (2004), as reflexões presentes no referido texto indicam a modernidade de Machado de Assis, principalmente porque ele relativiza dois pilares da produção literária brasileira de então: o nacionalismo ufanista e a imitação de modelos europeus. Já para Hélio de Seixas Guimarães (2004), a publicação do ensaio citado, no jornal de Nova York, indicia um processo de anglo-americanização que se tornou mais significativo

no século XX, sinalizado pelo claro interesse de Machado por autores dessas nacionalidades, a exemplo das referências ao poeta Henry Wadsworth Longfellow, presentes em “Instinto de nacionalidade”, mas também em “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, reunido em **Papéis avulsos.**

A produção machadiana, no que se refere à presença da temática nacional, foi também avaliada por Mário de Andrade, no ensaio intitulado “Machado de Assis” (1939), no qual o escritor paulista aponta razões que, no mínimo, relativizariam a importância do autor de **Dom Casmurro** no contexto brasileiro. Ele, por exemplo, atribui o sucesso do escritor, tanto na vida pessoal quanto como homem de letras, a uma “traição da nossa realidade”, cometida por Machado pelo fato de seus escritos não representarem o contexto do país nos oitocentos. Tal traição pode ser justificada, na visão do poeta modernista, pela ausência da “cor local”.

Primeiramente, Mário de Andrade ressalta as bases da originalidade francesa – “o amor da introspecção, o senso de pesquisa realista, o gosto do exótico, o nacionalismo acendrado” – como caminho único para nossa liberdade literária (ANDRADE, 1943, p. 104). Mário afirma que este não foi o caminho percorrido por Machado, que preferiu os moldes literários ingleses: “a *pruderie*, a beatice respeitosa das tradições e dos poderes constituídos, o exercício aristocrático da hipocrisia, o humour de camarote” (ANDRADE, 1943, p. 104). Em outro momento, o crítico afirma que Machado não se fez representativo do *Homo* brasileiro; sendo outros mais representativos que ele, tais como, entre os homens de letras: Gonçalves Dias, Castro Alves. Entende-se disso que, para Mário, a representatividade da obra literária em relação ao seu contexto de produção está ligada à presença tanto da cor local, na produção indianista, quanto se assenta na presença da temática político-social, a exemplo da escravidão, nos versos do Romantismo condoreiro.

Como quarto e último argumento, o crítico vislumbra, na produção do escritor fluminense, a concretização de sua revolta ante a necessidade de ocultar seus defeitos físicos, a sua origem. Em virtude disso, sua obra estaria marcada pelo pessimismo, pela melancolia, e acrescenta: “mas também por isso lhe faltam qualidades brasileiras, as qualidades que todos somos geralmente em nossas mais perceptíveis impulsividades” (ANDRADE, 1943, p. 105). A ausência dessas “qualidades brasileiras” que, a partir da exposição anterior, pode ser vislumbrada como a ausência de “tons nacionais” na obra do escritor é, ainda, confirmada por Mário ao fazer referência ao conteúdo dos artigos publicados na **Revista do Brasil**, dedicada a Machado de Assis, os quais, segundo o crítico, enalteciam a obra do escritor fluminense,

mas também era possível neles perceber "alguma restrição, algum alheamento, se falam do homem". Tais textos provam, para Mário de Andrade, o reconhecimento do valor literário da obra do romancista ao passo que também comprovam a modesta contribuição do homem Machado de Assis ao seu tempo histórico.

O objetivo desta apresentação do referido texto de Mário de Andrade não é, neste caso, contra-argumentar em relação ao absenteísmo que o crítico afirma ter configurado na obra e na vida do escritor carioca. Isso já foi feito na dissertação de mestrado, conforme anteriormente mencionado.[8] Na verdade, o que se mostra interessante é expor uma visão crítica a respeito do tema central do ensaio "Instinto de nacionalidade". Levando em consideração os escritos de Mário de Andrade, observa-se que, 60 anos depois da publicação do texto no qual Machado põe em questionamento a "cor local" como única manifestação do nacional, a visão de um dos maiores nomes do Modernismo brasileiro mais se aproxima da dos críticos do século XIX, os quais Machado acusa de serem responsáveis pelo reducionismo temático das letras nacionais.

A distinção quanto à concepção de linguagem literária de Machado de Assis e a exposta por Mário de Andrade é muito clara. Para o autor de **Macunaíma**, bem como para outros responsáveis por concretizar a poética modernista brasileira, não haveria distinção entre a linguagem cotidiana e a literária. De acordo com o Manifesto Pau Brasil, buscava-se "a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos." (ANDRADE, 1976, p. 22). No artigo crítico que assina, Mário de Andrade enumera como objetivo do poeta Machado de Assis "a perfeição da linguagem", associando-o ao artífice e ao poeta parnasiano, cujos versos buscariam a perfeição métrica como manifestação do Belo. O poeta modernista afirma ainda: "o que primeiro ressalta, na dicção do poema, é a fina desenvoltura com que o poeta funde a tradição de uma linguagem castiça, mesmo levemente arcaizante, com a metrificação romântica" (ANDRADE, 1943, p. 98). Para Mário, a poesia de Machado de Assis alia o "casto sabor da antiguidade" ao "sentimento de perfeição exemplar" (ANDRADE, 1943, p. 98).

Em relação à caracterização estética da obra machadiana, Mário de Andrade ressalta que o cronista fluminense representa "a continuação dos velhos clássicos", um esteta, enfim. Uma das intenções desta pesquisa é justamente reconhecer esse diálogo das obras **Memórias**

[8] A respeito da contra-argumentação referente ao absenteísmo de Machado de Assis, cf. LOPES, 2007.

póstumas e **Papéis avulsos** com a tradição, mas também, e principalmente, mostrar essas rupturas/recriações, de forma e fundo, que fazem da obra de Machado, principalmente esses dois livros, marcos na literatura nacional. Na esteira do pensamento borgeano, percebe-se que Machado recria a tradição e por isso se configura como um escritor moderno, contrariando o que afirma Andrade: "[Machado] deixou em qualquer um dos gêneros em que escreveu, obras-primas perfeitíssimas de forma e fundo, em que, academicamente, a originalidade está muito menos na invenção que na perfeição" (ANDRADE, 1943, p. 107) Afirma, ainda, faltar ao escritor "a psicologia do romance" e a "forma", observações que poderão ser reavaliadas pelos próprios prefácios, nos quais se indica a proposição de uma nova forma romanesca na narrativa de Brás Cubas. Em relação ao conto, o crítico afirma: "Machado dominava magistralmente a 'forma' do conto, não, porém, a sua psicologia mais essencial" (ANDRADE, 1943, p. 107); o que pode ser questionado mediante a leitura dos textos que compõem **Papéis avulsos**.

O estudo da produção ficcional de Machado de Assis levando-se em consideração o seu aspecto moderno contempla algumas questões, tais como:

1) a reflexão sobre o fazer literário no que se refere às temáticas e à forma do romance e do conto que se encontra presente não somente nos textos críticos, mas também em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos**;
2) a relativização da autoria que é forjada enquanto elemento literário no romance, na construção do defunto autor, e que é atribuída aos narradores de alguns contos, por meio do relato de experiência, em "O espelho"; do relato científico, em "A sereníssima república: conferência do cônego Vargas"; do revisionismo da "verdade" religiosa, em "Na arca";
3) a destituição do papel tradicionalmente atribuído ao narrador como detentor de autoridade sobre o que narra, o que se faz presente tanto na construção do defunto autor quanto na construção dos narradores de alguns contos;
4) a reconstrução da forma do romance, que dialoga tradição e inovação, em **Memórias póstumas**; e na configuração de novas formas do conto, que parodia e parafraseia, na temática e na forma, outras tipologias discursivas;
5) a abordagem de temáticas que dialogam com a modernidade, a exemplo do questionamento da verdade científica, da construção identitária, do diálogo entre

passado e presente, a reflexão sobre o contexto social e histórico no qual o autor se encontra inserido, como ocorre em "O alienista", "O espelho", "Uma visita de Alcebíades" e "Teoria do medalhão", respectivamente. Tais temáticas se fazem presentes, ainda, na narrativa de Brás Cubas, na revisão da própria vida levada a cabo pelo narrador-protagonista.

Levando em consideração esses desdobramentos, a divisão dos capítulos da tese seguirá esses parâmetros, a fim de que seja possível colocar em diálogo as duas obras que compõem o *corpus* deste trabalho.

O segundo capítulo desta tese, intitulado "As mortes do autor: concepções de autoria em Machado de Assis", tem como objetivo refletir sobre as estratégias textuais e os procedimentos narrativos executados por Machado de Assis na construção do romance **Memórias póstumas de Brás Cubas** e na formulação de alguns dos contos que integram os **Papéis avulsos**, a fim de discutir as concepções de autoria que se encontram presentes no corpo dos textos e nos prefácios escritos por Machado para seus romances. É por estes que iniciarei o capítulo, com o intuito de esboçar o pensamento do escritor sobre possíveis funções do autor, nos textos em que se coloca em diálogo direto com seu leitor potencial. Depois passarei às proposições de Roland Barthes (1984) em seu famoso ensaio "A morte do autor", em que discuto a relativização do poder autoral como marco da modernidade literária de Machado e como indício da possibilidade de se pensar uma nova concepção autoral, bem como novas formas de narrar. Inovações estas aliadas à tradição romanesca europeia, com a qual os dois volumes dialogam (e negam). Recorro, ainda, ao conceito de "função-autor" definida por Michael Foucault (2002), em "O que é um autor?", a fim de pensar os textos machadianos como unidades de um sistema que funciona conjuntamente. Ainda, retomo Blanchot (1997) como forma de repensar a construção ficcional do defunto autor, em **Memórias póstumas**, já que o filósofo associa a existência do escritor à escrita da obra e à morte. Relacionarei a concretização da autoria no romance à existência dos dois autores, autor-real e autor ficcional, Machado de Assis e Brás Cubas, bem como analisarei o desdobramento dos autores teóricos/oradores de **Papéis avulsos** como maneiras encontradas pelo autor para relativizar a autoria.

No terceiro capítulo, cujo título é "Novos perfis de narradores, novos modos de narrar", tenho como intenção, fundamentada nas concepções formais atribuídas ao narrador,

investigar em que medida tais teorizações se aplicam ao romance de 1881, e, assim, constatar o que aproxima e distancia o narrador machadiano da tradição da narrativa romanesca. As discussões teóricas ficarão embasadas em Walter Benjamin (2000) e Adorno (2003), no que tange à teoria sobre o narrador. No que se refere à teorização sobre o narrador Brás Cubas, contemplo Roberto Schwarz (2000), em seu estudo sobre a "volubilidade" de Brás Cubas; Valentim Facioli (2008), principalmente na relação que estabelece entre a estrutura da obra e o modo narrativo e, ainda, a teorização da melancolia como elemento estruturador da voz narrativa, conforme sustenta Luciana Leal (2013). Já no que tange aos estudos sobre o narrador de **Papéis avulsos**, destaco o artigo de Bosi (1982), em virtude do panorama associativo que nele se estabelece entre os contos do volume.

Em diálogo com essas leituras, realizarei análises de alguns procedimentos narrativos concretizados em **Memórias póstumas**. Para isso, retomo o capítulo "O delírio", por se concretizar como metonímia da obra e por sugerir a construção da obra literária localizando-a no limite entre a sanidade e a loucura; analiso a construção do "estilo ébrio" que Brás Cubas identifica como definidor de sua escrita e o associo ao conto "O cônego ou a metafísica do estilo"; delineio as imagens do leitor presentes na narrativa e analiso as preterições como formalização desse estilo de narrar. Por fim, estudo a construção dos narradores de **Papéis avulsos** como maneiras de promover a delegação e o disfarce autoral.

A hipótese é de que, em **Memórias póstumas**, a construção de um defunto autor indique um conceito de autoria moderna, na qual se destaca o distanciamento temporal do que se narra como elemento motivador de uma visão crítica sobre o passado, um maior distanciamento entre o narrador e o leitor, bem como a reflexão sobre a forma narrativa. Esse mesmo narrador já caracterizado como "volúvel" por Schwarz (2000), "estrambótico" por Valentim Faccioli (2008) e "melancólico", por Leal (2013) pode ser entendido, ainda, como um narrador moderno, possibilitando, assim, repensarmos suas facetas e seus métodos narrativos como indício dessa modernidade.

A revisão teórica sobre o narrador Brás Cubas tem como intuito, ademais, indicar os perfis narrativos por ele assumidos e os impactos disso no modo de narrar. Dessa forma, reflito sobre a possibilidade de um narrador que adota vários perfis estar aliada à construção de uma nova forma de narrar que caracteriza a prosa moderna de Machado de Assis. Nesse capítulo, serão analisados também os perfis dos narradores de **Papéis avulsos** a fim de mostrar as semelhanças e diferenças entre o modo de narrar de Brás Cubas e os narradores do

referido volume, quanto à forma – a construção do narrador – e o conteúdo – a maneira de narrar.

No quarto e último capítulo – intitulado "A reconstrução das formas literárias e a abordagem de temáticas: indícios da modernidade" –, intenciono analisar a construção de novas formas para os gêneros romance e conto, em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos**, a fim de estabelecer relações de aproximação entre essas duas obras, tanto no que se refere à forma da narrativa quanto aos temas que abordam. Para tanto, será necessário discutir o conceito de romance com base nas teorizações de Bakhtin (2015), no que tange aos elementos definidores do gênero: o plurilinguismo, a heterovocalidade e a heterodiscursividade.[9]

Ainda no capítulo 4, retomarei, a fim de delinear as teorias em torno do conto, os apontamentos sobre o gênero realizados por Machado de Assis, em alguns textos críticos e nos prólogos de suas antologias. Recorrerei à conceituação do conto proposta por Cortázar (1974) e Piglia (2004), dando destaque aos aspectos de composição capazes de sinalizar a tradição do conto e aqueles indicadores do que pode ser considerado feição moderna desse gênero literário. Destaco, também, o trabalho de Nádia Batela Gotlib (2000) pelo intuito de traçar o panorama do conto e abordar uma concepção machadiana desse fazer literário, como sugestão de uma teoria do conto "à Machado de Assis".

Por último, analisarei as temáticas capazes de apontar um pensamento moderno, por parte do autor, em relação, principalmente, à ciência e aos desdobramentos dela nos sujeitos sociais, estabelecendo aproximações, quanto à forma e ao tema, entre **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos**.

[9] A teoria criada por Luckács relativa ao romance, ao analisá-lo como epopeia burguesa, não será contemplada nesta tese porque optei por estudar a composição da narrativa por seu aspecto estrutural, discursivamente demarcado, o que, a meu ver, pareceu mais adequado pelos pressupostos de Bakthin (2015).

2 AS MORTES DO AUTOR: CONCEPÇÕES DE AUTORIA EM MACHADO DE ASSIS

Neste capítulo, pretendo refletir sobre as concepções de autor e autoria, tanto pelo viés teórico quanto por meio das reflexões sobre tais conceitos feitas por Machado de Assis em textos de crítica literária, nos prólogos aos volumes que publicou e no interior da narrativa que constitui **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos**.

Iniciarei o capítulo pela análise dos prefácios de Machado de Assis a seus romances e contos, a fim de verificar indícios da maneira como o escritor pensava o fazer literário e a autoria. Assim, será possível verificar os direcionamentos e sugestões apresentados pelo autor para o seu leitor, referentes, sobretudo, à compreensão da obra, ou função nela almejada.

Em seguida serão abordadas formulações relativas às teorias que discutem o papel do autor, a importância/relativização de sua voz na narrativa de ficção. Entre os teóricos, apoiarei a escrita deste capítulo nos textos de Barthes (1984) e Foucault (2002), por apontarem a enunciação e a função-autor, respectivamente, como estratégias relevantes para se pensar o papel do autor na narrativa. Destaco ainda as contribuições de Blanchot (1997), por relacionar autoria/literatura e morte. Já a teoria proposta por Umberto Eco (1994) sobre o lugar ocupado pelo autor, ao lado do narrador e do leitor, faz-se necessária devido às relações textuais possíveis de serem estabelecidas entre autor-modelo, narrador e leitor-modelo. Nesse escopo, recorrerei, ainda, às observações feitas por Compagnon (2001), no capítulo referente ao autor, em **O demônio da teoria**, principalmente pelo fato de traçar um panorama da temática e uma releitura questionadora das teorias em torno da autoria, promovendo, assim, um retrato do modo como a teoria da literatura deu tratamentos diversos à figura do autor.

Em seguida, partirei em busca de estratégias textuais que ilustrem a relativização do papel do autor no interior da narrativa, por vezes expressa pelo narrador. Tentarei estabelecer aproximações entre os prólogos e as pistas largadas nas linhas textuais pelo autor-modelo, por meio da voz do narrador e/ou das personagens, a fim de indicar caminhos para o leitor – papel difícil de ser ocupado em se tratando de uma “obra difusa” e de outra aparentemente “avulsa”.

2.1 A autoria nos prólogos de Machado de Assis

A constituição do livro enquanto objeto complexo abrange tanto o texto propriamente dito quanto elementos verbais e não verbais integrantes do volume: ilustrações, capas, título, prólogo, posfácio, epígrafes. Tais elementos constitutivos do livro recebem o nome genérico de paratextos[10] e sua história se inicia antes da invenção da imprensa, com o anexo de um pergaminho contendo o título no *volumen* latino. Eliane Scotti Muzzi (1996a) traça uma retrospectiva histórica desses elementos com o intuito de abordar as principais funções que desempenham no livro. O marco, conforme demonstra a autora, é o advento da imprensa e o consequente surgimento de um "modelo espacial de escrita". Assim, o paratexto passa a exercer a função de "demarcar fronteiras rígidas e hierárquicas entre os elementos do livro, manifestando os princípios de unidade e coesão da estética clássica" (MUZZI, 1996a, p. 8). Muzzi ressalta que, desde sua criação, a função básica do paratexto sempre foi a exibição e a encenação do texto, mas também se concretiza como: " meio de controle do autor ou do editor sobre o livro de onde advém sua aptidão para funcionar como instrumento ideológico: é o lugar por excelência de uma ação sobre o público onde se estabelecem critérios de recepção e consumo" (MUZZI, 1996a, p. 8). Em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, os paratextos – um prólogo do autor empírico, outro de autoria de Brás Cubas e a dedicatória em forma de epígrafe – concretizam autorias distintas, mas intenções similares em torno de um método sugerido aos leitores em relação a como devem se portar diante da obra. Já na coletânea de 1882, a advertência ao leitor, assinada por Machado, encontra-se marcada por certa autoridade em torno da constituição da obra, mas também evoca a participação do leitor nisso.

Nos dizeres de Muzzi, o paratexto é o espaço em que há uma atuação cênica por parte do autor (ou editor), pois atua como apresentador da obra cuja intenção maior "não é fisgar o leitor, mas retê-lo, de motivá-lo por meio de um aparelho retórico de persuasão" (MUZZI, 1996a, p. 10). Em se tratando dos livros de Machado de Assis – especialmente **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos** –, nos prefácios é possível perceber a atuação do autor empírico ao formular, nesses paratextos, uma voz introdutória das histórias que compõem os volumes. Em cada um dos prefácios, é possível reconhecer uma concepção

[10] Muzzi (1996a) ressalta em nota que o paratexto "privilegia uma abordagem textual", enquanto a perigrafia "observa o aspecto gráfico" (1996a, p. 7). No presente item, serão analisados os prefácios, já os elementos da perigrafia serão abordados no capítulo 3, junto à análise da forma das narrativas.

machadiana para o romance e uma recorrência de valorização dos contos enquanto enigmas disfarçados a serem desvendados pelo leitor. A retenção do leitor, de que fala Eliane Muzzi, faz-se perceptível no prefácio ficcional assinado por Brás Cubas, em que se encontra simulada como aparente despretensão do defunto autor e provável inadequação do leitor à obra.

Os prólogos, na tradição da escrita, desempenham o papel de paratexto por meio do qual o autor tem a intenção de apresentar um texto ao leitor, ao qual se dirige explicitamente. Massaud Moisés assim define o termo prefácio: "sinônimo de prólogo, no sentido de texto que precede ou introduz uma obra" (MOISÉS, 2004, p. 69).

Para Gérard Genette (2009), esse gênero paratextual pode ser assim entendido: "toda espécie de texto liminar (pré-liminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso a propósito do texto que segue ou antecede" (GENETTE, 2009, p. 145). O autor considera o prefácio e o posfácio manifestações do que ele designa como "instância prefacial", salientando que as diferenças entre ambos são insignificantes ante suas semelhanças. Outras nomenclaturas são utilizadas para denominar esse paratexto que antecede a narração: prefácio, introdução, nota, notícia, aviso, apresentação, advertência, prelúdio, exórdio, proêmio. Ao promover um estudo detalhado e ilustrativo dos vários tipos de advertências presentes no universo ficcional, Genette realiza uma síntese desse texto cuja "prática encontra-se ligada à existência do livro, isto é, do texto impresso" (GENETTE, 2009, p. 147).

Quanto à forma, Genette afirma que o mais comum é a existência de "um discurso em prosa, que pode contrastar, por seus traços discursivos, com o modo narrativo ou dramático do texto" (GENETTE, 2009, p. 13), podendo apresentar-se no modo narrativo a fim de que sejam relatadas as circunstâncias da escrita, ou em verso, como o caso de "Ao leitor", em **As flores do mal**, de Baudelaire. Ao abordar os destinatários, Genette ressalta que essa função é ocupada pelo leitor do livro (e não pelo membro do público, como o título e o release, por exemplo), pois o leitor do prefácio é, via de regra, alguém que já o tem em sua posse. Além disso, destaca que "o prefácio, em sua própria mensagem, postula de seu leitor uma leitura iminente, ou mesmo anterior à do texto, sem a qual seus comentários preparatórios ou retrospectivos seriam em grande parte desprovidos de sentido e naturalmente de utilidade" (GENETTE, 2009, p. 173).

A relação entre as funções do prólogo e da narrativa, em se tratando de textos literários, é abordada de modo especial por Genette, pelo fato de ressaltar que, nesses casos, a

voz prefacial se instaura como uma construção enunciativa que pode – ou não – ser identificada por meio de outros indícios encontrados em meio ao texto literário.

Em se tratando dos romances de Machado de Assis, a maioria dos prefácios é autoral ou autógrafo – ou seja, escrito pelo próprio autor –, entretanto há outras formulações que serão abordadas, conforme a teoria de Genette, mais adiante.[11]

Na obra de Machado de Assis, desde muito cedo, a construção desses textos sempre despertou a minha atenção: de início acreditava que era devido ao fato de me identificar como leitora da obra desse autor e acreditar que ele falava "comigo" por meio deles. Depois, comecei a perceber que havia algumas recorrências nesses textos, que passaram a figurar para mim como concepções de escrita, de autoria e percepção do papel da crítica. Para esboçar o entendimento de Machado quanto aos papéis possíveis do autor e a finalidade da escrita literária, serão analisados os prólogos presentes nos romances e nos volumes de contos, obedecendo à cronologia de publicação. Entretanto, o estudo das advertências a **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos** será realizado no subitem destinado à concretização da autoria nesses livros, sendo, neste, somente mencionados rapidamente, quando necessário.

No primeiro romance publicado pelo autor, **Ressurreição**, em 1872, há uma "Advertência" na qual o escritor fluminense se apresenta como um iniciante no gênero e, por isso, demonstra larga preocupação com a recepção do livro. Trata-se de um prefácio autoral,[12] em que o autor, em tom confessional, afirma que o incentivo à escrita do romance veio da boa

---

[11] A tipologia dos destinadores apresentada por Genette (2009) é vasta e complexa, pois tenta mapear as muitas possibilidades da efetivação da voz que se observa nos prefácios. Em virtude disso, adotei a opção de, nesse caso, diferentemente dos demais itens constituintes do prefácio, apresentados anteriormente, não abordar todas as categorias identificadas pelo crítico, e sim tratar especificamente das variações do prefácio autoral presentes em alguns dos livros de Machado de Assis, nos subcapítulos seguintes.

[12] Trata-se de um prefácio autoral autêntico, conforme definido por Genette (2009), pois assinado pelo autor por meio das iniciais de seu nome (M.A.), estratégia também presente nos prólogos aos volumes **A mão e a luva** (1874), **Helena** (1876), **Quincas Borba** (1891) e **Memorial de Aires** (1908). Já em **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881), consta indicação do nome Machado de Assis, no "prólogo" autoral, e há outro prefácio, assinado por Brás Cubas. Em **Esaú e Jacó** (1904) o prefácio não tem assinatura. **Iaiá Garcia** (1878) e **Dom Casmurro** (1900) não apresentam prefácios. Em se tratando das antologias, a indicação da autoria por meio da abreviação (M.A.) consta nos prefácios a **Histórias da meia-noite** (1873), **Várias histórias** (1896) e **Histórias sem data** (1884). Nas advertências a **Papéis avulsos** (1882), **Páginas recolhidas** (1899) e **Relíquias de casa velha** (1906), a autoria se firma pelo nome grafado por extenso, e em **Contos fluminenses** (1870) não há prólogo.

recepção dada a um volume de contos e novelas que havia publicado em 1870[13] (**Contos fluminenses**).

Nesse prefácio autoral, Machado se dirige mais de uma vez aos críticos literários, ao dizer, por exemplo, que o volume será avaliado com a justiça que merecer e que espera destes uma "intenção benévola, mas expressão franca e justa". A fim de refletir sobre o amadurecimento e aperfeiçoamento que julga serem necessários a um escritor, ele se coloca como um "operário" das letras, cuja tarefa é árdua, e faz algumas observações sobre o tempo, distinguindo a mocidade, na qual tudo parece possível, e a maturidade que dissipa a confiança "pérfida e cega" e mantém somente a que é indispensável ao espírito humano, provavelmente se referindo à esperança associada à ação. Para ele, tal maturidade só é alcançada por meio do estudo, sem o qual "o espírito fica em perpétua infância" (ASSIS, 1997, p. 116). Machado de Assis, então, coloca-se como eterno aprendiz em aperfeiçoamento e se distingue dos gênios para os quais esse percurso não faz sentido.

Além de se qualificar como um iniciante no gênero romance e se dirigir à crítica, o autor aborda a tradição desses paratextos:

> A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de moça 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 (ASSIS, 1997, p. 116).

Os prefácios modestos, tradicionalmente, então, seriam uma "maquiagem" capaz de dar colorido à obra, atribuindo a ela ares de beleza que o autor acredita que tenha ou nela enxergue como se fossem naturais. Outra interpretação cabível neste caso se dá em virtude de uma segunda rede de significados para o termo "arrebique", que também pode ser, segundo o dicionário Caldas Aulete, compreendido como um "artificialismo, afetação".[14] Assim, o texto que abre o livro, assinado pelo autor, pode ser também um acessório, que, em vez de "enfeitar", indica a artificialidade do autor, no prólogo, ao afirmar a existência de valores

---

[13] No livro **Roteiro de consagração**, de Ubiratan Machado (2003), infelizmente, não constam textos provenientes da crítica oitocentista referentes à primeira edição de **Contos fluminenses**; somente há a recolha da crítica saída em jornal referente à segunda edição do livro, feita em 1899 pela editora Garnier, sem consulta ao autor. Segundo o estudioso, Machado teria ficado bastante aborrecido, pois confessa em carta a Magalhães de Azevedo que o livro nem havia sido revisado. Os textos reunidos datam de 1899 e 1900, por isso não foi possível recuperar os elogios dirigidos à publicação da primeira edição, de que Machado de Assis fala neste prefácio.

[14] Disponível em <http://www.aulete.com.br/arrebique>. Acesso em: 15/01/2017.

literários, os quais não se sustentam na obra, ou ainda pelo fato de o autor adotar uma postura humilde, portanto, artificial perante seus possíveis leitores.

Na concepção machadiana, esses textos apontam uma direção dupla e dúbia por parte de quem o assina: os olhos indicam a humildade, e o coração, a ambição desejada. O autor de **Ressurreição** afirma que foge e se benze dos "prefácios contritos e singelos", ou seja, modestos, marcados pelo arrependimento ou excesso de justificativas. E, assim, distingue o seu daqueles principalmente por explanar a intenção ensaística do romance apresentado.

Para mais uma vez enfatizar o modo como avalia seu primeiro romance, segundo o contexto de produção, já que se trata de um romance inicial, um ensaio, um esboço, o autor faz uso dos versos de Shakespeare, presentes na peça **Medida por medida**: "Nossas dúvidas são traidoras / E nos fazem perder o bem que muitas vezes poderíamos alcançar / Por medo de tentar".[15] Curioso é que os versos citados dizem respeito à capacidade imobilizadora de nossas dúvidas ou nossos medos. No prefácio, o receio do autor diante das possibilidades de julgamentos críticos encontra-se presente, mas Machado deseja-os, por confessar preferência pela lição que o fará aprimorar sua escrita. O "bem" que Machado parece almejar é exatamente a recepção crítica do seu primeiro romance. Entretanto, a única dúvida presente no texto não se refere à caracterização do romance nem à capacidade do autor, mas se encontra formulada em uma pergunta – "há qualidades ou faltam?", para a qual o autor parece almejar obter respostas.[16]

Assim, coloca-se como autor consciente do seu fazer, negando que seja **Ressurreição** um romance de costumes, já que nele intencionava esboçar uma situação: a vida e as ações de um jovem moço, de 36 anos, que recebera uma herança e não se ligava a nenhuma moça, e o "contraste de caracteres": a desconfiança de Félix e a firmeza de Lívia.

A autoria machadiana se configura, no livro citado, como um processo de aprendizado inicial, marcado por explicações acerca do conteúdo do romance e pelo anseio relativo a sua recepção. Ele, como operário, deseja aperfeiçoar sua obra; mas também se coloca como alguém em permanente estágio de aprimoramento a fim de dar àquela bom acabamento. Por

---

[15]. Tradução conforme o site <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 10/05/2017.

[16] **Ressurreição** ainda é apresentado por meio de outro prólogo, feito pelo autor quando da segunda edição do romance. Nele informa ter realizado pequenas alterações de cunho ortográfico, mantendo a composição e o estilo da versão anterior. Trata-se, portanto, de um "prefácio posterior" ou "prefácio tardio", conforme define Genette (2009).

isso, deixa claro seu anseio pela recepção do livro a fim de que receba uma avaliação justa por parte do público e da crítica especializada.

O texto que apresenta **A mão e a luva** ao leitor, romance publicado em 1874, inicia-se por uma observação do autor relativa ao modo de composição. A história foi primeiramente publicada, capítulo por capítulo, naquele mesmo ano, no jornal **O Globo**. As observações do autor quanto a isso sugerem que tal metodologia direcionou não só a publicação, mas também a escrita, ao afirmar que se tivesse composto a narrativa de outro modo – integralmente, de uma só vez, antes de publicar – teria dado mais desenvolvimento à história e mais colorido aos perfis das personagens. O livro é caracterizado como novela, segundo o autor, em decorrência do seu pouco tomo. Em outros dois momentos, reitera a pequena extensão da narrativa, composta de "poucas páginas que o leitor esgotará de um trago" (ASSIS, 1997, p. 198), e assinala duas possibilidades para que a leitura da obra se efetive: ou o livro despertará a curiosidade do leitor ou este estará disposto a empregar seu tempo ocioso à leitura do volume. [17]

O autor informa, ademais, que seu objetivo principal (talvez até mesmo exclusivo) foi o "desenho de caracteres, sobretudo de Guiomar", e a construção de contorno de perfis. Questiona o leitor e a crítica se seriam tais perfis, apesar de incompletos, naturais e verdadeiros, o que me faz pensar que Machado tenha desejado com esse romance construir perfis verossímeis, e ainda mais um perfil mimético de mulher: Guiomar, no que tange às suas ações e decisões.

Na "Advertência de 1907", quando **A mão e a luva** é reimpressa, Machado justifica a reimpressão pelo fato de o livro estar fora do mercado e centra na passagem do tempo a possibilidade de tê-lo mudado. Mais uma vez, como em **Ressurreição**, o autor faz menção ao passar do tempo como fator importante para o amadurecimento da escrita. Mas, curiosamente, não o fez, três décadas depois da primeira publicação, porque, segundo ele, o conteúdo do livro seria o mesmo. Informa ter apenas alterado questões tipográficas e ortográficas e eliminado 15 linhas. O homem é o mesmo, mas o autor, enquanto aquele que constrói a obra, parece estar mudado ao reconhecer as limitações do livro.

---

[17] As observações de Machado de Assis quanto à extensão do livro são passíveis de questionamento, pois na edição Aguilar, de 1997, que utilizo, **A mão e a luva** consta em 71 páginas, enquanto **Ressurreição** ocupa 78. Portanto, não há diferença significativa de tamanho entre os dois romances; em razão disso, provavelmente, não é somente à extensão que Machado se refere.

O terceiro romance de Machado, **Helena**, publicado em 1876, apresenta uma "Advertência" relativa à nova publicação do livro, mas não consta data que demarque esse fato.[18] Nela, utiliza-se de justificativa similar àquela presente em **A mão e a luva** para não alterar o conteúdo da narrativa. Afirma que o tom corresponderia ao "espírito do autor naquele ano", marcado por "eco da mocidade" e "fé ingênua" (ASSIS, 1997, p. 272). A ingenuidade confessada pode ser associada à receptividade da família do falecido Conselheiro Vale em relação à suposta bastarda Helena; já os ecos da mocidade tanto podem ser relacionados à temática romântica do amor proibido, quanto podem dizer respeito ao final romântico: já que Helena, em seu leito de morte, ouve a confissão de amor feita por Estácio.

Os procedimentos executados por Machado de Assis nos prefácios dos três primeiros romances que escreveu – **Ressurreição**, **A mão e a luva** e **Helena** – são bastante recorrentes. Entretanto, neles é possível vislumbrar justificativas distintas quanto à composição da obra, indicando mudanças na concepção autoral que a fundamentam.

Tanto em **Ressurreição** (1872) quanto em **A mão e a luva** (1874), Machado de Assis insere um novo prólogo à edição dos romances, 33 anos depois da primeira publicação (1905 e 1907, respectivamente). No caso de Helena, também há um prefácio possivelmente escrito alguns anos depois da publicação do livro, pelo teor discursivo nele presente indicar "ecos da mocidade" da qual não partilharia mais o autor. Trata-se, portanto, de prefácios tardios – conforme teoriza Genette (2009) – não só por haver uma distância temporal entre os romances e suas (novas) advertências, mas principalmente porque nelas se observam as reflexões do autor sobre seus romances iniciais. Machado ressalta que **A mão e a luva** apresentaria "diferenças de composição e de maneira do autor" (ASSIS, 1997, p. 198) e sugere certa ingenuidade proveniente da mocidade do escritor em **Ressurreição**.

As "novas advertências" a **Ressurreição** e **A mão e a luva** precedem os prefácios das primeiras edições, o que, de acordo com as observações de Genette (2009), não se faz neutra, pois essa escolha poderia ressaltar o pensamento presente do autor sobre a obra e, consequentemente, aproximar o prefácio original (inserido após o novo) do passado, de modo que o mais recente poderia absorver o anterior. Ao abordar a ampliação do discurso prefacial por meio da inserção de um novo prólogo, Genette observa nesse procedimento a existência de uma clara postura do autor que convida o leitor a refletir: "isso se chama consciência

[18] Nessa curta advertência ao leitor, Machado também insere as iniciais de seu nome como forma de assinatura [M. de A.], configurando-se, portanto, como prefácio autoral autêntico (GENETTE, 2009)

profissional, e deveria convidar-nos a ter uma consciência de igual teor" (GENETTE, 2009, p. 159).

Outrossim, nos prólogos dos três romances, é possível reconhecer uma indicação do autor em relação à filiação estética das narrativas. No primeiro, afirma "não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres" (ASSIS, 1997, p. 116), o que aproxima a intenção do autor (em **Ressurreição)** de construir um romance psicológico. No texto de abertura de **A mão e a luva**, Machado esclarece se tratar de uma novela – o que se justifica, na visão do autor, em decorrência de ser uma narrativa curta. A intenção confessada ainda se alia à vontade do autor de produzir perfis "naturais e verdadeiros", o que se encontra formulado, no texto, por meio de uma pergunta que ele lança ao leitor. Em **Helena**, por sua vez, na advertência da nova edição, o autor pondera, ao se dirigir ao leitor: "não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco" (ASSIS, 1997, p. 272), alinhando a história da filha bastarda (e do consequente amor proibido entre irmão) à temática romântica.

Nesses prefácios, Machado estabelece relação entre o livro e sua concepção literária, quando da escrita dos romances. O primeiro pertenceria, segundo o escritor, "à primeira fase da minha vida literária" (ASSIS, 1997, p. 116); na "advertência de 1907" à narrativa de **A mão e a luva**, escrita depois de três décadas, o autor justifica, por meio dessa distância temporal, "as diferenças de composição e de maneira do autor" que o leitor possa perceber ao afirmar que "se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo poder servir a definir a mesma pessoa" (ASSIS, 1997, p. 198). No prólogo à nova edição de **Helena**, Machado afirma que o conteúdo da história permanece inalterado: "Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimi, diverso do que o tempo me fez depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876" (ASSIS, 1997, p. 272). As passagens destacadas não somente indicam uma concepção autoral fundamentada na associação entre a obra e seu contexto de produção, mas, sobretudo, indiciam uma visão crítica de Machado de Assis em relação à composição romanesca que realizou. Ele observa nessas histórias um escritor aprendiz em evolução, quando as retoma para prefaciar, no caso de **A mão e a luva** e **Helena**; ao passo que em **Ressurreição**, por se tratar de um "ensaio", explicita sua condição de romancista em aprendizado: um operário das letras.

Faz-se importante ressaltar que, nas advertências, seja as escritas quando da primeira edição dos romances, seja nas que produziu para edições posteriores, Machado, depois de indicar sucintamente pequenas alterações de cunho ortográfico ou tipográfico, alia as histórias compostas ao tempo em que foram escritas e ao homem que era quando as compôs. Tal associação pode ser interpretada como um indício da concepção literária moderna do escritor, ao do "espírito moderno" de que fala Rosenfled (1973).

Não se intenta com essa abordagem referendar a divisão tradicional operada pela crítica em relação aos romances machadianos, que observa nos três primeiros livros a expressão romântica da qual o escritor carioca teria aberto mão, definitivamente, quando publica a narrativa de Brás Cubas. É possível observar, inclusive, que temáticas desenvolvidas e intenções confessadas pelo autor, presentes nos romances citados, também estarão presentes nas obras da dita segunda fase literária, analisada como expressão do Realismo.

Em **Quincas Borba**, publicado em 1891, consta um prólogo da terceira edição (1899) no qual Machado informa ter consertado alguns erros tipográficos que não comprometiam o sentido da obra. Reproduz a opinião crítica de um "amigo e confrade ilustre": "Com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de Quincas Borba ocupará exclusivamente a terceira parte" (ASSIS, 1997, p. 642)[19]. Tal comentário sugere, então, que a trilogia deveria ser assim composta: **Memórias póstumas de Brás Cubas**, **Quincas Borba**, Sofia, indicando ao autor a escrita de um romance em que a jovem moça figurasse como protagonista. Machado é enfático ao rechaçar tal ideia, e para tanto justifica que "Sofia está toda aqui", reforçando a ideia de que não cometeria o pecado da repetição, do qual ele teria sido acusado por alguns críticos.

Machado rechaça a ideia sugerida e justifica isso pelo fato de haver construído, naquele romance, um perfil feminino em sua totalidade. Não há dúvida por parte dele em relação a esse perfil, como ocorre em **Ressurreição** e **A mão e a luva**. Ele se mostra consciente da escolha feita e se opõe a uma sugestão da crítica. Também mostra-se seguro em relação à narrativa e divide a crítica em duas vertentes: vozes generosas que louvam seus textos e vozes dissonantes que o acusam de ser repetitivo.

---

[19] Ubiratan Machado (2003) reproduz seis textos de críticos da época emitindo pareceres sobre o romance **Quincas Borba**. Estes são de autoria de José Veríssimo (publicado no **Jornal do Brasil**, em 11 de janeiro de 1982), Araripe Júnior (publicado na **Gazeta de Notícias**, e 16 de janeiro de 1892), José Anastácio (publicado em **O Tempo**, 25 de janeiro de 1892), Magalhães de Azevedo (**O Estado de São Paulo**, em abril de 1892), Araripe Junior (**Gazeta de Notícias**, 5 de fevereiro de 1893), Aderbal de Carvalho (extraído de **O naturalismo no Brasil**, de 1894). Em nenhum deles há referência ao comentário que Machado reproduz nesse prefácio.

O pecado da repetição de que fala e ao qual se nega a cometer mostra uma visão ainda dissociada dos romances entre si. Nos dois últimos livros – explicitamente interligados pela autoria e presença de Aires – essa repetição deixa de ser encarada por ele como um pecado do qual é acusado para se configurar como experimentação da mesma voz narrativa em duas histórias distintas pela forma: uma narrativa, **Esaú e Jacó**, e os diários de **Memorial de Aires**. A repetição ainda liga dois outros romances de Machado, pela presença da personagem Quincas Borba, em **Memórias póstumas** e na narrativa homônima.

Esaú e Jacó, livro que narra a história de dois irmãos gêmeos – Pedro e Paulo –, foi publicado em 1904. Nele consta uma Advertência no mínimo intrigante. Primeiramente, não há assinatura nem data. Há nela uma voz que esclarece o surgimento da narrativa, *persona* a que chamo Editor. Entre as variações de autoria dos prefácios, Genette (2009) considera a seguinte: "o autor (ônimo, anônimo ou pseudônimo) pode apresentar-se como simples 'editor' (no sentido crítico do termo) de uma narrativa homodiegética (autobiografia ou diário) cuja paternidade atribui naturalmente a seu narrador" (GENETTE, 2009, p. 165). Esse é o caso da narrativa de 1904, pois nela há uma voz anônima que afirma ter encontrado os cadernos manuscritos dos quais foi retirada a matéria narrada, atribuindo a autoria e a faculdade narrativa ao Conselheiro Aires. Esse tipo de construção prefacial é denominada, pelo crítico, de "prefácio denegativo", que, apesar de autêntico, tende para a ficção, em virtude de negar a autoria do próprio texto, e se aproxima da alografia, pois "simula ao afirmar, sempre de maneira ficcional, não ser da pena do autor do texto" (GENETTE, 2009, p. 166).

O Editor de **Esaú e Jacó**, por meio de um recurso forjado e recorrente na história da literatura (o encontro com um manuscrito), apresenta ao leitor o método que derivou a história que este está prestes a conhecer. Segundo ele, com o falecimento do Conselheiro Aires, foram encontrados sete cadernos, devidamente encapados, assim numerados: I, II, III, IV, V, VI e Último. Este se difere dos outros seis por ser mais volumoso, não apresentar a escrita típica do gênero memorial, como os demais, porque nele havia uma narrativa. Entretanto, pela sequência, pelo título e pelo fato de o próprio Aires ser personagem em ambos, sugere-se a existência de relações possíveis entre os volumes. Essa relação, por sinal, dá-se principalmente em virtude da autoria, já que é Aires o autor tanto dos cadernos enumerados em algarismos romanos quanto do "Último". O título – Esaú e Jacó – apesar de não ter sido dado pelo conselheiro, foi por ele sugerido, em alguma parte da narrativa, conforme salienta o Editor:

> Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir, *Ab ovo*, por exemplo, apesar do latim: venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dous nomes que o próprio Aires citou uma vez: Esaú e Jacó (ASSIS, 1997, p. 946). [20]

Na versão impressa da **Obra completa de Machado de Assis**, publicada pela Editora Aguilar (1997), não consta a epígrafe que "finaliza" a Advertência de **Esaú e Jacó** e que "abre" a narrativa. O verso "Dico, che quando l'anima mal nata..." encontra-se presente no capítulo "Inferno" da **Divina Comédia**, de Dante Alighieri, cuja tradução seria: "Digo que, quando a alma mal-nascida..." [21]. O efeito de sentido desse diálogo entre Machado e Dante diz respeito à possível desavença entre os gêmeos ser originária antes do nascimento; ambos "almas mal nascidas" e por isso em constante conflito, como em **Esaú e Jacó**.

A princípio, o Editor, que também pode ser entendido como um autor-modelo, liga **Esaú e Jacó** a um livro ainda inexistente para o leitor-empírico, pois o **Memorial de Aires** é de 1908, mas existente no contexto ficcional criado por ele, já que os sete cadernos foram "encontrados". A relação entre os achados fica sugerida em um suposto desejo do Conselheiro Aires: publicar o memorial antes da narrativa. Entretanto, o Editor observa nessa hipótese a presença de uma vaidade que não caracterizava o discreto diplomata. Todavia, se esta fosse a razão – obrigar o leitor a ler os registros da vida do Conselheiro, antes de conhecer a história dos gêmeos – o Editor deixa clara a pouca importância dos fatos em torno da vida de Aires: "ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática; e aposentou-se" (ASSIS, 1997, p. 946).

Há uma relação marcada pela morte entre os seis cadernos encapados e a narrativa sobre os gêmeos. O **Memorial** é designado como "páginas mortas ou escuras", pois seu enredo foi construído por um autor que já se encontra morto e, consequentemente, os fatos narrados também estão "mortos" não só por pertencerem a um defunto, mas também por pertencerem a um passado que, contextual e historicamente, foi enterrado, pois englobam

---

[20] A alusão ao uso dos termos por Aires apresenta correspondência, dentro da narrativa, no "Capítulo XIV – A lição do discípulo", em que o diplomata e Santos (pai dos gêmeos) conversam sobre as dissidências existentes entre Pedro e Paulo, para as quais Aires tenta encontrar possíveis explicações. O "discípulo" a que faz referência o título, provavelmente, diz respeito ao fato de o diplomata fazer menção ao texto bíblico: "– Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito, e não a sabendo, porque a Providência a esconde da notícia humana... Se fosse uma causa espiritual, por exemplo..." (ASSIS, 1997, p. 967). No capítulo seguinte, a referência às personagens das **Escrituras** novamente aparece, dessa vez, entre as reflexões de Santos depois de uma consulta a Plácido – um amigo e mestre espírita – cuja leitura (**Carta de São Paulo aos Gálatas**, capítulo II, versículo 11) realizada traz novas revelações e provoca novas conjecturas ao pai dos meninos em relação ao destino dos gêmeos.

[21] O intertexto encontra-se explicitado e traduzido (por Italo Eugenio Mauro) no site <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 10/05/2017.

fatos que vão do início de 1888 a meados de 1889, período importante da história nacional no qual se dão duas mudanças políticas: a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República. Faz-se, ainda, importante ressaltar que o Conselheiro, como diplomata, registra tais fatos nessas páginas mortas.

Os protagonistas do romance de 1904 também vivenciam esse mesmo contexto, sendo o registro de suas reações feito pelo Conselheiro – o autor ficcional da história. Como autor implícito, cria, dentro da história, um narrador de terceira pessoa, onisciente e anônimo, para que possa se fazer presente no enredo como personagem.

Sendo assim, em **Esaú e Jacó** há uma história, registrada por um autor bastante confiável: um diplomata, mas que já está morto. A "veracidade" dos fatos pode ter sido forjada pelo Editor que "fala" no prólogo, mas ele não entra nesses detalhes. Dá a entender que o texto está sendo publicado tal como foi encontrado. Salienta a forma adotada – uma narrativa – como construção que deve interessar mais o leitor do que os registros cotidianos presentes nos outros seis cadernos. Assim como na história de Brás Cubas, o autor está morto, porém, torna-se autor ainda em vida, se considerarmos que o autor se faz com a escrita (e não publicação) da obra. Diferentemente das memórias escritas por Brás Cubas, a voz do morto só "revive" por meio desse suposto Editor que publica a história de Pedro e Paulo.

Em **Memorial de Aires**, por seu turno, a "Advertência" é assinada pelo próprio Machado de Assis, que remete o leitor empírico para o livro anterior: "Quem me leu em *Esaú e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: 'Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis'" (ASSIS, 1997, p. 946, grifo do autor).

Machado reforça a visão apresentada no prefácio de **Esaú e Jacó** de que a forma de diário pode ser pouco atraente para o leitor, indicando, por meio de uma hipótese, que o livro poderia servir para passar o tempo. Informa ainda que talvez (novamente uma hipótese), se lido na sequência, apesar da forma, pode-se ter daí uma narrativa: a história de parte da vida do Conselheiro Aires. Confessa que não quis transformar o registro do cotidiano em uma narrativa, o que julgo coerente, segundo a história dos sete cadernos encontrados. Machado enfatiza: "Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto" (ASSIS, 1997, p. 1096). O autor empírico dá a entender ter alterado os registros de Aires, fazendo o papel de Editor do livro, ao estabelecer o que julga interessante, a fim de dar uma sequência à fragmentação dos diários. Exercendo esse papel, cria expectativa no leitor-

empírico ao fazer a seguinte afirmação: “O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia” (ASSIS, 1997, p. 1096).

Levando-se em consideração esses dois livros, o seu autor está morto, já que são registros feitos por Aires. Pelas mãos de um Editor fictício, em **Esaú e Jacó**, e de M de A, em **Memorial de Aires**, o ponto de vista do diplomata revive pela escrita. A autoria, nesses dois casos, está relacionada ao registro do cotidiano: a vida da família Santos, que passa a ser regida em torno dos gêmeos, e as anotações do dia a dia do Conselheiro.

De certa forma, o prefácio à história dos gêmeos Pedro e Paulo assemelha-se ao conteúdo de “Ao leitor”, presente no romance de 1881, pois há em ambos uma voz “editorial” e “autoral”, respectivamente, que abre a história ao leitor e desperta a atenção deste por motivos distintos. Nas **Memórias póstumas**, contudo, o referido texto encontra-se marcado pelo caráter inverossímil, já que o autor é um defunto, entretanto, por isso mesmo, goza de uma autoridade inquestionável, pois, posteriormente, confessa: “franqueza é a primeira virtude de um defunto” (ASSIS, 1997, p. 545)

Já entre o prólogo de **Memorial de Aires** e o de **Esaú e Jacó**, Machado explicita a intertextualidade e a ligação autoral, o que não acontece entre os prefácios de **Memórias póstumas** e **Quincas Borbas** – ligados pela presença da personagem que intitula o livro de 1891.

Dois romances de Machado de Assis não apresentam prefácios: **Iaiá Garcia** e **Dom Casmurro**. O primeiro foi publicado em 1878; nele o leitor se depara, de início, com uma introdução à narrativa, formulada em um período, ao qual se segue um intertexto: “Luís Garcia transpunha a soleira da porta, para sair, quando apareceu um criado e lhe entregou esta carta”:

> “5 de outubro de 1866
> Sr. Luís Garcia - Peço-lhe o favor de vir falar-me hoje, de uma a duas horas da tarde. Preciso de seus conselhos, e talvez de seus obséquios. – VALÉRIA” (ASSIS, 1997, p. 393)

O início abrupto, marcado pela presença da carta, deixa um ar de mistério sobre os fatos que só será desvendado mais à frente da história. O narrador de terceira pessoa, na sequência, apresenta ao leitor o protagonista:

> No momento em que começa esta narrativa, tinha Luís Garcia quarenta e um anos. Era alto e magro, um começo de calva, barba rapada, ar circunspecto. Suas maneiras eram frias, modestas e corteses; a fisionomia, um pouco triste. Um observador atento podia adivinhar por trás daquela impassibilidade aparente ou contraída as ruínas de um coração desenganado. Assim era; a experiência, que foi precoce, produzira em Luís Garcia um estado de apatia e cepticismo, com seus laivos de desdém. O desdém não se revelava por nenhuma expressão exterior; era a ruga sardônica do coração. Por fora, havia só a máscara imóvel, o gesto lento e as atitudes tranquilas. Alguns poderiam temê-lo, outros, detestá-lo, sem que merecesse execração nem temor. Era inofensivo por temperamento e por cálculo. (ASSIS, 1997, p. 394)

Ele revela, já de início, o perfil físico e psicológico de Luiz Garcia, sugerindo certa decepção amorosa que logo confirma. Em seguida, fala sobre o cotidiano da personagem a fim de esboçar seu perfil, completamente coerente com a descrição que fizera linhas antes.

> A vida de Luís Garcia era como a pessoa dele - taciturna e retraída. Não fazia nem recebia visitas. A casa era de poucos amigos; havia lá dentro a melancolia da solidão. Um só lugar podia chamar-se alegre; eram as poucas braças de quintal que Luís Garcia percorria e regava todas as manhãs. Erguia-se com o sol, tomava do regador, dava de beber às flores e à hortaliça; depois, recolhia-se e ia trabalhar antes do almoço, que era às oito horas. Almoçado, descia a passo lento até à repartição, onde, se tinha algum tempo, folheava rapidamente as gazetas do dia. Trabalhava silenciosamente, com a fria serenidade do método. Fechado o expediente, voltava logo para casa, detendo-se raras vezes em caminho. Ao chegar a casa, já o preto Raimundo lhe havia preparado a mesa - uma mesa de quatro a cinco palmos -, sobre a qual punha o jantar, parco em número, medíocre na espécie, mas farto e saboroso para um estômago sem aspirações nem saudades. Ia dali ver as plantas e reler algum tomo truncado, até que a noite caía. Então, sentava-se a trabalhar até às nove horas, que era a hora do chá. (ASSIS, 1997, p. 394)

De certa forma, o capítulo I do romance sustenta-se na apresentação dos caracteres que compõem o protagonista e na descrição de seus hábitos. Tal composição indicia o perfil psicológico da personagem, o que será decisivo para entender suas ações e escolhas ao longo da história. Tal capítulo funcionaria à guisa de prefácio, sem, contudo, sê-lo.

Dom Casmurro, publicado em 1900, também saiu sem “Advertência”. Narrado em primeira pessoa, os dois primeiros capítulos “servem” de esclarecimentos ao leitor sobre a obra. O primeiro capítulo explica o título da narrativa: a alcunha dada a Bento Santiago por um fazedor de verso que, insatisfeito com a pouca atenção que recebera na leitura do seu poema, apelidou assim o seu ouvinte eventual. Nessa passagem, o narrador-personagem se dirige diretamente ao leitor: “Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (ASSIS, 1997, p. 809). De forma

aparentemente generosa, o narrador oferta ao leitor o significado do termo que o designa, poupando-o da consulta ao dicionário. Segundo este, casmurro é um adjetivo que se refere a alguém ensimesmado, ou seja, "metido consigo mesmo"; mas também significa teimoso. [22]

Dessa maneira, Bento Santiago, enquanto narrador, oculta do leitor uma característica importante de sua personalidade: a teimosia, que, por sinal, poderia colocar em questão a certeza insistentemente construída em suas memórias: a traição de Capitu.

O segundo capítulo foi construído em torno das razões que teriam levado Bento Santiago a compor o livro. Entretanto, ele faz um longo percurso até chegar a este ponto: descreve a casa de Engenho-Novo, na qual reside, e esclarece que com esta objetivava reproduzir seu lar anterior, a casa da rua Mata Cavalos. Além disso, confessa: "meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência" (ASSIS, 1997, p. 810). Não conseguindo o feito, tomado por certa monotonia e solidão, lembrou-se de escrever um livro. Primeiramente, imaginou compor "A história dos subúrbios", mas exigia uma pesquisa histórica que não estava disposto a realizar. Então, decide escrever suas memórias.

Um fato importante que, talvez, passe despercebido a muitos leitores é a descrição da sala da casa, na qual consta, nos centros das paredes, quatro bustos: César, Augusto, Nero e Massinissa. São eles que indicam a Bento Santiago a possibilidade de escrever: "foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns" (ASSIS, 1997, p. 810).

Sendo assim, quem são as quatro personagens que incitam em Bento Santiago o desejo de escrever sobre sua vida, que muito se assemelha a daqueles? Ao final do capítulo, assim agradece: "Sim, Nero, Augusto, Massinissa e tu, Grande César, que me incita a fazer os meus

---

[22] Marta de Senna ressalta essa mesma passagem, destacando o tom imperativo do narrador a fim de ocultar talvez a principal característica de sua personalidade; ela comenta: "Se ousarmos desobedecer-lhe [ao narrador], apesar de sua proibição (note-se que o narrador usa o modo imperativo negativo, portanto efetivamente nos proíbe da ação), e formos consultar dicionários da época, lá encontraremos, como primeira acepção de 'casmurro', 'teimoso, obstinado, cabeçudo'. Só em segundo lugar vem 'sorumbático, macambúzio, ensimesmado'. Na primeira edição do dicionário de Caldas Aulete, de 1884, plausivelmente o que Machado teria em casa (apesar de não constar no inventário de Jean-Michel Massa), só há a primeira acepção. Depois de Dom Casmurro é que o vocábulo passa a ser definido como o narrador alega ser o sentido 'que lhe pôs o vulgo'". (SENNA, 2008, p. 84-85).

comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo" (ASSIS, 1997, p. 811).[23]

Marta de Senna destaca a estratégia do embuste presente na obra de Machado de Assis, notadamente na explicação parcial do seu codinome e na representação dos bustos; nelas o narrador "condiciona o olhar do leitor a ver o que não é, a não ver o que é". Nesse caso, a estudiosa destaca que Nero, Augusto e César foram vítimas de traição, ao passo que Manissiva age de outros modos: envia à esposa digna, Sofonisba, uma taça de vinho a fim de evitar que ela seja ultrajada em público pelos romanos, aos quais o marido se encontra aliado. Diante disso, Marta de Senna reconhece a atuação do autor: "ao inserir aí essa pouco conhecida Sofonisba, presenteada pelo marido com uma taça de veneno não por tê-lo traído, mas para não trair os seus princípios, para preservar a sua integridade, não estaria o autor Machado prevenindo-nos contra seu narrador?".

A estratégia da personificação dos bustos aponta a presença do autor implícito a sugerir, por um traço sutil, o caminho da narrativa, não somente quanto à motivação inicial que levara Bento Santiago a registrar os tempos idos, mas também por estabelecer, por meio desses intertextos, hipóteses contrárias quanto à compreensão da obra. Se, por um lado, os heróis romanos personificados ratificam o discurso do narrador-protagonista quanto à traição sofrida, por outro, a inserção da figura de Manissiva indicaria a presença do autor implícito a relativizar o discurso do narrador, lançando dúvida sobre as intenções de Bento Santiago.

Os prólogos aos volumes de contos publicados pelo autor constituem-se como autorais, somente no volume **Papéis avulsos** consta a inserção da data: outubro de 1882. Em virtude desse marco temporal, fica claro que o autor escreveu essa advertência no mesmo mês em que findou, no jornal, a publicação dos contos que integram o volume; e indica ainda que o prólogo foi escrito no mês que antecede a publicação em livro. O volume intitulado **Várias histórias** distingue-se dos demais livros por apresentar uma epígrafe, uma citação de Diderot. Conforme observações de Genette (2009), a epígrafe – "citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início da obra ou parte de uma obra" (GENETTE, 2009, p. 131) – apresenta efeitos de sentido, em relação ao lugar que ocupa, ao autor epigrafado e o destinatário dela. Segundo ele, "a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto" (GENETTE, 2009, p. 135), o que se confirma no prólogo do volume machadiano.

[23] Marta de Senna sistematizou a importância desses intertextos para se compreender o discurso presente em Dom Casmurro. Dos seus textos sobre o assunto, destaco "Estratégias de embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro".

A publicação de **Contos fluminenses** deu-se em 1870, dois anos antes de sair o primeiro romance do autor: **Ressurreição**, em cujo prólogo ele alude à recepção dos contos. Em sua primeira publicação, Machado não insere prefácio e não o faz mesmo em sua segunda edição, datada de 1899; possivelmente porque o autor não teve a oportunidade de fazê-lo, conforme indica Ubiratan Machado (2003):

> Em 1899, a editora Garnier lançou a segunda edição dos Contos fluminenses, sem consultar o autor ou avisá-lo. Machado ficou bastante aborrecido, e em carta a Magalhães de Azevedo queixava-se de que o livro nem sequer fora revisto. (MACHADO, 2003, p. 215)

Em **Histórias da meia-noite**, de 1873, o autor afirma seu modo de composição: narrativas feitas "ao correr da pena", indicando que foram produzidas de uma só vez, em tempo curto ou às pressas, e organizadas por um editor não nomeado. Conforme Machado, a intenção desses escritos é bastante despretensiosa, pelo menos aparentemente, pois afirma que deseja "ocupar o tempo de sobra do leitor". Nesse volume, então, o escritor assume uma postura autoral, mas não editorial, sendo esta atribuída a outrem.

Na publicação de **Histórias sem data**, de 1884, Machado inicia a "Advertência da 1ª edição" chamando a atenção do leitor quanto ao título, podendo parecer "vago" ou "ininteligível". Em seguida, aponta as justificativas. Os contos que compõem esse volume foram publicados, primeiramente, nos folhetins cariocas (nos jornais **Gazeta de Notícias** e **Gazeta Literária** e na **Revista A Estação)**[24]**.** Outra forma de se entender o título, apontada por Machado, diz respeito ao conteúdo das histórias que tratam de "cousas que não são especificamente do dia, ou de um certo dia" (ASSIS, 1997, p. 368). O autor sugere, pela abordagem do título do volume, que as histórias nele contidas não corresponderiam a fatos localizáveis temporalmente, reais, mas provenientes da inventividade do autor, fundamentada na elaboração ficcional de situações criadas pelo autor e apresentadas de modo mais complexo, contextual e longo. Diante disso, fica assinalada a autoria, nesse prólogo, na referenciação ao título como indício da inventividade em que se funda a criação autoral.

Em **Várias histórias** (1896), Machado insere uma citação de Diderot: "Meu amigo, façamos sempre contos. Enquanto se faz um conto, está-se alegre; não se cogita de nada desagradável. O tempo passa; e o conto da vida acaba, sem que nos demos conta disso."

---

[24] As indicações dos jornais e da data de publicação dos contos foram consultadas em <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 07/03/2016.

(ASSIS, 1997, p. 476).[25] Trata-se, nesse caso, de uma epígrafe alógrafa, pois "atribuída a um autor que não é o da obra" (GENETTE, 2009, p. 136), indicando, assim, o aspecto dialógico do texto literário já no prefácio. A função autoral, nesse prefácio, localiza-se na explicação do título do volume e na indicação de que seriam essas narrativas histórias do cotidiano, diversas, mas com um único intuito: promover, nos leitores, novas formas de lidar com o tempo, ou com o contexto, e expressar a visão do autor ao lidar com ambos. Assim, Machado sugere ao leitor um modo de lidar com a ficção, por meio da voz de outrem que ele referenda.

O volume **Páginas recolhidas**, publicado em 1899, apresenta um prefácio que se inicia com uma citação de Montaigne, cuja tradução seria: "Por maior que seja a diversidade das verduras, tudo se compreende sob o nome de salada".[26] A construção bem-humorada do mestre do ensaio é tomada como mote por Machado de Assis a fim de justificar a variedade que sustenta a composição do volume que apresenta ao leitor.

Em **Relíquias de casa velha**, publicada em 1906, Machado de Assis cria uma metáfora que explica o título do volume e traduz, em certa medida, a questão autoral: "uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu" (ASSIS, 1997, p. 658). Machado compara a sua vida a uma casa e as relíquias à produção ficcional "ideias, histórias, críticas, diálogos". Sendo assim, o dono da casa é quem decide, entre as relíquias, o que merecerá ser exibido; de modo similar, então, o autor escolhe, entre suas lembranças, histórias, ideias, o que deverá ofertar ao leitor, em forma de antologia. Já o julgamento quanto a essa escolha fica a cargo do leitor, que avaliará se os textos selecionados valem a metáfora que a define. No último prefácio construído por Machado de Assis para sua antologia de contos, o escritor enfatiza sua responsabilidade de escolha, com base na sua subjetividade, pois toma os objetos literários como suas relíquias, provenientes de uma vida toda.

É possível perceber, pela análise dos prefácios das antologias de contos publicadas por Machado de Assis, um viés comum: a confirmação do autor enquanto responsável pela escolha dos textos, pautada, sobretudo, na diversidade da matéria organizada. A respeito disso, Machado sugere caminhos de diálogo entre textos diversos quanto à forma e ao conteúdo, deixando claro que o leitor a quem se dirige deve ficar responsável por trilhá-los. Soma-se a essa postura outra recorrência: o conto é um gênero cuja função primeira é fazer o

[25] Tradução disponibilizada pelo site <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 07/03/2016.
[26] Tradução disponibilizada pelo site <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 07/03/2016.

tempo escoar, como se essas histórias fossem simples de serem lidas e compreendidas. Entretanto, atribui ao leitor a tarefa de produzir sentido nessa diversidade, partindo, inclusive, de relíquias que, aparentemente, remetem ao passado, mas cujo conteúdo ainda permanece vivo para o autor, desejando que assim também se tornem para o leitor, quando entrar em contato com as antologias.

Diferentemente dos romances, nos prefácios dos volumes de contos não há recorrência da preocupação com a recepção crítica especializada dos contos, possivelmente porque algumas dessas histórias já haviam sido publicadas nas folhas volantes. Machado se dirige mais ao leitor comum do que ao leitor crítico, mas atribui àquele uma tarefa específica: produzir sentidos no que é diverso e que, aparentemente, é tido como simples, cotidiano.

2.2 As teorias em torno do autor: Barthes, Foucault e Blanchot

Os questionamentos a respeito do papel desempenhado pelo autor no contexto da narrativa de ficção e enquanto fenômeno social são bastante antigos. Houve uma mudança de percepção quanto à função autoral desde o surgimento do romance. Enquanto no texto épico o centro da narrativa era o tema, ou seja, a vida dos heróis do passado, e por isso a autoria não tinha relevância, pois se tratava de uma narrativa coletiva, no romance, a narração do cotidiano tira o foco de uma personagem elevada, colocando-a no mesmo patamar que o leitor, o que promove, de certa forma, o destaque do autor. Assim, também, nessa transição, percebemos uma mudança quanto ao papel da crítica, que passa a estabelecer uma relação do autor com a obra a fim de explicá-la.

Tanto Barthes (1984), no texto “A morte do autor”, publicado em 1968, quanto Foucault (2002), em “O que é um autor?”, texto proveniente de conferência realizada em 1969, na Societé Française de Philosophie, dedicam-se a traçar um panorama e teorizar sobre o papel autoral. Ambos assinalam que tal papel indica o prestígio do indivíduo ou uma individualização da escrita, o que faz do autor uma espécie de “rei”, “demiurgo”, capaz de explicar sua criação. Nas palavras de Barthes:

> O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo

> francês e a fé pessoal na Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". (BARTHES, 1984, p. 49)

Assim, enquanto personagem, o autor é uma criação que integra o texto literário, podendo ser entendida, inclusive, como um dos seus elementos.[27] Desde então, a imagem da literatura passa a ser centrada na imagem de quem a produz, bem como a "explicação" da obra passa a ser buscada do lado de quem a construiu: o autor, enquanto voz única e detentora da verdade sobre a ficção produzida, indivíduo capaz de "confessar" ao leitor e ao crítico as motivações e sentidos de sua obra.[28]

Diante disso, fazem-se necessárias algumas distinções sobre a formulação do autor, levando-se em consideração os textos de Machado de Assis. Em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, há um desdobramento da figura autoral que ocorre em virtude da existência de um autor extratextual – o próprio Machado de Assis – e um autor intratextual – Brás Cubas – enquanto autor de suas memórias, escritas após sua morte. Em **Papéis avulsos**, a existência desse autor extratextual fica clara, inclusive demarcada pela voz de Machado de Assis na "Advertência" que faz ao leitor. No entanto, há também autores intratextuais, pois algumas das histórias são "assinadas", são construídas, e não somente narradas, por outrem, a exemplo de "A Sereníssima República", cuja forma é a conferência pronunciada pelo cônego Vargas; e a teoria da existência humana formulada por Jacobina em "Teoria do medalhão".

Conforme pontua Barthes (1984), o abalo desse império autoral inicia-se com Mallarmé, ao colocar a linguagem no centro da produção, a ocupar, muitas vezes, o lugar de destaque antes atribuído ao autor. Para o poeta francês, é a linguagem quem fala, não o autor, o que pode ser comprovado em toda a sua poética, segundo a qual, na concepção do crítico, visa "suprimir o autor em proveito da escrita" (BARTHES, 1984, p. 50).

Apesar de Barthes identificar esse abalo na poesia, é possível reconhecer aspecto similar na prosa. Em **Memórias póstumas** o abalo da instância autoral dá-se, primeiramente, pela condição de defunto autor assumida e explicada por Brás Cubas; mas também fica

---

[27] Umberto Eco (1994) teoriza sobre a autoria ao propor a existência de três entidades com as quais todo leitor deve lidar: o autor, o narrador e o autor-modelo; sendo a primeira existente na instância da realidade, enquanto as outras duas agem no texto. Para ele, o autor empírico, da mesma maneira que cria as personagens, cria também o autor-modelo, que pode ser entendido como "uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo" (1994, p. 21). Abordarei de forma mais detida as conceituações de Eco no decorrer do capítulo.

[28] A recepção crítica das obras de Machado de Assis foi marcada pelo viés do biografismo, como tentativa de aproximação autor/obra ou ainda como interpretação desta por meio da vida do indivíduo, pelas publicações de dois estudiosos: Silvio Romero (1906) e Lucia Miguel Pereira (1936), as quais serão abordadas em momentos oportunos a fim de contextualizar a percepção da função autoral vislumbrada por ambos.

expressa nas constantes hesitações e negações sobre o que afirmara, ao longo do romance. Ainda, manifesta-se nos capítulos formulados por Brás Cubas, nos quais não há o que dizer, e mesmo assim ele o faz, por meio de outras linguagens e pela negação. Em alguns contos de **Papéis avulsos**, a autoria encontra-se forjada, pela seguinte associação: narrador-teórico-autor.

Em artigo crítico dedicado ao texto "A morte do autor", de Barthes, Caio Gagliardi (2012) observa a aproximação entre a concepção barthesiana de "enunciação" e a de Jakobson sobre a "função da linguagem". Segundo aquele, a linguagem não pode representar nada anterior a ela, enquanto este ressalta que a linguagem poética tem uma finalidade em si mesma. Gagliardi salienta que Barthes radicaliza a visão de Jakobson por defender que a verdade do texto é o próprio texto. Tal visão combina com a poética de Mallarmé ao afirmar: "profiro a palavra, para afundá-la de novo em sua inanidade" (*apud* GAGLIARDI, 2012, p. 44). Ou seja, a palavra só teria sentido, deixaria de ser oca, vazia, no uso, no ato da enunciação.[29]

A destituição do poder do autor, segundo Barthes (1984), passa, ainda, por Valéry, e sua concepção estritamente verbal do texto literário, centrada numa "psicologia do Eu" e na "natureza linguística do texto literário", considerando, assim, qualquer menção à interioridade do escritor uma superstição. Esse processo encontra seu auge com Proust por criar certa aproximação entre os papéis desempenhados pelo escritor e pela personagem ao construir um narrador futurístico: alguém que vai escrever, na obra **Em busca do tempo perdido**.

Para Barthes, o máximo dessa dessacralização do papel do autor se dá com o Surrealismo, devido à ênfase na busca dos sentidos como incentivo à criação e percepção da Arte, que se concretiza, na literatura, principalmente, na escrita automática. Diante desses pressupostos, há um direcionamento da percepção ao espectador/leitor, entendido como um dos elementos do processo de construção de sentido, o vetor final deste. Além disso, quanto à produção da Arte literária, a escrita automática preconizava a supressão da razão e a valorização do inconsciente, do devir, do fruir como motores da produção escrita. Assim, o poder do autor fica abalado, pois ele deixa de ser visto/entendido como o criador onipotente

[29] Importante salientar a abordagem dos preceitos de Alfonso Berardinelli, feita por Caio Gagliardi, no referido artigo, no qual o ensaísta italiano atribui ao caminho esboçado por Mallarmè a feição anticomunicativa, verborrágica, hermética da poesia contemporânea, como um "código restrito a um círculo diminuto de escritores" (*apud* GAGLIARDI, 2012, p. 44).

da obra; esta é construída, principalmente, por aquilo que ele não vê, não pensa, não sabe explicar, como ocorre, por exemplo, na construção do "Delírio", de **Memórias póstumas**.

Para esse abalo ainda contribui a Linguística, ao concretizar o conceito de enunciação. De acordo com Benveniste, a enunciação pode ser entendida como "a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização" (BENVENISTE, 1989, p. 82). Assim, a enunciação não se refere à apropriação de língua por um indivíduo específico, o sujeito linguístico só a alcança por meio dos gêneros do discurso; ocorre se existir interação; representa muitas vozes para além daquela de quem "fala" (polifonia); e apresenta uma dimensão reflexiva, pois diz respeito ao mundo no ato comunicativo. A partir de então, "a linguagem reconhece um 'sujeito' não uma 'pessoa', ou seja, o autor não é nada além do sujeito que escreve e que, portanto, ao fazê-lo, anula sua própria voz" (BARTHES, 1984, p. 51). Diante disso, é possível conceber a escrita como destruição de toda voz, de toda origem; espaço no qual se perde toda a identidade, principalmente a de autor, já que o sujeito linguístico pode promover a disseminação de muitas "falas", afirmações capazes de representar visões de mundo distintas das do autor. Ao se concretizarem, na escrita, várias vozes, como ressalta a concepção de romance polifônico de Bakhtin, a voz única, original, que se acreditava dar sentido à narrativa deixa de fazer sentido para ceder lugar às vozes da narrativa, a visões de mundo provenientes de consciências independentes e imiscíveis (BAKTHIN, 1997, p. 4), destituindo o autor do lugar de detentor de uma verdade sobre o que escreveu. Essa concepção alarga-se em **Teoria do romance**, pelo fato de Bakthin analisar como inerente ao gênero o plurilinguismo, a heterovocalidade e a heterodiscursividade.

De acordo com a concepção tradicional relativa ao autor, este criaria entre os envolvidos – autor, obra e leitor – uma relação íntima que Barthes destaca e que, de certa forma, poderá ser útil a fim de repensar a relação de Machado de Assis com os seus textos. Conforme teoriza Barthes:

> o Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o filho. (BARTHES, 1984, p. 53, grifo do autor)

Essa síntese da noção de autoria tradicional, que vê o autor como detentor da verdade sobre o seu texto, em torno do qual se centrariam as possibilidades de entendimento deste,

justifica o registro do substantivo comum como próprio – Autor – porque confere a esse sujeito uma autoridade inabalável sobre o que produziu via linguagem escrita.

Aparentemente, é esta a relação que se desenha entre o autor Machado de Assis e os contos que escolheu para compor **Papéis avulsos.** No entanto, acredito que a posição do escritor, nesse caso, é muito mais ampla do que essa, uma vez que os procedimentos de construção da prosa nessas narrativas subvertem a teoria do conto tradicional. Machado brinca com isso logo de início, no próprio prefácio. Em termos de conteúdo, esses textos ilustram uma postura moderna que Barthes destaca: "o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas" (BARTHES, 1984, p. 53). As relativizações sugeridas da forma do romance, em **Memórias póstumas**, e do conto, em **Papéis avulsos**, presentes nos prefácios a essas obras, sustentam-se na composição das narrativas e nos sujeitos de enunciação nelas presentes.

Conforme pontua Barthes, a relação entre o escritor e sua obra, na narrativa moderna, dá-se segundo outra natureza, que se contrapõe à noção de autoria tradicional. De acordo com o teórico francês:

> *o scriptor moderno* nasce ao mesmo tempo que o seu texto: não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 1984, p. 51, grifo meu).

Acredito que no romance de 1881 encontra-se desenhado, logo de início, no prefácio e em "Ao leitor", esse *scriptor* moderno de que nos fala Barthes, pois Brás Cubas é, antes de mais nada, na circunstância de confecção do livro e narração dos fatos, e só nela, o "defunto autor" (e não o "autor defunto", conforme ele mesmo explica).

No que se refere a **Papéis avulsos**, a discussão sobre a função autoral, a princípio, estará centrada na análise do prefácio e, posteriormente, englobará a construção da voz autoral em alguns dos contos, especialmente aqueles nos quais há alguém que assume esse papel e se faz detentor de um saber a ser dividido com quem o ouve/lê, como é o caso de "O espelho", "Teoria do medalhão", "O segredo do bonzo" e "A Sereníssima República".

Compagnon (2001), no capítulo sobre o autor, em **O demônio da teoria**, assim sintetiza o pensamento de Barthes:

> [...] o autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao 'escriptor', que não é jamais senão um 'sujeito' no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma 'pessoa' no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora (COMPAGNON, 2001, p. 50-51).

Compagnon salienta que com a teoria da morte do autor de Barthes, junto àquele que escreve, desaparece também a "explicação literária", ou seja, a busca de uma explicação para o texto centrada nas ideias de quem o escreveu, pois não há mais a crença de que exista um sentido único, original, escondido no fundo de um texto. A emergência dessa nova concepção autoral suscita a noção de intertextualidade e estabelece o leitor como produtor de significação do texto.

Por seu turno, Foucault (2002) inicia a Conferência de 1969 com a seguinte pergunta, tomada de empréstimo de Beckett: "Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala?"[30] Tais questões ilustram para o teórico um dos princípios éticos da escrita (ou uma regra imanente): a liberação da escrita em relação à expressão e a sua identificação com a exterioridade desdobrada. Assim, a escrita se assemelha ao "jogo de signos", no qual o sujeito que escreve vai desaparecendo e seu lugar passa a ser ocupado pela escrita propriamente dita. Para Foucault, a relativização do papel autoral, que se inicia com Mallarmé, tem como pano de fundo a aproximação estreita entre a escrita e a morte. Tal relação se justifica, de início, pela imortalidade do herói épico; evoca as **Mil e uma noites,** já que Sherazade narra para evitar uma morte simbólica; e se desdobra na concepção de que a escrita é um sacrifício e de que a obra deve matar seu autor, ou seja, apagar qualquer vestígio deste que possa ter ficado na escrita. Para confirmar isso, Foucault (2002) conclui: **"**a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita".

No caso do livro de 1881, essa função é desempenhada pelo próprio defunto autor, que transformará a vida que teve em obra, depois de sua morte. A finitude humana, traduzida nas referências à morte, aos vermes, ao nada, nas **Memórias póstumas de Brás Cubas**, dialoga com a imortalidade da obra e, consequentemente, do autor, enquanto instância funcional, segundo indica Foucault. No caso do narrador-protagonista machadiano, a essa "imortalidade" somam-se a liberdade e a criticidade que ele alega terem sido possíveis com a

---

[30] Para as citações relativas ao texto de Foucault, não são indicados os números das páginas pelo fato de o texto ter sido extraído da internet e não constar nele numeração sequencial. Disponível em: <http://fido.rockymedia.net/anthro/foucault_autor.pdf>. Acesso em: 05/01/2016.

morte. A sistematização dessa obra abarca, inclusive, aquilo que a personagem Brás Cubas não viveu, ou seja, o que não se concretizou, em termos de sonhos e desejos. A inclusão das "faltas" e das frustrações, a narração do que não se deu ficam claras na não concretização do relacionamento amoroso com Marcela, visto que à caracterização dessa relação cabe outro adjetivo. No capítulo XVI, intitulado "Uma reflexão imoral", Brás Cubas realiza o que promete no título e assemelha tal atitude a uma "correção de estilo". Isso se justifica porque o narrador-personagem corrige o que havia dito dois capítulos atrás a respeito do tipo de sentimento que Marcela nutria por outrem. Ele retifica afirmando que ela não morria de amores, e sim "vivia", concluindo que "viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros desse mundo, gente muito vista na gramática" (ASSIS, 1997, p. 536). A obviedade dessas antíteses é tratada como algo sábio, atribuído aos joalheiros, verdadeiros responsáveis por alimentar o amor. Observemos a segunda parte da afirmação: "bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dixes e fiados? Um terço ou um quinto do universal comércio dos corações" (ASSIS, 1997, p. 536). Assim, Brás Cubas atribui ao fabricante e comerciante de joias a manutenção do amor, por possibilitar a venda sem pagamento instantâneo e fabricarem "dixes". Segundo o dicionário Caldas Aulete[31], "dixe" pode ser compreendido como "joia", "penduricalho que se traz ao pescoço", "enfeite", "adorno feminil".

Sendo assim, as joias ou adornos femininos, segundo Brás Cubas, alimentam dois terços ou quatro quintos das vendas, ligadas ao sentimento amoroso, à vida. No entanto, o termo também pode ser entendido como "brinquedo",[32] o que vai ao encontro da primeira frase do capítulo seguinte: "... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos" (ASSIS, 1997, p. 536). O sentimento da jovem é atribuído ao valor monetário do adorno que lhe havia sido dado de presente por Brás Cubas, o que condiz com a representação da joia como objeto simbólico da ilusão de Brás Cubas, que, morto, já não nutre ilusão alguma sobre o amor; ao contrário, passa a rever as manifestações desse sentimento como jogo, cujos lances é capaz de desvendar.

Em outro momento do livro, o não vivido se faz presente na obra enquanto matéria da narração, a exemplo do célebre capítulo CXXXIX, intitulado "De como não fui Ministro d'Estado", no qual a página em branco é ocupada por várias reticências que, da forma como

[31] Disponível em: <http://www.aulete.com.br/dixe>. Acesso em: 15/02/2017.

[32] Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=dixe>. Acesso em: 15/02/2017

distribuídas, podem ser entendidas também como uma sequência de pontos-finais. Para justificar esse chiste, no capítulo seguinte, afirma: “Há cousas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior” (ASSIS, 1997, p. 627). Na verdade, ele não se cala, ao contrário, representa o que não foi, o que não viveu, o que referenda e justifica tal procedimento, por meio de aspectos gráficos, simbólicos e polissêmicos.

Foucault problematiza a construção da obra no que tange à noção de autoria e discute os impactos em torno do nome do autor, por haver um substantivo próprio que indica uma designação à qual o funcionamento desse nome se liga. Assim, conforme destaca o filósofo, o nome do autor encontra-se encoberto por uma “função classificatória” e uma “função relacional”, além de indicar “homogeneidade e filiação”, “autenticação, explicação e concomitância”, papéis capazes de impor autoridade à escrita, à obra. Para concluir, Foucault ressalta que:

> O fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer ‘isto foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2002)

Com base nessa observação, é possível repensar os impactos no nome do autor em se tratando da recepção crítica dos dois livros aos quais me dedico nesta tese e, ainda, o impacto da assinatura do prólogo de ambos. Em **Memórias póstumas**, há um prólogo assinado por Machado de Assis em que ele evoca a voz do defunto autor a fim de contrapor a visão crítica (de senso comum) de que aquele exemplar não seria um romance. Há, ainda, um segundo prefácio, assinado por Brás Cubas, em que este não só assume a autoria do livro, como também estabelece diálogos de semelhança e diferença em relação a outros exemplares com os quais, conforme a crítica, as **Memórias** dialogariam. A essas indicações, soma-se o que o autor ficcional acredita ser próprio do seu estilo. Em **Papéis avulsos**, Machado de Assis se contrapõe à sugestão presente no título do volume, indicando ao leitor um enigma: desvendar possíveis relações entre as narrativas. Em ambos os casos, a função-autor se faz presente, por Machado, no romance; desdobrada, na dupla presença de voz de Brás Cubas; reconfirmada, na autoridade imanente de escolher a composição da antologia, mas também partilhada, com o leitor, produtor de sentido.

Foucault, em “O que é o autor?”, complementa seu pensamento teórico-reflexivo sobre a autoria abordando o lugar ocupado pela “função-autor” e os desdobramentos desta, ao longo de todo o ensaio. Segundo ele, tal função pode ser repensada a partir de quatro considerações:

a) a função-autor é objeto de apropriação, pois começou a existir desde que o autor começou a poder ser punido em virtude do conteúdo do que escreveu, ou seja, ela nasce com a atuação transgressora dos textos;
b) a função-autor encontra-se ligada à atribuição dos nomes, considerando que na Idade Média os textos literários eram marcados pelo anonimato e que a partir do século XVII passaram a ser nominados como forma de demarcação de uma origem;
c) a função exercida se concretiza como lugar originário da escrita por definir o tratamento que será dado ao texto, por justificar aproximações possíveis entre vários textos do mesmo autor, por indicar traços tidos como pertinentes em uma obra; e ainda por referendar indicações de continuidades e exclusões;
d) Essa função também se consolida pela atuação da crítica, que, por sua vez, se assemelha à tradição cristã. São Jerônimo explicava que a homonímia não era suficiente para garantir a autoria, ou seja, quando se refere à tradição textual, a indicação do nome não basta para se demarcar a origem e a autenticidade de um dado texto. Assim também pensa a crítica literária, pois com os postulados do santo dialoga ao entender das seguintes maneiras a função-autoral:
   d.1 - autor como um nível constante de valor;
   d.2 - autor como campo de coerência conceitual e teórica;
   d.3 - autor como unidade estilística;
   d.4 - autor como momento histórico.

Dessa forma, a função-autor é exercida entre a construção do texto e sua narração pelos vários “eus” que se localizam nesse hiato. Os vários egos que falam no texto literário – ou as suas várias vozes, como ressalta Bakthin (2015) – representariam os discursos de que se constitui o romance, como manifestação heterodiscursiva, dotada de várias linguagens e intencionalidades.

Compagnon (2001) ressalta que a “função do autor”, tal como proposta por Foucault, reduz o entendimento do autor não mais como sujeito biográfico ou sociológico, mas como a demarcação de um lugar no cânone ou enquanto critério de interpretação. Isso se justifica porque a “função autor” carrega consigo a indicação de um lugar de fala, de autoridade, inclusive, capaz de assinalar a importância ou não do que se lê e de indicar sentidos possíveis a isso. Ele sugere, ainda, a reflexão sobre se a morte do autor e a emergência do leitor como significação textual não seriam meramente uma mudança de polo, capaz de atribuir ao leitor a função de dar significado ao texto, papel antes desempenhado pelo autor.

Diante das observações feitas por Foucault (2002), várias perguntas tornam-se presentes no que se refere à obra de Machado de Assis, notadamente no que diz respeito aos textos que compõem o *corpus* desta tese. Talvez a mais singular delas gire em torno do papel de vivo/morto que o autor propriamente dito deve exercer ao disfarçar essa função autoral na atuação de duas instâncias ficcionais: o narrador em diálogo com o leitor; ao passo que se faz também presente na voz de um narrador-personagem morto. Outra observação importante diz respeito à formulação da condição autoral ligada ao estabelecimento de uma obra. Torna-se necessário refletir a concepção de obra que embasa a construção das **Memórias póstumas** enquanto livro e como construção narrativa feita por Brás Cubas, e sobre a pertinência desse conceito em **Papéis avulsos**, a fim de pensar de que modo o prólogo aponta a coerência possível entre os textos, conforme sugere o autor empírico.

Blanchot, no texto “Literatura e o direito à morte”, publicado em **A parte do fogo** (1997), constrói uma reflexão sobre a literatura e o papel autoral em resposta ao texto de Sartre **O que é literatura?**, no qual o autor se detém a construir ensaios em torno de três perguntas: Que é escrever? Por que escrever? Para quem escrever?

Para responder a primeira delas, Sartre indica distinções entre o poeta e o prosador quanto ao modo como lidam com a linguagem e a usam. O poeta estaria aquém das palavras, por concebê-la em estado selvagem, ao entender o significado das palavras como algo natural, localizado “fora da linguagem”. Já o prosador estaria além das palavras, entendidas como “convenções úteis”, instrumentos moldáveis, localizados “em situação de linguagem”. Acredito que a distinção não se sustenta se levarmos em consideração os procedimentos linguísticos tão comuns em poesia, tais como o neologismo, as metáforas e a polissemia, que enquanto construções conscientes do poeta ilustram uma relação dinâmica entre este e a linguagem, matéria-prima do seu trabalho. Essa diferenciação visa sustentar a tese do

“escritor engajado”, que sabe que a palavra é ação, contexto, visão de mundo, como se isso só fosse possível de ser expresso na prosa. Creio que tal separação vise, ainda, sustentar a função que Sartre atribui ao autor:

> [...] o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade. Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele (SARTRE, 2004, p. 21)

Diante dessas afirmações, é possível perceber que Sartre atribui uma função ao escritor que pode ser sintetizada como mimese, ou representação da realidade, já que revela, pelo texto, uma realidade contextual, fruto de sua consciência enquanto autor. O crítico oferece ao leitor o seguinte desdobramento dessa função:

> Mas uma vez que, para nós, um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, antes de morrerem, uma vez que pensamos ser preciso acertar em nossos livros, e que, mesmo que mais tarde os séculos nos contradigam, isso não é motivo para nos refutarem por antecipação, uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós – então devemos retomar este problema desde o início e nos perguntarmos, por nossa vez, *por que* se escreve? (SARTRE, 2004, p. 29, grifo do autor)

As afirmações de Sartre sobre possíveis papéis a serem desempenhados pelo autor indicam que só é possível refletir sobre a motivação da escrita se for considerado o engajamento enquanto manifestação clara de que o escritor vive em seu próprio texto, no qual deixa marcas pessoais por ele eleitas. Entretanto, essa condição tal como desenhada por Sartre não se aplica totalmente à obra de Machado de Assis. Nela, o “engajamento” se dá em outra ordem: por meio de uma representação irônica do contexto, dos valores, do modo de viver e maneiras de pensar e agir que caracterizam o homem da sociedade oitocentista brasileira. Acredito que essa intencionalidade se encontra assinalada na expressão, já citada, de que o escritor se faz “homem do seu tempo e do seu país”, não somente por meio da expressão da “cor local”, no texto literário, mas, como acredita e defende o escritor, por meio de “certo sentimento íntimo” que o permite abordar os aspectos locais de modo indireto, enviesado, irônico, enfim.

Para Blanchot (1997), contrariamente ao pensamento sartreano, a literatura não se limita a produzir sentido no mundo concreto nem a representá-lo, ela busca suprimir a palavra comum e substituí-la pela ausência, destacando, assim, a função desestabilizadora, de dúvida e negação atribuída à literatura. O filósofo inicia suas considerações pela análise das especificidades da literatura, entre as quais destaca o fato de o texto literário ser negação dele mesmo, pois percebido como "um nada", pelo fato de não interferir na realidade; ou ser encarado como dotado de "pouca seriedade", em virtude de seu caráter ficcional; ou ainda como construção escrita pautada pela "má fé", pois se liga ao imaginário, à invenção. Diante desse panorama, conclui que o texto literário "confirma-se, depreciando-se, se edifica sobre suas ruínas" (BLANCHOT, 1997, p. 293). Observações estas que se constituem como possibilidades de melhor entender a atuação do autor propriamente dito e dos seus desdobramentos no texto literário. Assim, o engajamento de que fala Sartre encontra-se oposto à ideia de Blanchot, principalmente porque para este não há uma função de representação no texto literário, muito menos há nele uma tarefa de desvendar algo para quem o lê. É justamente por isso que a literatura, enquanto arte sem compromisso com a representação da realidade factual, exerce um papel desestabilizador, porque cria algo novo pela linguagem, ocultando, assim, as marcas de quem a produziu.

Brás Cubas, como autor ficcional, adota posturas contrárias em relação a sua obra e mesmo em relação ao seu possível leitor. Ele eleva seus escritos, comparando-os a outros exemplares da tradição literária europeia, mas também distingue seus escritos daqueles outros, com essa mesma intenção. Por outro lado, ao longo do registro de suas memórias, relativiza a importância do narrado, hesita em relação aos fatos, atribui pouca importância ao que diz e, ainda, registra seus fracassos. Em relação ao leitor, guarda, para ele, uma postura satírica, de deboche, a fim de indicar que, se o livro apresenta máculas, estas dizem respeito à incapacidade de quem o lê, e não ao seu modo de narrar.

Conforme Blanchot, o escritor só pode se tornar escritor quando há uma obra que o identifique como tal: "enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um, só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever" (BLANCHOT, 1997, p. 293). A ligação entre o autor e sua obra, já repensada pelos outros teóricos relembrados aqui, auxiliará a reflexão sobre a relação de Brás Cubas com seu livro, enquanto defunto autor, ou seja, aquele que só se torna escritor depois de morto, depois de compor uma obra única: a história de sua vida, revisitada,

registrada com “a pena da galhofa” e a “tinta da melancolia”. De forma similar, a relação autor/obra, sob o prisma apontado por Blanchot, também diz respeito à composição das **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos** por seu autor empírico, o que fica claro nos prólogos. Além disso, Machado deixa registrados seus questionamentos quanto à validade da obra composta, ao sugerir e desejar a avaliação da crítica do seu tempo sobre o livro que acabara de finalizar. Também cabe pensar o mesmo em relação à publicação de **Papéis avulsos**.

Essa relação de circularidade, ou melhor, esse ciclo vicioso, é colocado em xeque pela aproximação da escrita com a ação. Nesse sentido, o ato de escrever leva à formação concreta da obra e, paralelamente, ao ato futuro de se vislumbrar a escrita, a constituição de um plano de escrita, leva à ideia de uma obra – perfeita – que não precisa ser concretizada. Assim sendo, Blanchot ressalta que o escritor escreve a partir do *nada* porque sua obra vislumbrada já é *tudo*, ao passo que esta, quando se torna pública, transforma-se em outra “coisa” muito diferente daquilo que foi pensado. Quanto à composição da obra, Blanchot se opõe a Sartre, pois este acreditava que o ponto de partida do autor seria o contexto no qual estaria inserido, ressaltando, inclusive, que o escritor primeiro escolheria o público leitor ao qual a obra seria destinada para só depois e diante dessa escolha decidir o tema.

Blanchot afirma que o desejo do escritor é manter intocada essa “coisa” que criou, mantendo-a afastada do mundo exterior, por isso passa a separar, dicotomicamente, a obra – o que ele planejou/construiu – e o livro – a materialidade nas mãos alheias. No caso de Brás Cubas, isso fica sugerido, principalmente, pela discrepância entre a encadernação que imagina ter seu livro, luxuosa, com letras douradas, merecedor de destaque por ser um “exemplar único”, e o conteúdo do livro: marcado pela melancolia, conforme apontam Leal (2013) e Bruno Souza (2014). De alguma forma, o autor ficcional vislumbra sua obra intocada, incompreendida pelo leitor comum, pela crítica com a qual dialoga, ao longo da narrativa, e pelo bibliômano.

João Luiz Peçanha Couto, ao analisar o texto de Blanchot, estabelece que a noção de obra pode ser assim sintetizada: “nascida de um caldo primordial de experiências inalcançáveis em sua perfeição, a ela resta o castigo de sua experimentação em outrem” (COUTO, 2012, p. 114). Nesse momento, outro sujeito entra em cena: o leitor, passando a se constituir como parte da obra literária, pois esta se materializa na percepção dele, levando o autor a sucumbir. Entretanto, a fim de sintetizar o pensamento do filósofo, afirma que tanto

aquele que escreve quanto aquele que lê "são dissolvidos em favor da emergência da experiência da literatura" (COUTO, 2012, p. 112). Já Sartre acreditava na emergência de um "pacto de generosidade" entre ambos, um crendo no pleno exercício de escolhas do outro, tendo como intermediária dessa relação a própria obra literária. Refletindo sobre o que afirma Blanchot, essa diluição do autor e do leitor levaria à emergência da linguagem, ou da enunciação, segundo também afirmou Barthes (1984).

Diante dessas constatações, Blanchot salienta a existência da obra enquanto condição para o nascimento do autor e põe-se a questionar a função do escritor enquanto escreve, papel que é assim sintetizado:

> Escreve a partir de certo estado da linguagem, de certa forma de cultura, de certos livros, a partir também de elementos objetivos, tinta, papel, impressora. Para escrever, deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob uma outra forma, negar os livros fazendo um livro com o que não são (BLANCHOT, 1997, p. 303)

Assim, a escrita, para Blanchot, encontra-se ligada a um processo de morte e recriação, um papel que representa prisão e liberdade. O ato de escrever, *per si*, está ligado a uma concretização da liberdade para quem escreve e para o mundo que representa e no qual está inserido, mas é também negação do que se é para se tornar Outro. Brás Cubas se vangloria dessa liberdade, mas também de sua honestidade ante o que narra, alcançadas, ambas, somente com a morte.

2.3 Machado de Assis e Brás Cubas: autor da ficção, autor ficcional

O prólogo de Brás Cubas a suas **Memórias** tem marcado, em muitos estudos críticos, o início da abordagem dessa obra tão complexa, provavelmente porque nele constam as explicações do defunto autor para a "obra difusa" que construiu e que apresenta ao leitor. Não só por isso, mas principalmente por se tratar de um escrito no qual a questão da autoria se encontra representada e concretizada de forma bastante peculiar, farei também minhas considerações sobre o referido paratexto e sobre a "advertência" assinada por Machado de Assis, por meio da análise dos elementos que os compõem e pelos apontamentos críticos a eles referentes.

No prólogo da terceira edição das **Memórias póstumas de Brás Cubas**,[33] Machado de Assis, além de destacar aspectos relativos à feição do livro, como ocorre em outros prefácios de sua autoria, torna presente a voz de Brás Cubas enquanto autor capaz de defender a obra composta. Trata-se, portanto, de um prefácio autoral e autêntico – conforme já explicitado –, mas que se aproxima do aspecto ficcional por tornar presente no texto uma voz atribuída a pessoa imaginária: Brás Cubas, de acordo com o que define Genette (2009).

Nele, o escritor recorre aos apontamentos de dois críticos sobre a estrutura ou forma do romance que apresenta ao leitor. A primeira referência crítica é a seguinte: "Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro perguntava: 'As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance?'" (ASSIS, 1997, p. 512). A inserção dessa dúvida, proveniente do crítico citado, tem como possível fonte uma carta.

Em missiva envida por Capistrano de Abreu a Machado de Assis em 10 de janeiro de 1881, o crítico salienta sua dificuldade de classificação da obra e os questionamentos por ela suscitados:

> Hoje às 7 horas da manhã, poucos minutos antes de tomar o trem de Rio Claro para Campinas, me foi entregue com a sua carta de 7 o exemplar de Brás Cubas que teve a bondade de me enviar... A impressão foi deliciosa, e triste também, posso acrescentar. Sei que há uma intenção latente, e não sei se conseguirei descobri-la. Em São Paulo, por diversas vezes, eu e Valentim Magalhães nos ocupamos com o interessante e esfíngico X. Ainda há poucos dias ele me escreveu: o que é Brás Cubas em última análise? Romance? dissertação moral? desfastio humorístico? Ainda o sei menos que ele. (*Apud* ROUANET, 2009, p. 24)[34]

Além dessa referência, o comentário de Abreu poderia se referir à resenha publicada em 30 de janeiro e 1º de fevereiro de 1881, sem assinatura, mas de autoria de Capistrano de Abreu, na **Gazeta de Notícias**, recuperada por Ubiratan Machado (2003), em volume no qual reúne os textos críticos publicados nos jornais durante a vida do escritor. A possibilidade de

---

[33] A terceira edição de **Memórias póstumas de Brás Cubas** considerada aqui é de 1899; conforme consta na **Obra completa de Machado de Assis**, publicada pela Editora Aguilar, em 1997; para outros, a publicação do livro no final dos anos 1990 seria a quarta edição, considerando como primeira a realizada na **Revista Brasileira**, em 1880, na qual o romance saiu em capítulos.

[34] O jornalista se refere ao "Capítulo X – Naquele dia", em que Brás Cubas narra o dia do seu nascimento, as pretensões familiares em torno do seu futuro e as bajulações dos familiares e vizinhos. Narra ainda o batizado e seus primeiros passos, assim descritos "lá ia para frente, cai aqui, cai acolá; e andava, provavelmente mal, mas andava e fiquei andando" (ASSIS, 1997, p. 527). Esse final que sugere continuidade indica que o modo de caminhar dos primeiros anos marcou o andar de toda a vida da personagem: seguiu mal pela vida, tropeçando, sem muita confiança nas decisões, mas seguiu conforme atestam as **Memórias**. Arrisco-me a dizer que é, também, esse o seu modo de narrar, "cai aqui, cai acolá", conforme mostrarei mais adiante, inclusive fazendo menção a esse mesmo capítulo.

Machado estar se referindo a essa resenha é grande não só pela data de publicação, mas por ter saído no jornal em que ambos trabalhavam. Outro aspecto importante é o fato de essa resenha se iniciar, justamente, por uma pergunta: "*As Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance?" (MACHADO, 2003, p. 129), construção similar à referência feita por Machado no prólogo em questão.

Nesse texto crítico, o jornalista relativiza o pertencimento romanesco da obra, tido como um acaso, "simples acidente", para ressaltar o que julgava fundamental: a descrição dos costumes e a filosofia social que se encontram implícitas na narrativa. Assim, resume o enredo e conclui que "as Memórias são um livro concêntrico, isto é, há dentro dele muitos livros nem sempre convergentes" (MACHADO, 2003, p. 132). Nesse caso, fica claro que a composição da obra, no aspecto formal e de conteúdo, interessa muito mais ao crítico do que sua simples classificação.

Em seguida, Machado cita outro crítico e leitor (além de cunhado, pois irmão de Carolina): "Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na Minha Terra*" (ASSIS, 1997, p. 512). Segundo Rouanet (2009) essa carta nunca foi localizada,[35] porém ressalta a importância dessa observação pelo fato de Machado somar mais um escritor, Almeida Garret, aos antecessores confessos de Brás Cubas (Xavier de Maistre e Sterne). Nos dizeres do crítico, a relevância dessa observação ainda se justifica porque

> Macedo Soares parece ter percebido, para além da questão banal da influência do humorismo inglês, que Machado tinha se filiado a uma forma "cosmopolita", abrangendo, além do irlandês Sterne e do saboiano Xavier de Maistre, o português Almeida Garrett. É a forma que chamei de "shandiana". (ROUANET, 2009, p. 24)

A fim de responder a ambos os leitores, Machado de Assis recorre às observações de Brás Cubas contidas em "Ao leitor", prefácio assinado por este e que segue o prólogo autoral. Conforme ressalta o defunto autor, o livro seria romance para alguns e não para outros; já para responder a Soares, Machado cita a afirmação de Brás Cubas quanto à composição da obra: forma livre de Sterne ou Maistre, à qual se somam certas "rabugens de pessimismo", tom que

[35] Rouanet (2009) reproduz outra carta enviada a Machado por Macedo Soares, em 21 de julho de 1888: "Já o cumprimentei pelo capítulo 47 (46, na edição definitiva) do seu Brás Cubas, cito de memória, mas é da 'partilha amigável', que deixa os co-herdeiros brigados. O episódio vale um livro pela verdade dos fatos, singeleza no contá-los, sobriedade nos acessórios e mais partes que distinguem os grandes escritores." (ROUANET, 2009, p. 23)

diferencia o defunto autor dos citados e que, portanto, distingue, ainda, a narração das **Memórias** dos métodos narrativos daqueles. Ressalta, ainda, a intertextualidade expressa na obra e que indica outros diálogos. Para esclarecê-los, Machado toma a palavra e aproxima os citados como possíveis influências para o autor ficcional que criou: "Toda esta gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida" (ASSIS, 1997, p. 512).

Essa aproximação entre os dois paratextos é bastante interessante no que diz respeito à apresentação e composição da obra. Machado evoca Brás Cubas enquanto autor de suas memórias para defendê-las, já que é isso que ambos fazem, cada um no prefácio que assina. Enquanto Machado explica a composição e as alterações do livro, Brás Cubas explica seu método de composição das memórias, só que de forma truncada, conforme veremos adiante. Ao passo que um parece estar certo de que o livro encontrou "alguma benevolência" no público leitor, o outro oferece àquele "um piparote".

A aproximação se mantém, ainda, pela relação autor empírico – Machado de Assis – e autor ficcional – Brás Cubas –, pois aquele assim apresenta este ao leitor: "o que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama 'rabugens de pessimismo'. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos" (ASSIS, 1997 p. 513). Assim, o livro póstumo se assemelha e se distingue de uma tradição literária europeia, o que fica claro tanto no prólogo do autor-empírico quanto no do autor-ficcional.

Umberto Eco dedicou-se, em **Seis passeios pelo bosque da ficção**, a teorizar e exemplificar possibilidades de configurações da autoria. Ao conceber a narrativa de ficção como um bosque – dotada de muitos caminhos a serem trilhados pelo leitor –, Eco define as *personas* que compõem o jogo da leitura. Salienta que, depois de Sterne, a narrativa de vanguarda não só frustrou as expectativas do leitor, mas ainda criou leitores que gozam de ampla liberdade de escolha em relação ao que leem. Eco ressalta que

> Essa liberdade é possível precisamente porque – graças a uma tradição milenar, que abrange narrativas que vão desde os mitos primitivos até o romance policial – os leitores se dispõem a fazer escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras. (ECO, 1994, p. 14)

Tais escolhas, salienta ele, não são aleatórias nem pautadas pelo bom senso, quando se trata de textos literários. Entendo que elas também dizem respeito ao gênero no qual se

sustenta o texto, à configuração do narrador e do seu modo de narrar, bem como são delineadas pelo autor. Nesse percurso pelo bosque, então, estão presentes o autor empírico, ou seja, quem constrói a história e a assina, e o leitor empírico. Configuram-se ainda dentro da narrativa um leitor-modelo: "uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar" (ECO, 1994, p. 14), e um autor-modelo, que se faz presente como "uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo" (ECO, 1994, p. 14).

A fim de exemplificar a teoria, Eco se vale do romance **Gordom Pym**, de Poe, no qual há:

a) Um autor empírico: Poe;
b) Uma pessoa real fictícia 1: Sr. X que, em um paratexto, atribui a autoria do livro a outrem;
c) Outra pessoa real fictícia 2: Sr. Pym, que reclama para si a autoria do romance, desmentindo a autoria de Poe, e é uma personagem fictícia;
d) Um narrador: Pym.

Esse emaranhado de vozes presentes no referido romance faz lembrar a construção de Machado de Assis em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, em que temos:

a) Um autor empírico: Machado de Assis, que se refere, no paratexto, a Brás Cubas como autor;
b) Um autor fictício e defunto: Brás Cubas, no prefácio;
c) Um narrador defunto: Brás Cubas, ao longo da narrativa;
d) Uma personagem: Brás Cubas da juventude à morte.

Em ambos os casos, a autoria é relativizada, contestada, discutida, passando, inclusive, pelo viés ficcional: o autor é um ser de ficção. No romance machadiano citado, o autor-ficcional se faz vivo, mesmo morto, por meio da escrita e como escritor traça e sugere percursos ao seu leitor-modelo.

A intertextualidade presente nos prólogos do livro de 1881 encontra relativização nessa passagem, por conter o que há de particular, autoral, nas **Memórias**, para tanto faz uso de outra metáfora: "É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho"

(ASSIS, 1997, p. 513), ressaltando que há diálogos entre os citados, mas a obra se difere das demais pelo perfil impresso nessa narrativa pelo autor Brás Cubas, sendo este marcado, sobretudo, a meu ver, por sua condição de defunto autor.

Assim, autor empírico e autor ficcional espelham-se na função de apresentar, explicar e defender sua produção. Entendo, ainda, que Machado chancela em sua advertência Brás Cubas como escritor que escolhe suas influências literárias e delas se difere pela particularidade de sua visão de mundo devido à condição de morto e por isso faz uso da possibilidade de adotar uma forma de narração "conforme lhe pareceu melhor e mais certo" (ASSIS, 1997, p. 513). Assim, Brás Cubas e o próprio Machado de Assis se assemelham ao escritor moderno por escolherem e explicitarem na obra seus precursores, suas influências, seus intertextos.

De modo similar, é possível distinguir a recorrência da forma, do tom, da intenção, nos textos com os quais as **Memórias póstumas** dialogam, quer sejam as influências confessas ou as recônditas; quer sejam os diálogos assumidos ou negados, por parte do autor empírico e do autor ficcional, esses elos são indispensáveis à produção de sentido do texto e estabelecem o caráter inovador e moderno da literatura de Machado de Assis.

Essa postura composicional salientada por Machado em relação ao seu Brás Cubas é explicitada por este em "Ao leitor". Assinado por Brás Cubas, esse paratexto cuja função primordial é "apresentar a obra ao leitor" exerce papel muito além do convencional. Já observei a compreensão desse gênero textual por Massaud Moisés, que, ao defini-lo, salienta a sua etimologia: "do latim *praefatio, oni*, ação de falar ao princípio", ou seja, texto que "precede ou introduz uma obra" (MOISÉS, 2004, p. 369), e ainda a função do prólogo salientada por Genette (2009), ao afirmar que esse tipo textual pode apresentar sugestões de construção e análise que se efetivarão no decorrer da narrativa, como parece ocorrer nas duas advertências das **Memórias póstumas** e no prólogo de **Papéis avulsos**.

Em relação ao prólogo intitulado "Ao leitor", Roberto Schwarz (2000) o caracteriza como um "show de imprudências" cuja função principal, não sendo afirmar o outro mundo, fundamenta-se em "destratar o nosso", por isso vai da gracinha à profanação. De início, o teórico ressalta as dúvidas de composição, às quais se somam, nos dizeres de Schwarz, "um quê de falsete", marcado na entonação das primeiras linhas, e ainda a construção linguística baseada em antíteses: princípio e fim, nascimento e morte, vulgar e diferente, cama e berço etc. Para ele, esta é a fórmula cunhada por Machado para fazer o seu Brás Cubas triunfar

duplamente: quando ressalta seus méritos e quando ri disso. Nas palavras do crítico: “a sátira até aqui é amena, pois o leitor concede facilmente que o uso pernóstico da cultura oficial e das aparências ilustradas (*hesitações, suposições, considerações e método*) seja engraçado” (SCHWARZ, 2000, p. 20, grifos do autor). Intenção distinta encontra-se na comparação entre a obra e o Livro Sagrado, banalizado mediante uma curta frase (“diferença radical entre este livro e o Pentateuco”) como se ambos fossem próximos no resto. O crítico ressalta “a voz desencarnada e inquietante” de um “pseudomoralista” como tom predominante no primeiro parágrafo de “Ao leitor” e a presença de um “ritmo binário” cujos pares se opõem.

Schwarz, ao longo do texto, oferece ao leitor um esboço das faces adotadas pelo defunto autor no prólogo em questão, a fim de, posteriormente, sustentar sua tese da “volubilidade do narrador”. O narrador se desdobra em várias facetas, as quais se encontram listadas, a seguir, com o intuito de sintetizar e demonstrar os perfis do narrador recuperados por Schwarz:

a) hesita nas primeiras linhas sobre o método de composição;
b) promete esclarecimentos sobre sua morte;
c) deseja distanciar-se do que é considerado vulgar;
d) reforça o paradoxo do defunto autor;
e) afirma sua preocupação com o galante e o novo;
f) faz piada com o Pentateuco.

(SCHWARZ, 2000, p. 17-28)

Schwarz (2000) salienta a mudança de tom no prólogo ao se deter ao segundo parágrafo, no qual “encontramos uma personagem de contornos visíveis”, cujo discurso se fundamenta na objetividade entre autor e leitor, como preconiza o Realismo. Comenta que tal passagem ainda pode ser entendida como exemplo da constante “respiração do texto”, marcada pela indiferença. Dessa forma, o exercício da volubilidade – tese defendida pelo crítico – já se mostra no prólogo, no qual ganha contornos ainda mais visíveis por se tratar de mudanças bruscas em algumas linhas.

A arbitrariedade ao narrar tendo sido brilhantemente demonstrada e defendida por Schwarz, na década de 1990, não se faz presente, nesta tese, como foco argumentativo, principalmente porque já foi analisada, corroborada e contestada por alguns estudiosos da

obra machadiana.[36] O que justifica a presença das ideias de Schwarz nesta tese é o fato de ser dele um dos textos que conheço (além do artigo de Lyslei Nascimento, 2009) em que foi dado destaque devido ao prólogo das **Memórias**. O modo como Schwarz o estuda, minuciosa e cuidadosamente, sinaliza a importância que tem para a compreensão da obra. A meu ver, mais do que isso, encontra-se ali o projeto moderno de Machado de Assis, que não só alimenta a escrita do romance de 1881, como dá nova feição ao modo de narrar, à construção de um novo tipo de narrador, e possibilita a concretização de uma nova concepção de autoria. A presença de várias facetas, conforme enumera o crítico, mais do que indicar a "volubilidade", como quer, ou a "polifonia" do romance (conforme Bakthin, 1997), ou ainda a sua condição heterodiscursiva (BAKTHIN, 2015), mostra a concepção moderna de uma escrita literária que dialoga, de forma parafrástica e parodística, com textos precedentes; elegendo e deixando explícito, assim, a filiação estética, criando, a partir desta, nova forma de composição, nova narrativa.

Marli Fantini Scarpelli (2001) ressalta o paroxismo colocado em prática por Brás Cubas em relação à metáfora com a qual identifica as **Mil e uma noites**: narrar para não morrer. Scarpelli chama a atenção para a criação de um novo gênero textual colocado em prática por Machado de Assis no romance em questão. Ao construir um "defunto autor", surge o "memorial póstumo" enquanto forma estética – inesperada e estranha – em relação aos romances do século XIX.

A mudança de perfis que Schwarz (2000) identifica como "volubilidade do narrador", Scarpelli assim compreende: "tensionado entre a vida e a morte, entre a ânsia de eternidade e consciência da própria perecibilidade, Brás Cubas varia seus pontos de vista e subverte a sequência dos fatos narrados à medida que se coloca numa e noutra posição" (SCARPELLI, 2001, p. 37). A autora observa, então, uma constante alternância de posições de lugar de fala que justificariam os vários tons (ou várias vozes ou distintos pontos de vista) presentes no livro.

Em relação ao prólogo "Ao leitor", Marli Fantini ressalta o fato de Brás Cubas promover a apresentação de sua obra como quem faz um reclame publicitário: promete ao leitor uma nova experiência de leitura a partir de um produto – a sua obra de finado. Depois

[36] O estudo do narrador e/ou do modo de narrar das **Memórias póstumas** foi contemplado também por Sidney Chalhoub (2003), como concretização da "inviolabilidade da vontade senhorial"; por Valentim Facioli (2008), no que tange, principalmente, às relações estabelecidas entre o defunto autor e o leitor; por Luciana Leal (2013), enquanto marca da melancolia; entre outros estudiosos.

ela destaca o lugar de fala de Brás Cubas – o defunto autor, e não o autor-defunto – como um alerta ao leitor ingênuo para as diferenças entre pessoa e personagem, autor e narrador, realidade e ficção. O modo como Brás Cubras apresenta sua obra no prólogo indica certa ênfase na inovação que circunda a confecção dos escritos. Nesse ponto, há destaque para o que é novo. Entretanto, ele estabelece comparações e talvez seja uma maneira de aliar as memórias à tradição, ao que já é conhecido, mesmo com ressalvas, aproximando os dois polos. A inversão de que fala Fantini diz respeito ainda mais à identidade do autor: Brás Cubas só se torna autor depois da morte, quando narra sua vida sob o prisma da "galhofa e da melancolia". Pensando mais teoricamente, é possível dizer, ainda, dialogando com Barthes, Foucault (2002) e Blanchot (1997), que o autor para sê-lo deverá estar morto, pois só apagando quem é dá voz a um outro eu: aquele que narra. Assim, a ideia do defunto autor, criada por Machado de Assis, e colocada em prática por Brás Cuba, configura-se como uma metáfora da condição de existência do autor. O autor de **Iaiá Garcia** antecipa uma formulação teórica de autoria que só será concebida pelos teóricos citados quase um século depois.

Os pares antitéticos listados por Schwarz (2000) – princípio e fim, nascimento e morte, vulgar e diferente, cama e berço – sustentam o paradoxo que ele identifica na expressão "defunto autor". Na concepção de Marli Fantini, trata-se de uma pista lançado ao leitor sobre os desdobramentos da relação realidade/ficção. Acredito que tais pares, em se tratando, principalmente, da composição da obra em questão, além de serem antitéticos anunciam a construção do livro e seu processo de narração: simultaneamente, princípio e fim, nascimento e morte, haja vista a definição que o próprio Brás Cubas dá à expressão que o designa: "para quem a campa foi um outro berço" (ASSIS, 1997, p. 513). Assim, os vocábulos enumerados são indicativos de termos de sentidos opostos, se pensados lado a lado. Como esboço da composição da obra anunciada em suas páginas iniciais, é possível observar que o "fim" da vida proporciona a Brás Cubas o "princípio" de uma nova forma de viver: marcada pela narração; a morte do seu corpo físico dá a ele um novo nascimento, enquanto autor de sua história, cujos fatos são vistos e narrados sob um novo prisma, de distanciamento, amadurecimento e inovação composicional.

Faz-se necessário retomar os apontamentos críticos de Scarpelli sobre o prólogo, no que tange ao reconhecimento da estruturação temporal da narrativa enquanto fator inovador. Ao começar a história pelo fim e narrá-la depois de morto, Brás Cubas inverte a sequência "começo, meio e fim", rompe a linearidade, nas palavras da autora, "evidencia-se seu

propósito de renovar radicalmente a estrutura do romance e dos gêneros literários" (SCARPELLI, 2001, p. 39). Acredito que, mais do que efetivar uma narração não cronológica, nem linear, as **Memórias póstumas**, nesse aspecto, são um romance moderno, conforme sobre ele refletiu Rosenfeld (1997), principalmente porque há uma coerência interna para essa estratégia. Brás Cubas não adota esse "estilo" meramente como modo de diferenciar seu livro do **Pentateuco**, como sugere no prefácio, mas, principalmente, porque é com a morte da "personagem" Brás Cubas que nasce o sujeito capaz de narrar sua história, o narrador "além-túmulo", e o (defunto) autor.

Juracy Assmann Saraiva (1993) assinala dois caminhos percorridos por Brás Cubas: narrar sua própria história e registrá-la, a fim de compor a obra. Na concepção da estudiosa: "ele executa, portanto, a narrativa simultaneamente em dois níveis: no primeiro compõe o universo imaginário, em cujo interior o protagonista vivencia sua existência; no segundo, define o relato como objeto verbal, resultante da concretização do ato da escrita" (SARAIVA, 2003, p. 61). Desse modo, a coerência das escolhas de Machado ao criar as **Memórias** desdobra-se nas funções paralelas e complementares desempenhadas pelo autor ficcional, relativamente à configuração da personagem principal e do narrador.

É possível afirmar que, de acordo com a definição do "prefácio", apontada por Moisés (2004), de fato, o autor Brás Cubas "fala ao princípio" da obra, no sentido *latu*, pois aponta a filiação desta, ao mesmo tempo que a desmente. Essa postura paradoxal, contrária ao que se espera de um autor/narrador, indica e antecede, a meu ver, um procedimento narrativo de que fará uso o narrador ao longo do romance: dizer e desdizer. Conforme as teorizações dos destinadores dos prefácios, formuladas por Genette, o preâmbulo dirigido ao leitor e assinado por Brás Cubas pode ser entendido como um prefácio fictício, já que é "atribuído a uma pessoa imaginária" (GENETTE, 2009, p. 160), uma personagem da história: Brás Cubas. Mas também pode ser considerado apócrifo, já que é "falsamente atribuído a uma pessoa real", pois o primeiro capítulo das **Memórias** é atribuído a Brás Cubas, o que se configura como "falso", pois seu autor empírico é Machado de Assis, ainda, o protagonista se apresenta como pessoa real, principalmente por formular e explicar sua condição de defunto autor.

Em "Ao leitor", primeiramente, o autor ficcional estabelece uma comparação quanto ao número de leitores hipotéticos entre o livro de Sthendal e "este outro livro". Enquanto se imagina para aquele cem leitores, para este o autor acredita haver: "nem cinquenta, nem vinte, e quanto muito, dez. Dez? talvez cinco" (ASSIS, 1997, p. 513). A explicitação de uma

expectativa tão pequena quanto ao número de leitores pode ser justificada pelo fato de se tratar de um livro autobiográfico, no qual são narrados os fatos que compuseram a vida de seu autor ficcional. Brás Cubas poderia imaginar que, inclusive, dado o número pequeno de presentes no seu funeral, os acontecimentos de sua vida despertassem o interesse de poucos. Outra possibilidade se deve mesmo ao número baixo de leitores em potencial na sociedade dos oitocentos.

Apesar de Brás Cubas e Sthendal anteverem horizontes bastante distintos em relação ao público leitor que poderiam alcançar, a aproximação entre estes se sustenta também pelo tom confessional. Conforme ressalta Maria Nazaré Gomes Santos, a referência a Stendhal diz respeito à afirmação contida na obra *De l'amor* a qual deixa clara a visão do autor em relação ao seu público visto como "uma ávida massa pouco culta, acostumada a uma literatura de consumo", em meados do século XVIII, quando o livro se torna mercadoria (SANTOS *apud* KOCH, 2004, p. 41).

Conforme postula Hélio de Seixas Guimarães (2004), a ciência do censo de 1872 teria provocado mudanças significativas no anseio dos escritores pela construção de uma literatura nacional, aos moldes do Romantismo, e na consciência autoral de Machado de Assis. As observações de Brás Cubas na passagem citada podem sinalizar a marca do autor empírico ante o horizonte restrito de leitores para os textos literários.[37]

Depois de apresentar a obra quanto a sua caracterização, forma e escrita, Brás Cubas dirige-se genericamente aos leitores: a gente grave e a gente frívola. Os primeiros poderão encontrar nas **Memórias** traços do gênero romanesco; já o segundo grupo não achará nelas semelhanças com o romance habitual. Assim Brás Cubas ressalta os leitores comuns, também, mais à frente, denominados de primeira edição, que não estão preparados à inovação dos seus escritos.

Nessas passagens Brás Cubas deixa implícita a ideia de que o leitor ideal para o livro que apresenta estará localizado como um "meio-termo" entre esses dois grupos. No Prólogo, Machado de Assis escolhe dois apontamentos críticos – o de Capistrano de Abreu e o de Macedo Soares – que representam, justamente, essas duas "colunas máximas da opinião".

[37] Conforme pontua Guimarães (2004), o fato de Machado tomar ciência do baixo número de leitores, por meio do censo de 1872, seria uma das razões da adoção de novas perspectivas em relação à prosa de ficção, o que impactou a relação do autor com seus leitores e levou Machado de Assis a adotar novas formas de diálogos e novas representações do leitor implícito, em sua obra.

Vale lembrar que o primeiro não acha no romance o gênero habitual e o segundo vê nele uma aproximação com a narrativa portuguesa de Garrett.

Depois de desmerecer a opinião do leitor-comum enquanto anseia por outro tipo, Brás Cubas confessa desejar constituir afinidade com o público leitor. Contudo, menospreza as avaliações deste por sabê-lo dividido em dois grupos: aqueles que acharam na obra o "puro romance" e aqueles que não verão nele o seu "romance habitual". Assim, sua obra não será estimada pelos graves nem amada pelos frívolos.

Faz-se preciso destacar que, nas **Memórias**, a oposição a uma opinião comum já estava presente desde as primeiras linhas do prólogo assinado por Machado de Assis, quando este evoca Brás Cubas para responder à questão apresentada por Capistrano de Abreu em relação à tipologia do livro em questão; formulação, nesse caso, capaz de ilustrar possível posicionamento daqueles que não viam na narrativa uma feição romanesca.

Ante esse binarismo quanto à recepção do romance, é preciso observar o seguinte: se estes são os dois grupos nos quais podem ser incluídos todos os leitores, inclusive os críticos, como será possível ao defunto autor "angariar as simpatias da opinião", conforme seu desejo confesso? Ele explicita "receitas" para tal fim, mas também não as segue e, ao final, oferece ao leitor um piparote. Assim, a relação autor/leitor se estabelece, nesses escritos, de forma bastante direta e diversa, porque marcada por um tom ora zombeteiro, ora confessional por parte do autor.

Apesar de prever que seus escritos não agradarão ao público leitor, ele confessa ainda desejar tal façanha. Para tanto, afirma seguir alguns preceitos. O primeiro deles é fugir a um prólogo explícito e longo porque "o melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado". (ASSIS, 1997, p. 513).

É sabido que a função do prólogo é a apresentação do livro ao leitor e isso já foi abordado aqui. No entanto, sugiro que voltemos a essa função sob um novo prisma. Conforme Costa, em seu **Dicionário de gêneros textuais**, o prólogo é assim definido:

> texto preliminar de apresentação, geralmente breve, escrito pelo autor ou por outrem [...], colocado no começo de um livro, com explicações sobre o seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor. Trata-se de um enunciado de esclarecimento, justificação, comentário, ou apresentação que precede o corpo do texto" (COSTA, 2009, p. 168, grifos meus)

Se uma das características desse gênero textual é ser "breve", Brás Cubas tem razão ao afirmar que o seu prefácio deva ter "menos cousas", mas isso não corresponde à realidade do

seu texto. Seu prefácio contém tudo: filiação estética, métodos de inovação, forma composicional, modos de narração, definições, apontamentos críticos. Em tudo isso há relativizações que fazem das **Memórias** uma obra inovadora, na qual a noção de autoria, de forma, de recepção apresenta um viés distinto do que vinha sendo construído pelo autor e o que era recorrente em se tratando da construção dos prefácios, nos romances dos oitocentos, marcados, principalmente, pelas explicações, considerações do autor e, por vezes, pela construção de subterfúgios ficcionais a fim de dar maior verossimilhança à história, distanciando-a da ficção para aproximá-la da noção de relato, testemunho e verdade.

Outra regra a que Brás Cubas faz referência é o modo de composição desse gênero, no qual o que se diz é feito de modo obscuro e truncado, ou ainda não explícito. Entendo que esses dois adjetivos sejam um desdobramento de uma escolha: contar, narrar por meio de enunciados que encobrem afirmações implícitas. Isso ocorre, por exemplo, em "o que não admira, nem provavelmente consternará, é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal" (ASSIS, 1997, p. 513, grifos meus). Há informações explícitas nesse enunciado: não haverá espanto se o livro não tiver cem leitores, tal como o autor inglês almejava. Implicitamente, no entanto, Brás Cubas coloca a primeira assertiva como hipótese: não haverá espanto, mas pode ser que haja ou não consternação, ou grande tristeza, se isso não ocorrer. Levando em consideração o contexto brasileiro, no qual o índice de analfabetos em fins do século XIX era alto, a existência de um pequeno público apto a ler as **Memórias** se justificaria. Entretanto, o defunto autor lamenta isso, ou porque deseja muitos leitores, apesar de acreditar que não os terá, ou porque gostaria de elevar sua obra às alturas, mostrando-a ao mundo, tal como seu pai fizera com ele ao nascer, e ele intencionava realizar com o emplastro, se o tivesse criado. Pela história, sabe-se que Brás Cubas não alcança a glória, nem como advogado, nem como ministro, nem como inventor de um remédio anti-hipocondríaco. Pode-se pensar, diante disso, que a visibilidade almejada só é alcançada, relativamente, com a escrita do livro. Ele não exerceu a advocacia, não foi ministro, nem cientista, mas foi autor, mesmo depois de morto.

Ainda, implicitamente, vemos que se suas memórias são "outro livro" é porque havia um exemplar – um dos livros de Stendhal – com o qual as memórias são comparadas. Nessa construção ficam claras, mais uma vez, a aproximação e a distinção entre as duas obras.

Para novamente ilustrar o modo obscuro de dizer adotado pelo autor ficcional no prólogo – e que irá marcar toda a narração –, faz-se preciso voltar a sua relação com o leitor,

quando se estabelece entre ambos os primeiros contatos. O autor diz: “mas eu espero ainda angariar as simpatias da opinião” (ASSIS, 1997, p. 513, grifo meu). Explicitamente, o desejo dele é confessado, entretanto, implicitamente, a presença do advérbio “ainda” estabelece um elo com o parágrafo anterior, no qual Brás Cubas dividiu a crítica literária em dois grupos e desdenhou da opinião de ambos.

Em segundo lugar, afirma não revelar seu método de composição: “conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas **Memórias**, trabalhadas cá do outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra” (ASSIS, 1997, p. 513, grifos meus). Na verdade, o processo já foi delineado e será melhor detalhado no capítulo 1, intitulado “Óbito do autor”.

Ele ainda ressalta, como é típico do texto de apresentação, a necessidade de não revelar tudo que contenha a obra a fim de despertar o interesse do leitor. Entretanto, ele já fez essas confissões, de modo obscuro e truncado, como acredita ser necessário aos prefácios. Ele apresentou a obra por sua definição: obra de finado; suas fontes: Xavier de Maistre e Sterne; sua constituição escrita: pena da galhofa e tinta da melancolia. Brás Cubas desempenha nesse prefácio intitulado “Ao leitor” vários papéis: autor de suas memórias, leitor da tradição literária, crítico de seus escritos.

No capítulo 1, Brás Cubas detalha o processo e contexto de produção de sua obra, iniciando-o pela confissão de uma hesitação. Ele explicita sua suposta dúvida quanto a iniciar a composição de suas memórias pelo início ou pelo fim, ou seja, pelo nascimento ou pela morte, e enumera as razões ou intenções que justificariam sua escolha. Duas delas advêm do mesmo princípio: a necessidade de explicar a sua condição de defunto autor, a certeza de que construiria uma narrativa mais “galante” e “nova”. Ou seja, o fato de Brás Cubas só se tornar autor de suas memórias depois da morte, de narrar além-túmulo, aponta uma inversão inesperada que combina perfeitamente com a inversão cronológica dos fatos na organização da narrativa. Assim, ainda, como outra justificativa, ele diz se afastar, pela novidade que abre o livro, do “uso vulgar”; distinguindo-se de Moisés e diferenciando sua obra da narrativa do Pentateuco.

Após deixar explícitas as razões que justificam o método de composição da obra, o narrador-personagem passa à narração dos fatos aludidos: anúncio da hora, data e local da morte; indicação da idade, condições de vida, posses e sepultamento. Ao abordar o contexto dos últimos momentos, Brás Cubas afirma: “Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e

prósperos” (ASSIS, 1997, p. 513). A presença do artigo indefinido plural, nesse trecho, indica uma generalização, aponta uma incerteza, quanto à idade que teria quando do próprio falecimento, uma vez que, para o autor, já morto, essa seria uma informação de pouca relevância. A construção só se explica se pensarmos no tom de pouca importância com que ele narra os momentos finais da própria vida. Isso se nota, por exemplo, na aparente surpresa quanto ao número de presentes no caminho do sepultamento: “Onze amigos!”, na reprodução do discurso proferido por um dos acompanhantes, cheio de clichês, e na justificativa desse discurso segundo o olhar do próprio defunto: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei” (ASSIS, 1997, p. 514).

O tom dessa fala é rapidamente assumido pelo próprio narrador por meio de duas expressões: “cláusula dos meus dias” e “*undiscovered country de Hamlet*”. A primeira parece assumir um sentido mais figurado, romântico, idealizado sobre a morte, no entanto diz respeito, ainda, literalmente, a uma das partes listadas de um documento particular ou público (a exemplo do testamento). Já a segunda expressão parece assumir um sentido mais trágico, uma vez que se configura como um diálogo com a tragédia de Shakespeare, Ato III, cena I, na qual constam os seguintes versos “O país misterioso de cujas fronteiras / nenhum viajante retorna”.[38] Esse tom de escárnio, pouco sério, adotado para narrar o “fim da vida” ainda se faz presente na concepção do narrador em relação a esse mesmo fim, pois afirma ter feito a passagem da vida à morte de modo “pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo” (ASSIS, 1997, p. 513).

A ideia de que a vida é um espetáculo, portanto, criação e encenação, apesar do tom trágico da matéria narrada, ganhará ares de comédia sob o prisma do defunto autor. Além disso, condiz tanto com a “encenação” do discurso do amigo, no leito de morte de Brás Cubas, quanto com a reprodução do tom patético desse mesmo discurso, feita por Brás, nas expressões que destaquei. Ainda, é reforçado com as considerações dele em relação ao contexto de morte, ao retomar a presença de uma dama misteriosa no seu funeral: “Nem o meu óbito era coisa altamente dramática… Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia” (ASSIS, 1997, p. 514). Isso aproxima a sua morte do aspecto humorístico condizente com o tom que impera na narração.

O narrador-personagem faz a seguinte observação:

---

[38] Tradução dos versos conforme <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 31/10/2015.

> Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que o amolador está afinando lá fora, à porta do correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. (ASSIS, 1997, p. 514, grifos meus)

Brás Cubas, ao relembrar seus momentos finais de vida, no capítulo que abre suas memórias, parece revivê-los, o que fica indicado pela presença do advérbio de tempo, pelo uso do verbo no presente do indicativo e do gerúndio; e de modo relativizador os narra, conforme sugere sua concepção sobre os momentos finais. Configura-se, assim, o tempo da enunciação, construção condicional para a existência do autor, conforme pontuam Barthes (1984) Foucault (2002) e Blanchot (1997). Depois de explicar seu método de composição, descrever as condições de sua morte e o funeral, bem como enumerar os acompanhantes deste, deixando no ar a revelação a respeito de uma dama que se comovia com a morte, ele chega ao seu último desejo de morto, porém, conscientemente, revivendo-o. Os momentos finais são assim descritos: "esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra e lodo, e cousa nenhuma" (ASSIS, 1997, p. 514, grifo meu), enquanto processo que vai da imobilidade à degradação do corpo, a morte se concretiza com o nada, fazendo *jus* à dedicatória, em forma de epitáfio, escolhido pelo defunto autor para abrir as suas memórias: "Ao verme / que / primeiro roeu as frias carnes / do meu cadáver / dedico / como saudosa lembrança / estas / Memórias Póstumas" (ASSIS, 1997, p. 510).

Genette (2009), ao abordar as recorrências das dedicatórias, observa que ela é, geralmente, assumida pelo autor e destinada a alguém ou a algum grupo. Ele reconhece dois tipos de dedicatórios: o privado – "uma pessoa, conhecida ou não do público, a quem uma obra é dedicada em nome de uma relação pessoal" – e o público – "pessoa mais ou menos conhecida, mas com quem o autor expressa, através da dedicatória, uma relação de ordem pública: intelectual, artística, política ou outra" (GENETTE, 2009, p. 120-121). De certa forma, a dedicatória das **Memórias póstumas** escapa à tipologia proposta pelo teórico francês, pois não está endereçada a alguém, mas a algo.

O teórico ainda tece os possíveis efeitos de sentido desse paratexto: "a dedicatória de obra sempre depende da demonstração, da ostentação, da exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário" (GENETTE, 2009, p. 123-124). No caso

do romance machadiano citado, os versos que constituem a dedicatória indiciam uma relação simbólica do defunto autor com os vermes – enquanto metonímia da morte – e ainda aludem à inexistência do corpo físico, marcando o início do fim e, paradoxalmente, o recomeço. A morte de Brás Cubas possibilitaria o nascimento do defunto autor – a campa de um foi o berço do outro – conforme um dos muitos pares antitéticos presentes na narrativa.

Ao elaborar a pergunta "quem dedica?", Genette ressalta que, geralmente, quem o faz é o autor da narrativa, podendo, entretanto, ser esta função exercida por outrem:

> No início de uma narrativa de ficção na primeira pessoa, o que impediria o herói-narrador, bem entendido, de endossar uma dedicatória? Ou, falando de maneira mais precisa e mais realista, o que impediria o autor (digamos Swift) de atribuir ao narrador (Gulliver) a responsabilidade de uma dedicatória? (GENETTE, 2009, p. 119)

A passagem ilustra, enquanto possibilidade, o procedimento adotado por Machado de Assis no romance de 1881, pois, apesar de não haver a assinatura de Brás Cubas (nem as iniciais do seu nome: B.C., por exemplo), os versos que compõem esse paratexto são de autoria do defunto autor, também narrador-personagem da obra. Esse detalhe contribui para a coerência interna da narrativa, pois, se Brás Cubas é o autor das **Memórias**, a dedicatória do livro por ele composto só poderia ser de sua autoria, e não do autor empírico.

Por haver nas **Memórias póstumas** uma dedicatória disposta em versos, similar ao epitáfio – o que não é comum, já que nem mesmo no mapeamento da forma desse paratexto realizado por Genette há referência a esse modo de composição –, pode-se pensar, ainda, esse texto como uma epígrafe, já que exerce, também, a função designada a essa forma de diálogo: "poder-se-ia imaginar casos em que a epígrafe estaria, por alguma razão, tão intimamente ligada à dedicatória que ela seria clara e exclusivamente destinada ao dedicatário, mas não conheço nenhum caso" (GENETTE, 2009, p. 140). O caso desconhecido do teórico francês poderia ser o romance "escrito" por Brás Cubas, uma vez que nele a dedicatória "serve" de epígrafe à obra, principalmente porque não só indica uma relação simbólica entre o autor ficcional e os vermes, mas também cumpre a função da epígrafe situada no início da obra: manter ligação com o texto, a qual o autor aguarda que o leitor descubra. O diálogo entre a epígrafe e o texto, segundo pontua o crítico francês, "é na maioria das vezes enigmático, de um significado que somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto" (GENETTE, 2009, p. 142), o que ocorre e se confirma nas **Memórias**, já que o último

parágrafo da narrativa apresenta temática similar à presente na suposta epígrafe – “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1997, p. 639) – fazendo do livro uma narrativa circular.

Eliane Muzzi (1996a, p. 10) ressalta que “a epígrafe tem valor de senha intelectual, através da qual o autor assinala seu lugar na instituição literária”. Sendo assim, os versos autorais de Brás Cubas podem ser ilustrativos, ainda, do antagonismo em que se centra a narrativa: início/fim; vida/morte, pois assinalam a obra única de um defunto autor que “vive” por meio da enunciação de um livro que “cheira a sepulcro”, dedicado aos vermes: última ligação entre o corpo físico e a morte.

Bruno Souza (2014), no trabalho em que analisa a corrosão dos espaços em **Memórias póstumas**, ao indicar os intertextos da narrativa machadiana com Shakespeare, faz menção à troca da epígrafe do livro de 1881. Para tanto, recorre às seguintes observações de Eugênio Gomes (2008):

> Outra orientação ética que Machado de Assis encontrou em Shakespeare foi a que advém da frase de Jacques, o Melancólico, com a qual abriu as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na publicação da Revista Brasileira, fazendo-a acompanhar da respectiva versão: ***"I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults"*** (Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões). (Shakespeare, ***As You Like It***, ato III, cena ii). (GOMES, 2008, p. 2. *Apud* SOUZA, 2013, p. 99, negritos de Souza) ´

Para Gomes, a retirada dos versos de Shakespeare que serviam de epígrafe às **Memórias** se justificaria pela manutenção da coerência interna da obra, no que tange ao perfil do narrador-personagem:

> Como Brás Cubas subverteu logo a seguir a orientação que deparara na declaração de Jacques – um ascendente de Hamlet na galeria shakespeariana de melancólicos insubmissos – resvalando para a maledicência e a crítica, não apenas de si mesmo, mas de todos os "fôlegos vivos" do mundo de seus dias, Machado de Assis conveio posteriormente em evitar essa incongruência de seu personagem e suprimiu a expressiva epígrafe na edição em livro. (GOMES, 2008, p. 2. *Apud* SOUZA, 2013, p. 99)

Nas palavras de Souza (2014), a substituição dos versos de Shakespeare pelos versos de Brás Cubas teve como intenção adequar “a figura do narrador à desconstrução da burguesia feita na obra como um todo. Nesse caso, reduzir as mazelas a apenas um indivíduo, [...], isentando o ‘fôlego vivo’ da sociedade, seria uma grande incoerência já que, na tessitura

romanesca machadiana, sujeito e sociedade andam em perfeita sintonia" (SOUZA, 2013, p. 99)

Regina Zilberman, ao refletir sobre a alteração realizada pelo autor, conclui que tal troca é, muito provavelmente, "o aspecto mais notável da passagem da primeira para as edições seguintes da obra" (ZILBERMAN *apud* LEAL, 2013, p. 91). Para Luciana Leal, "na primeira epígrafe, a mensagem é marcada pela humildade e pelo reconhecimento da própria insignificância frente ao mundo, características que não condizem com a personalidade volúvel e rebelde de Brás Cubas" (LEAL, 2013, p. 91). Portanto, os estudiosos concordam que a troca realizada por Machado de Assis em relação aos versos que servem de epígrafe/dedicatória ao romance de 1881 diz respeito à manutenção de uma coerência interna da narrativa, mantida pela aproximação de tom presente no paratexto, e ao perfil psicológico do narrador-personagem. A troca dos versos de Shakespeare pelos de Brás Cubas é, ainda, uma manifestação da consciência do autor empírico quanto à manutenção da coerência autoral e temática do romance, o que condiz com as observações – hipotéticas – assinaladas por Genette:

> Se uma epígrafe fosse claramente atribuída ao narrador, seu destinatário seria não menos claramente o narratário, isto é, ainda o leitor, porque o ato tipicamente literário de assumir a escolha e a proposição de uma epígrafe (como uma dedicatória, e de modo mais geral todo elemento do paratexto) constituiria automaticamente o narrador em autor [...], um autor que estaria sempre em busca e à espera de um leitor (GENETTE, 2009, p. 140)

Machado de Assis, no prólogo que assina, situa o leitor quanto à publicação da obra e o alerta sobre pequenas alterações nela feitas para fins da edição apresentada. Ao explicitar sua atuação, espera receber, conforme suas palavras, "a benevolência" que a obra encontrou entre os leitores, provavelmente por constar em sua terceira edição.

Na sequência, ressalta dois apontamentos críticos que ilustram questionamentos quanto ao pertencimento da obra ao gênero romanesco e edifica a resposta pelas palavras do defunto autor. Assim, o autor chama o memorialista à responsabilidade de defender a obra. A partir das considerações deste, sintetiza os diálogos entre essa obra e a tradição e sinaliza o caminho percorrido pelo autor que criou: viajar à roda da vida.

Machado desempenha os seguintes papéis ao afirmar sua condição de autor empírico do livro: esclarece sua atuação enquanto editor do exemplar que torna público; reconhece a dificuldade de engendramento da obra em termos da noção tradicional dos gêneros literários;

tenta angariar a simpatia do leitor e reconhece a importância deste; incentiva o leitor a prosseguir com a leitura, deixando pistas sobre o encaminhamento narrativo e a configuração do narrador; além de presentificar a ficção, ao ressaltar Brás Cubas como uma criação sua.

Entretanto, ao concretizar, no prefácio que assina, a voz de Brás Cubas, por meio de uma citação direta e outra indireta, ele transfere essa autoria, essa capacidade explicativa e compreensiva da obra, ao autor ficcional que a criou, isto é, ao narrador-personagem, que contará os fatos ao seu modo. Aqui, então, o autor desempenha certa liberdade de deixar às claras seu papel, mas também se cala, ou se "faz de morto", a fim de dar voz a sua criação: Brás Cubas.

Já Brás Cubas, em "Ao leitor", exerce os seguintes papéis quanto à economia interna da narrativa: afirma e nega o desejo de almejar leitores; aproxima e distancia seus escritos da de outros nomes importantes da tradição literária dos oitocentos: Stendhal, Xavier de Maistre, Sterne; contextualiza duas possibilidades de recepção crítica e desdenha de ambas. Depois, adotando novo discurso, afirma angariar a simpatia do público e, para tanto, lista regras próprias do gênero prefácio às quais contraria na construção do texto propriamente dito. Portanto, ele desempenha neste prefácio várias funções: autor de suas memórias, leitor da tradição literária, crítico de seus escritos.

Nos dois textos, assim como ao longo da narrativa, a função autoral é afirmada e relativizada, retratada enquanto enunciação, construção enunciativa. Brás Cubas se constitui como defunto autor, aquele que nasce pelo ato de narrar, e só se mantém na duração desse ato. Isso se confirma, principalmente, pelo tom impresso às últimas palavras do romance, no capítulo intitulado "Negativa das negativas": "ao chegar a este outro do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhum criatura o legado da nossa miséria" (ASSIS, 1997, p. 639). A negativa derradeira é o fim da vida – já anunciado no prólogo e detalhado no primeiro capítulo –, mas no sentido do fim da continuação da existência do homem. O legado de Brás Cubas (e de Machado de Assis) não se encontra na marca biológica transmitida ao filho que não teve, mas sim na perpetuação de uma nova forma de narrar que o faz viver, na enunciação. Assim, a negativa derradeira é o fim da vida, o fim da narração, o fim do livro que, ciclicamente, pode ser reiniciado, a qualquer momento, pelo epitáfio que o abre (e não o fecha) aos leitores que renovam suas edições enquanto renovam suas vidas por meio da literatura.

2.4 A autoria em *Papéis avulsos*: autor real e seus disfarces

As narrativas que integram **Papéis avulsos** foram publicadas, primeiramente, em periódicos diversos, entre novembro de 1875 e outubro de 1882. Em novembro daquele ano, saíram em volume, sendo a única versão em vida feita pelo autor. O título sugere a ideia de que os textos que o compõem foram reunidos de modo quase aleatório pelo autor, ideia que Machado rechaçará, no prefácio. Ainda sobre o título, Lyslei Nascimento afirma que "as unidades avulsas apresentam-se, nessa instrução de leitura, tal qual uma coleção, ou reunião, delineia-se a partir de peças de um mosaico que, todavia, não se encaixam, ou de um inusitado e imperfeito quebra-cabeça" (NASCIMENTO, 2009, p. 44).

O texto que inicia a obra recebeu o título de "Advertência" e, de fato, contém algumas observações que "avisam" ou "advertem" o leitor quanto ao conteúdo das histórias que virão, como é próprio do gênero textual "prólogo".[39] A primeira diz o seguinte: "Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade, faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder" (ASSIS, 1997, p. 251, grifos meus), o que se justifica pelo fato de os textos terem sido publicados nos jornais e só posteriormente em livro. Nos outros prefácios aos contos, Machado também demarca essa diversidade que sugere unidade, seja porque os textos têm a mesma autoria, seja porque foram escolhidos pelo autor, seja ainda porque dialogam, na matéria narrada, entre si. Lyslei Nascimento (2009) reconhece que "a unidade, em Machado de Assis, parte, portanto, da tensão entre uma unidade imaginária e sua intrínseca multiplicidade" (NASCIMENTO, 2009, p. 44).

---

[39] Para Lyslei Nascimento, o uso do termo "Advertência" (e não prefácio ou prólogo, por exemplo) a intitular o texto de abertura de **Papéis avulsos** parodia o tom de conselho adotado pelo Pregador do *Eclesiastes*, e acrescenta "em Machado de Assis, o conselho ou a advertência propriamente dita, tal qual o ferrão e as estacas do pastor do Eclesiastes, mais apontam para o abismo do que para os ilusórios lugares seguros da leitura. Sendo assim, o leitor, cuja capacidade de ser ovelha parece sempre ser colocada em xeque pelo narrador, deve estar atento" (NASCIMENTO, 2009, p. 42). Salienta-se que, em todos os prólogos dos volumes de contos publicados por Machado de Assis, o escritor faz uso do termo "Advertência" no texto de abertura, com alguma variação pela presença da locução adverbial temporal (Advertência da 1ª edição, em **Histórias sem data**). A exceção fica a cargo de **Páginas recolhidas**, em que consta "Prefácio". Procedimento similar pode ser reconhecido nos textos iniciais dos volumes de romances: a presença do vocábulo "Advertência", cuja variação se dá pelo acréscimo de uma locução adjetiva ou adverbial temporal (Advertência da nova edição; Advertência da 1ª edição; Advertência de 1907). A exceção ocorre em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Quincas Borba**, livros nos quais consta a seguinte indicação: "Prólogo da 3ª edição".

A indicação da existência de diálogos de sentido entre os contos publicados nas coletâneas de Machado de Assis faz-se recorrente nos prefácios. Isso pode ser entendido como um valor atribuído pelo escritor às narrativas que produziu, ensejando o leitor a buscar as aproximações entre elas. Machado parece desejar a compreensão dessas narrativas "breves", aparentemente soltas, escritas ao longo da vida como jornalista e cronista, como um sistema textual em permanente diálogo. Assim, parece ensejar o leitor a encontrar essa repetida unidade, presente na diversidade dos muitos contos que publicou.

No trecho inicial de **Papéis avulsos**, o autor adverte o leitor comum sobre possíveis impressões que possa ter tido ao se deparar com o título da obra. O uso das expressões "parece negar", "faz crer" dá o tom de que essas impressões não corresponderão ao verdadeiro sentido da obra, ou seja, Machado estaria desfazendo uma possível compreensão apressada do leitor que julga o livro pela capa, ou melhor, pelo título.

Outra curiosidade é o fato de, já de início, a marca da autoria ser atribuída a uma terceira pessoa: o autor ("o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder"). Construção similar aparece novamente na passagem seguinte: "São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa" (ASSIS, 1997, p. 251, grifos meus). Assim, da forma como aparece no início do prefácio, a função autoral parece estar ligada a um exercício meramente de escolha/recolha de textos, em torno da "função-autor", conforme teorizou Foucault (2002). No seu entender, a autoria está ligada à ideia de "homogeneidade e filiação", o que, de certa forma, sustenta a autoridade sobre a escrita. Segundo ele, a função exercida se concretiza como lugar originário da escrita por definir o tratamento que será dado ao texto e as aproximações possíveis entre vários textos do mesmo autor, referendando o papel deste enquanto unidade estilística, ou seja, reconhecimento de traços de escrita que aproximam textos de uma mesma autoria. Salienta ainda que entre o autor e sua obra há uma relação de anterioridade, pois ele a precede, sendo responsável por alimentá-la, construí-la, concretizá-la; o que se assemelha à relação pai/filho.

Assim, os textos do volume não se parecem com os passageiros (avulsos) que se encontram sob o mesmo teto: a hospedaria; ao contrário, esses contos são "como pessoas de uma família que se assentam à mesa reunidas pelo pai (elemento simbólico, aglutinador, que pode ser, nesse momento o escritor) em torno de uma tradição, de uma hierarquia, de um poder" (NASCIMENTO, 2009, p. 45). Sendo assim, é o "pai" – esse elemento centralizador – quem mantém a união dos entes, ou, ainda, o autor, enquanto símbolo dessa união, aproxima,

em torno de si, sob sua faculdade de ordenar, os textos diversos. A oposição entre a hospedagem e a casa (implícita na ideia de mesa em torno da qual se reúnem as "pessoas") sugere que "ambos os espaços reúnem, mas a casa pressupõe certa ordem, o que a hospedaria não tem" (NASCIMENTO, 2009, p. 45). A relação de diferença entre os passageiros e os textos que integram o volume indica, ainda, que a reunião deles não se deve ao acaso e que eles, mesmo avulsos, separados, têm algo em comum, que é a filiação. [40]

Tais concepções encontram-se refletidas nesse pequeno trecho do prefácio de **Papéis avulsos**, pois Machado sugere a aproximação entre os textos, o que faria deles "avulsos" somente quanto ao modo de publicação inicial. Eles se assemelham, ainda, pela origem comum – a autoria – e se encontram reunidos em função do exercício de autoridade paterna, já que recolhidos pelo pai/autor para compor um exemplar único.

Marcelo da Rocha Lima Diego (2008) salienta o caráter de ruptura que **Papéis avulsos** representa na narrativa curta no contexto da obra machadiana e que acredita também se replicar na literatura brasileira. Para a passagem citada, o pesquisador aponta um entendimento ampliado: "a metáfora familiar [...] parece querer indicar uma relação de co-filiação entre os contos: são todos filhos do mesmo pai (o autor) e comem do mesmo pão (nutrem-se das mesmas fontes); mas afirmam-se através de suas diferenças" (DIEGO, 2008, p. 112-113).

No primeiro parágrafo do texto, a autoria é desdobrada em terceira pessoa – conforme já foi observado – indicando uma atividade alheia a de quem assina o prefácio, como se o autor se estabelecesse em uma função fora do livro, enquanto editor para o volume a ser apresentado. Construção similar encontra-se em **Relíquias de casa velha**, em cujo prefácio a metáfora do título aproxima o "dono da casa" ao "autor", ambos responsáveis pelas escolhas dos objetos que deverão "vir cá fora" (ASSIS, 1997, p. 658).

Já no parágrafo seguinte até o fim da "Advertência", o tom é outro. Há a inserção de uma primeira pessoa que demarcará a relação de forma e de sentido possíveis entre os contos do volume: "Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente que, se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são" (ASSIS, 1997, p. 251, grifos meus). O autor se faz presente no tempo da enunciação enquanto primeira pessoa – "não sei", "direi" – responsável por iniciar a

[40] GLEDSON (2011) leva em consideração a nova organização dos contos realizada por Machado de Assis na composição final de **Papéis avulsos** como indicadora de sentidos para as histórias e entre elas, pois a ordem cronológica de publicação delas nos jornais não foi obedecida como recurso de organização na reunião em livro.

construção de tramas de sentido entre os textos do volume. Assume aqui a voz de quem se vê responsável por indicar caminhos de leitura (sem demarcar sentidos fixos); afirma a inutilidade do que dirá, como se, de fato, o reconhecimento do gênero narrativo devesse ser feito somente pelo leitor, mas depois indica uma importante relativização: o que parece ser nem sempre o é, tema que, não por acaso, se faz presente, de formas distintas, na maioria das histórias do volume. Dessa forma, Machado de Assis, autor do prefácio, no exercício de sua função-autor, assume uma voz de primeira pessoa a fim de indicar percursos aos seus possíveis leitores, com o intuito de que não se estranhem com a forma diversificada das narrativas que compõem **Papéis avulsos**.

A fim de justificar e explicar essa divisão binária das narrativas do volume, o autor assume uma postura defensiva. Afirma que os leitores das histórias que "não são contos" podem encontrar algum interesse nelas mesmo que estranhem a sua forma. Podem, inclusive, estabelecer relações entre estas e os demais textos do livro. Ainda, busca se defender de possíveis críticas dirigidas aos escritos que possam "parecer meros contos" por meio de vozes alheias. Recupera, para tanto, as palavras de São João, as quais cita literalmente: "E aqui há sentido, que tem sabedoria. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra" (ASSIS, 1997, p. 251)[41]. Assim, acredito que o autor endossa a ideia que já havia explicitado: o sentido dos contos pode estar ocultado pela forma. Para desvendá-los, o leitor terá de exercitar seu raciocínio, buscando estabelecer elos semânticos entre as histórias e seus modos de composição e narração. A intrínseca relação "fundo" e "forma", ou, ainda, "forma" e "conteúdo", marcada, principalmente, pelo jogo intertextual, explícito ou velado, assinala a modernidade dos escritos que compõem **Papéis avulsos**, pois assim se vê a configuração, por parte do autor empírico, de um horizonte textual, da tradição literária, com o qual dialoga, muitas vezes, subvertendo-a, pelo modo de narrar e/ou pela temática, a fim de criar um novo texto – como no caso de "Na arca" – que lança luz à tradição, conforme sentenciou Borges.

O segundo recurso intertextual utilizado pelo escritor para justificar a busca do sentido para além da divisão das histórias que apresenta diz respeito a uma citação de Diderot que ele faz indiretamente: "é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o

[41] A passagem da Bíblia diz respeito à conversa entre um anjo e São João sobre a existência de uma prostituta que se encontrava sentada sobre uma besta de sete cabeças e dez chifres. Ao espanto do santo, seguem as explicações do anjo: a besta que existia não existe mais, mas está a subir do abismo rumo à perdição. Nesse contexto de diálogo se insere a frase recuperada por Machado, no prólogo, que integra o versículo número 9 que cito na íntegra: "Aqui há necessidade de raciocínio com sabedoria. As sete cabeças são sete montes sobre os quais a mulher está sentada. São também sete Reis" (APOCALIPSE, Capítulo 17, versículo 9).

conto da vida acaba, sem a gente dar por isso" (ASSIS, 1997, p. 251). O autor já havia recorrido a Diderot como epígrafe no prefácio de **Várias histórias**. A referência a Diderot "como um escritor conselheiro de jovens escritores aproxima Machado do enciclopedista" (NASCIMENTO, 2009, p. 43) e ainda sugere o caráter enciclopédico – diversificado – do volume. [42]

Machado recupera, assim, uma ideia do conto enquanto narrativa breve, cuja principal função para quem escreve está ligada à passagem do tempo, à leveza. Parece, assim, no meu entender, desviar o sentido que acredita ter as histórias que reuniu. Se, antes, a relação entre as histórias era retratada como algo para além da forma e da aparência, da superficialidade da narrativa, agora o autor parece endossar a função dessas histórias mais ligada ao entretenimento. Acredito, ainda, que esteja ressaltando o sentido "breve", enquanto narrativa curta, que se desenrola tendo como base a regra das três unidades: um tempo, um espaço, uma ação, conforme salienta Cortazar (2006). Em relação a isso, os contos do volume se aproximam e se distinguem, pois há narrativas reunidas como "conto" mas que são longas – como "O alienista" – além de outras que assim são tomadas mas que se estruturam em outras formas: diálogos, conferência, por exemplo.

Machado, no prólogo em questão, faz uso de referência a S. João e Diderot para se "defender" da possibilidade de o leitor não reconhecer o gênero conto em algumas das narrativas que integram a obra que apresenta. Para Lyslei Nascimento (2009), a presença desses dois nomes de autores situa o leitor diante de dois códigos: o religioso e o científico. De modo mais objetivo, é possível reconhecer o desdobramento desses dois discursos na temática presente em "A arca, capítulo inédito do Gênesis" e "O alienista", sendo em ambos as verdades contidas nos discursos originais parodiadas e salpicadas pela ironia machadiana.

A ideia da narrativa breve também pode dizer respeito à narração breve de vidas ou formas de viver, a superficialidade daquilo que é retratado com profundidade reflexiva, como é possível perceber em algumas histórias de **Papéis avulsos**.

A fim de contextualizar a recepção crítica do referido volume, destaco algumas observações quanto ao lançamento desse exemplar que podem ser úteis para entendermos os impactos dessas narrativas no panorama literário brasileiro do século XIX.

---

[42] Lyslei Nascimento (2009) aproxima a referência a Diderot à ideia de enciclopédia – enquanto coleção – que reverbera na ideia da "enciclopédia de loucos" representada pela Casa Verde, em "O Alienista" (texto que abre o volume **Papéis avulsos**)

Xavier de Carvalho – jornalista e cronista português – publicou uma resenha no jornal **Le Messager du Brésil**, em Paris, em 29 de outubro de 1882, na qual faz, entre outros, os seguintes apontamentos sobre **Papéis avulsos**: "contos humorísticos e histórias delicadas" que reunidas se assemelham a um "colar de pérolas", salientando a possibilidade de uma unidade perfeita entre os textos, o que corrobora uma das advertências feita por Machado. Salienta, ainda, que o escritor insere nas histórias "tipos tão vivos que a eles caberiam nomes conhecidos" e faz uso de uma impressionante "exatidão dos detalhes e finura da observação", o que fundamenta sua conclusão sobre o volume:

> como a palavra é empregada sempre a propósito para pintar o objeto ou o pensamento; eis aí o verdadeiro realismo, não o realismo grosseiro que finge apenas ser uma fotografia brutal, mas a sinceridade da impressão, a pintura ao natural, deixando entrever constantemente o filósofo por detrás do observador. (MACHADO, 2003, p. 140)

Carvalho parece salientar que a figuração de tipos humanos aponta para uma tendência realista que associa a construção comportamental e a psique das personagens à observação da realidade e à construção de relativizações e questionamentos quanto ao que se lê.

Por sua vez, Francisco Luis da Gama Rosa – jornalista, político, presidente da província de Santa Catarina (1881-1884) – publicou, na **Gazeta da Tarde**, em 2 de novembro de 1882, resenha sobre **Papéis avulsos** que assim se inicia: "Os papéis avulsos são, na essência, e na modalidade, uma continuação da maneira iniciada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*" (MACHADO, 2003, p. 140), a aproximação entre os dois volumes é justificada pela enumeração de itens que o autor acredita haver em ambos: maneirismo, pessimismo, ar sarcástico, cético, desilusão de tudo e de todos, revelações apocalípticas, sentidos obscuros e ambíguos, humorismo doentio, espírito enigmático. Acrescento aos itens a intenção machadiana de reconstruir formas literárias para o romance e o conto, o que fica claro nos prefácios dos dois volumes, conforme demonstrei. Quanto a esse aspecto, Gama Rosa destaca apenas o pastiche como estratégia presente em "O segredo do bonzo" e "Na Arca". Acrescenta que "as deslocações, os saltos mortais para trás, os vôos aéreos representam em ginástica o mesmo papel que o *pastiche* representa no *clownismo* literário" (MACHADO, 2003, p. 143).

Em 15 de novembro de 1882, saiu, em **A Estação**, um comentário crítico sem assinatura que se inicia pela demarcação da mudança na prosa machadiana: "para todos os

que escrevem e para os que lêem, é patente que uma grande e fecunda renovação se operou no espírito do autor das *Crisálidas*, e que o Machadinho de 1860 se transformou num escritor poderoso e sóbrio, perscrutador e moderno" (MACHADO, 2003, p. 144). Creio que os adjetivos atribuídos ao escritor se justifiquem pelo reconhecimento de diálogos com a tradição literária europeia enumerados na sequência do texto "a ironia de Swift", "o pessimismo de Schopenhauer" e o "realismo de Daudet", itens aos quais o crítico acrescenta "o espírito do tempo", que tanto pode ser entendido como fruto do amadurecimento literário do escritor quanto à dedicação deste a reformulações estéticas, pois conclui suas observações afirmando que:

> O Sr. Machado de Assis é dos que entendem, e ainda bem, que as ideias não bastam a formar o escritor; é preciso também fixá-las, por intermédio da arte, com um estilo próprio, copioso, imperecedouro porque esta estreita união do engenho e da arte é característica de todas as obras-primas. (MACHADO, 2003, p. 145)

Talvez a intenção destacada de fixar ideias faça parte, ela também, do espírito do tempo de que fala o crítico e que pode, de alguma forma, condizer com a ideia expressa em "Instinto de nacionalidade".

Entre os escritos que sustentam a recepção crítica de **Papéis avulsos**, mais contemporaneamente, destaco "A máscara e a fenda", no qual Alfredo Bosi oferta ao leitor observações sintéticas e contundentes sobre o sentido dos textos. Ressalto, ainda, o trabalho de Márlio Barcellos da Silva (2009) sobre os procedimentos paródicos presentes nas narrativas que compõem o livro de 1882, e o **Fábrica de contos**, de Daniela Magalhães da Silveira, na qual dedica um capítulo aos contos de **Papéis avulsos**.[43]

No prefácio à edição da Companhia das Letras/Penguin (2011), John Gledson ressalta a aproximação entre os dois livros que compõem o *corpus* ficcional desta tese:

> *Papéis avulsos* foi publicado no fim de 1882, dois anos depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Com estes dois livros, Machado de Assis marca uma quebra com o passado, no estilo, na narração, nos assuntos de que trata. Mais que nada, o escritor finalmente solta as rédeas à ironia, que invade os dois livros, proporcionando boa parte do prazer da leitura, mas que também pode desnortear (GLEDSON, 2011, p. 6).

---

[43] Nos textos colididos por Ubiratan Machado para compor o livro **Roteiro de consagração**, encontra-se publicado um trecho de "O naturalismo em literatura", no qual Silvio Romero tece críticas ácidas a Machado de Assis. Entretanto, não me detive ao mencionado texto porque nele não consta nenhuma observação que propriamente diga respeito a **Papéis avulsos**, configurando-se entre a recepção crítica do referido volume, acredito, somente pelo fato de ambos terem sido publicados no mesmo ano.

A aproximação sugerida pelo crítico entre os dois livros abarca a forma e o conteúdo dessas narrativas, marcadas pela ironia, mas também pelos anseios das personagens em relação à visibilidade social; eles a fim de alcançá-la criam teorias, intentam criar medicamentos, utilizam o discurso a fim de promover o próprio reconhecimento. Nos dizeres de Bosi (1982):

> A partir das *Memórias Póstumas* e dos contos enfeixados nos *Papéis avulsos* importar-lhe [ao escritor] cunhar a fórmula sinuosa que esconda (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 anterior. (BOSI, 1982, p. 441)

Uma das hipóteses que observo quanto às inovações presentes nessa obra de Machado diz respeito à atribuição da autoria a narradores ficcionais. Assim, as duas instâncias que, tradicionalmente, se opõem – realidade e ficção; autor e narrador – encontram-se aproximadas, relativizadas, em **Papéis avulsos** (também em **Memórias póstumas**, como demonstrado anteriormente). Com o intuito de melhor esclarecer essa hipótese, ressalto a construção da voz narrativa que se fundamenta enquanto autoria em algumas das narrativas do citado volume.

Em "Teoria do medalhão", narrativa estruturada como um diálogo, o pai de Janjão apresenta a este, de forma irônica, uma teoria descritiva da vida sustentada na aparência. No entanto, não é ele quem a cria, mas sim a sintetiza de modo a torná-la compreensível e assimilável pelo filho que acabara de completar 21 anos. É ele quem, ainda, define os parâmetros do medalhão: estabelece os 45 anos como "data normal do fenômeno" e atribui ao surgimento em torno dos 21 como um "privilégio dos gênios"; reconhece a "perfeita inópia mental" como um dos pré-requisitos; sugere um percurso que envolva o voltarete, o dominó e o whist, entre outros comportamentos que integram um regime debilitante. Dotado de uma "perfeita inópia mental", Janjão é incapaz de perceber o tom irônico do pai e aceita a teoria como se fosse a sua salvação.

Assim, é possível observar no texto um ouvinte quase silenciado pela imposição de uma teoria que o pai lhe apresenta. Para tanto, faz uso da ironia e joga com esse "movimento ao canto da boca", forma como a define, a fim de envolver o filho e o leitor em torno da credibilidade do que diz. Procedimento similar é adotado por outra personagem de **Papéis avulsos**, Jacobina, de "O espelho".

Procedimento autoral-narrativo similar ocorre em “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”. A história, inicialmente, é narrada em terceira pessoa, mas logo um das personagens se torna narrador de um fato acontecido consigo. Ele narra o fato e, por meio desse recurso, apresenta aos ouvintes e ao leitor a teoria de que a homem possui duas almas: “uma que olha de dentro para fora” e “outra que olha de fora para dentro”. Diferentemente do pai de Janjão, a teoria de Jacobina advém de sua experiência de vida, ele é o autor dessa concepção binária da existência humana. Cumpre, no contexto em que se encontra, a função de explicá-la, ilustrá-la e, para tanto, impõe como condição o silêncio dos presentes.

Já em “O anel de Polícrates” a estruturação em forma de diálogo entre A e Z também relativiza a função autoral, porque, nesse caso, não há autoria teórica, nem é possível pensar em um “autor” para uma conversa de conhecidos, aparentemente descompromissada, realizada nas ruas, diferentemente do ambiente sério, doméstico e familiar de “Teoria do medalhão”.

Em “O segredo do bonzo”, a narração dos fatos é realizada por um narrador de primeira pessoa, Fernão Mendes Pinto, que assim inicia a história: “Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade, Funchéu, capital do reino de Bungo, com o padre-mestre Francisco, e de como el-rei se houve com o Fucarondono e outros bonzos, que tiveram por acertado disputar ao padre a primazia da nossa religião” (ASSIS, 1997, p. 323). Duas estratégias textuais ganham destaque nessa história: primeiramente o fato de haver uma história “inédita” que se liga a uma anterior da qual nada se sabe, mas o narrador pressupõe ciência quanto a ela; em segundo lugar por termos um autor-narrador. A autoria da história é atribuída a Fernão Mendes, viajante português do século XVI que integrou a expansão marítima.[44]

Em “A Sereníssima República: conferência do cônego Vargas”, o gênero oral é reproduzido enquanto elemento estruturador da narrativa. Nela, um religioso – cônego – voltado ao desenvolvimento científico – a descoberta da função linguística das aranhas –

[44] Conforme destaca Marcelo Diego (2008), “o hipotexto que serve de base para o conto são as *Peregrinação*, obra do século XVI português, na qual Fernão Mendes Pinto narra suas viagens pelo Oriente. A respeito do autor, sabe-se que ele se lançou em carreira às Índias impelido pela necessidade, ainda jovem, e calhou de ser enviado a rotas todas no Extremo Oriente; lá, conviveu entre diversos povos, aprendendo muito com suas culturas; quando estava na China, teve uma espécie de revelação, que o levou a ingressar na Companhia de Jesus, na qual era confrade de Francisco Xavier; no entanto, pouco depois, desiludido com a falta de idoneidade dos jesuítas, retornou à navegação; após duas décadas, voltou a Portugal, onde viveu seus últimos anos em uma pequena propriedade, escrevendo sua obra, cujos leitores pretendia que fossem apenas os seus descendentes” (DIEGO, 2008, p. 123).

realiza um discurso a fim de apresentar a ciência descoberta e pôr em questionamento o pioneirismo de certo cientista inglês que descobrira a linguagem fônica dos insetos. Assim como em "Teoria do medalhão: diálogo", a formulação de um gênero discursivo da oralidade enquanto elemento estruturador da narrativa ficcional possibilita um desenho distinto de uma voz que promove a palestra da qual é autor e narrador.

Por seu turno, em "Uma visita de Alcebíades", a estruturação no formato carta estabelece a existência de um remetente: o Desembargador X, e um destinatário: o Chefe de Polícia da Corte. Nesse caso, a carta apresenta autoria narrativa própria, cabendo a um autor ficcional a inserção de um título, capaz de indicar a narrativa de ficção em um gênero da realidade, do cotidiano.

Em "Na Arca", a narrativa mítica sustenta-se não somente no diálogo com a Bíblia, à qual "acrescenta" um texto inédito, mas também pela autoridade em torno da voz autoral. Na tradição judaico-cristã, é Moisés o autor dos cinco livros do **Pentateuco**, entre os quais está o **Gênesis**. Partindo desse diálogo, é Moisés o autor desse texto revisionista da tradição bíblica. Ele "atualiza" a história do Gênesis com a inserção de um dado histórico quando afirma: "Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos seus limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia" (ASSIS, 1997, p. 307), em uma clara alusão à Guerra da Crimeia, disputa territorial travada entre 1853 a 1856. Além disso, indica uma continuidade sugerida na última frase de cada capítulo do conto.

Assim, Machado de Assis constrói em **Papéis avulsos,** desde o prefácio, um desdobramento da temática autoral, principalmente porque nele há representadas duas funções que se ligam a esse lugar de fala: organizar e incitar o(s) sentido(s) ou a(s) leitura(s). Para descrever a primeira função, ele se desdobra em outro: o autor, o pai; para sistematizar a segunda, ele assume a primeira pessoa discursiva com o intuito de se dirigir de modo mais direto ao leitor, visando alcançar um de seus objetivos: despertar a curiosidade de quem tem o volume nas mãos. A fim de mais ainda experimentar a escrita do conto, Machado brinca com a relação possível entre autor da história narrada e voz que a narra, aproximando-as. Tal recurso pode ser entendido como a associação entre a voz do autor implícito e a do narrador, em alguns dos contos do volume. A autoridade, nestes casos, é de quem narra, baseado no discurso historiográfico (como no caso do narrador de "O alienista"); na conversa íntima baseada na experiência de observador da sociedade (em "Teoria do Medalhão"); na experiência vivenciada (de "O espelho"); ou no discurso mítico, bíblico de "Na arca".

Procedimento similar ocorre em **Memórias póstumas de Brás Cubas,** conforme já analisei, quando comparo o prefácio assinado pelo autor empírico e o outro assinado pelo autor ficcional. Isso se acentua ainda mais quando pensamos que quem narra – Brás Cubas – é também o autor da própria história narrada: ele é personagem, autor e narrador da vida findada e que renasce na escrita.

Dessa forma, tanto **Memórias póstumas de Brás Cubas** quanto **Papéis avulsos** se aproximam no modo de composição e se assemelham quanto à inovação de Machado de Assis em torno da função autoral, revestida de novas configurações e definições, o que, de certa forma, promoverá novas configurações das vozes narrativas e relações ímpares entre o narrador e seus leitores (empíricos e implícitos), conforme mostrarei no capítulo seguinte.

A função autor, conforme sugere Eco, reveste-se de novos papéis nos dois volumes em questão. Ela se encontra desenhada nos prefácios em torno do que é comum ao autor nesse gênero textual: apresentar a obra, indicar os métodos de composição, evocar o leitor, especializado ou não, classificar a narrativa e explicitar a intencionalidade. Entretanto, mostra-se multifacetada em **Memórias póstumas**, primeiro porque há dois prefácios, dois autores, sendo que a voz do ficcional se sobrepõe à do empírico, no que tange à defesa da narrativa. Entretanto, nesses prólogos, tudo que o compõe, como gênero textual, apresenta-se de modo enviesado, marcado por um tom relativizador dos autores.

De acordo com o que sugere Barthes (1984), o autor tradicional é visto como o passado do seu livro; já o moderno surge ao mesmo tempo que sua obra. No caso de Brás Cubas, o livro concede nova vida e novo papel a seu autor. Além disso, o memorialista, como todos os outros que narram nessa condição, revive o seu passado enquanto o narra, mas o reavalia, indicando que a condição de morto possibilitou a ele a honestidade e um olhar de quarta edição sobre o vivido. Brás Cubas é, também, um autor ficcional moderno pelo fato de inserir ao longo de sua narrativa um fluxo de consciência desdobrado: do homem que fora e do defunto que é. Ainda, é essa experiência da literatura que faz dele autor, capaz de edificar sua obra "sobre ruínas", conforme sugere Blanchot (1997), proporcionando a desestabilização do que fora, da tradição narrativa, dos possíveis leitores. Se, conforme sugere Barthes, o autor é, de fato, uma personagem moderna, no caso de Brás Cubas essa modernidade se alarga, pois se trata de um defunto autor, que, ao compor suas memórias, dialoga com a tradição literária, elegendo seus precursores, mas também deles se distanciando. Assim, cria um "livro novo",

marcado, na linguagem, pela forte ironia do narrador, enquanto matéria-prima do narrado, já que Brás Cubas escreve com a “pena da galhofa” e a “tinta da melancolia”.

Em **Papéis avulsos**, a concepção de autoria, no prólogo, é apresentada de modo parcialmente tradicional, pois Machado sugere uma explicação ao título e, nisso, sustenta a sua autoridade enquanto autor ao sinalizar as escolhas feitas para compor a antologia. A fim de justificá-las, traz a texto outras vozes autorais. Por outro lado, realiza afirmações em torno do seu papel de forma relativizadora, como suposições. Ainda, lança ao leitor a tarefa de encontrar sentido entre as histórias do volume. Todavia, no interior dessas narrativas, a autoria se desdobra por meio de narradores teóricos, autores, oradores que explicitam aos ouvintes (e aos leitores) suas teorias a fim de convencê-los, apesar de nelas conter pistas que relativizam a explanação realizada. Ainda podemos contemplar em narradores de terceira pessoa a “transmissão” da teoria alheia. A relativização das verdades propaladas por esses sujeitos da enunciação dá-se de modo sistemático, ao longo das histórias, relativizando a ideia de um “autor”, detentor da verdade sobre o que escreve/registra.

3 NOVOS PERFIS DE NARRADORES, NOVOS MODOS DE NARRAR

O objetivo deste capítulo é, com base nas concepções formais atribuídas ao narrador, investigar em que medida tais teorizações se aplicam ao romance **Memórias póstumas de Brás Cubas** e assim verificar o que aproxima e distancia o narrador machadiano da tradição da narrativa romanesca. A revisão teórica sobre o narrador Brás Cubas tem como intuito, ainda, indicar os perfis narrativos por ele assumidos e os impactos disso no modo de narrar, apontando-se os efeitos de sentido das estratégias que utiliza. Dessa forma, será possível refletir sobre a possibilidade de um narrador que adota vários perfis estar aliada à construção de uma nova forma de narrar.

Em seguida, serão analisados os perfis dos narradores de **Papéis avulsos** quanto às semelhanças e diferenças entre o modo de narrar de Brás Cubas e os narradores desses contos, quanto à forma – a construção do narrador – e o conteúdo – a maneira de narrar.

3.1 As teorias em torno do narrador

O estudo das narrativas literárias deve contemplar os elementos que o compõem: o espaço, o tempo, o enredo, a configuração das personagens e o narrador. Gérard Genette (1995), a fim de promover um estudo sistemático sobre o romance **Em busca do tempo perdido**, de Proust, revê essa divisão. Ele parte da divisão proposta por Todorov, que categorizava os problemas da narrativa em três tipos: o do tempo (“onde se exprime a relação entre o tempo da história e o tempo do discurso”), o do aspecto (“ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador”), e o do modo (“o tipo de discurso utilizado pelo narrador). (TODOROV *apud* GÉNETTE, 1995), para reorganizar a estrutura narrativa em três frentes. Para ele, as três classes fundamentais de determinações são: o tempo, responsável pelas relações entre a narrativa e a diegese ou entre a história e a narrativa; o modo, relacionado às formas e graus da representação narrativa, e a voz, forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração, ou seja, a situação ou instância narrativa e seus protagonistas: o narrador e seu destinatário (real ou virtual).

Ao longo deste capítulo, será necessário recorrer às especificidades do tempo e do modo, apontadas por Genette, a fim de melhor identificar os efeitos de sentido decorrentes do modo de narrar adotado por Brás Cubas e pelos narradores dos contos de 1882. Entretanto, os apontamentos em torno do que o teórico francês chama de "voz" constituem indicadores teóricos e analíticos importantes para a construção deste capítulo.

Genette (1995) compreende o narrador não somente como as relações entre as ações verbais e o sujeito, ou seja, não somente o sujeito que pratica ou sofre a ação verbal, mas também "aquele (o mesmo ou outro) que a relata e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo passivamente, nessa atividade narrativa" (GENETTE, 1995, p. 212). Na esteira da concepção de linguagem de Benveniste, a instância narrativa diz respeito às relações entre os enunciados e sua instância produtiva, a enunciação.

O teórico ainda contempla, no início do capítulo dedicado à "voz", as aproximações equivocadas entre a "instância narrativa" e a "instância da escrita", "o narrador" e o "autor", "o destinatário da narrativa" com o "leitor da obra" (GENETTE, 1995, p. 212-213). Observa que tais confusões são legítimas quando se trata de uma narrativa histórica ou uma biografia real, mas não quando se trata de uma obra ficcional, e acrescenta: "o próprio narrador é um papel fictício, ainda, que directamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do ato da escrita (ou de ditado) que se lhe refere" (GENETTE, 1995, p. 213).

Tradicionalmente, o estudo do narrador perpassa – ou se inicia – pela abordagem da configuração discursiva da voz que narra, englobando duas possibilidades: narrador de primeira pessoa, narrador-personagem, narrador-onipresente; narrador de terceira pessoa, narrador-observador, narrador-onisciente. A essa categorização, Genette (1995) observa que "toda narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa", uma vez que o narrador pode interferir na narrativa quando assim desejar.

Levando-se em consideração a narrativa de Brás Cubas, pensando, mais detidamente, sobre a construção narrativa-ficcional do livro, as categorias narrativas tradicionais não se encaixam perfeitamente na construção do livro de Machado.

Certamente, Brás Cubas é um narrador intradiegético, pois além de narrador é personagem, já que narra os fatos que envolvem sua vida. Sendo assim, ele estaria mais próximo do narrador autodiegético, uma vez que é ele a personagem principal da história, em torno do qual os fatos ocorrem. Entretanto, em razão da condição ocupada – a de defunto

autor – sua visão sobre a história é marcada pelo distanciamento imposto pela morte e por uma visão crítica, ácida sobre si mesmo, a sociedade em que viveu, as pessoas com as quais lidou. Nisso, ele se aproxima do narrador de terceira pessoa, onisciente, que avalia e julga os fatos, a si mesmo e às outras personagens, como um demiurgo que tudo vê e de tudo sabe, a exemplo, inclusive, dos sentimentos de Marcela por ele, ao afirmar: "Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos" (ASSIS, 1997, p. 536), ou ainda as verdadeiras razões que levaram um "fiel de última hora" a proferir o discurso de despedida em seu enterro "Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei" (ASSIS, 1997, p. 514).

As teorizações de Genette, conforme sistematizadas por Santos e Oliveira (2001), englobam ainda as possibilidades de ponto de vista colocadas em execução pelo narrador. Esse elemento da narrativa pode ser entendido como a adoção (ou não) de um ponto de vista por parte de quem narra e se diferencia da "voz". Para reconhecer o narrador, Genette sugere as seguintes perguntas em relação ao narrado: "quem fala?", "quem vê?". Já para identificar o ponto de vista é necessário interrogar: "qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?".

Em se tratando dos narradores dos contos de **Papéis avulsos**, nota-se que a configuração destes ultrapassa – ou pelo menos relativiza – a divisão tradicional proposta pelas teorias que envolvem a instância narrativa. De antemão, é possível afirmar que há estratégias semelhantes, o que aproxima os contos do romance de 1881, ambos integrantes de um projeto estético e narrativo de Machado de Assis. Como elemento estruturador da narrativa ficcional, o modo de narrar contribui para a forma desses textos – enquanto gêneros textuais recriados – e aponta, ainda, um projeto estético machadiano irmanado com a construção de uma prosa ficcional moderna; de modo que em ambos os volumes é possível perceber uma recorrência entre as estratégias de narração das quais faz uso o autor na configuração dos seus narradores.

No texto "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de 1936, Walter Benjamin oferece ao leitor não só um panorama da produção ficcional do escritor russo, como ainda tece algumas considerações cruciais em relação à narrativa e à voz que a torna existente. Ele insere, já no início do texto, uma afirmação espantosa, se não controversa: "a experiência de narrar está em vias de extinção" (BENJAMIN, 2000, p. 197). Ao longo do ensaio, aponta algumas razões que justificariam, para ele, esse destino fatídico da narrativa, as quais têm

como elemento comum o declínio da tradição oral, da qual nascem a narrativa e o narrador. A fim de tornar a exposição das ideias benjaminianas mais claras, enumerarei as razões que, ao longo do texto, ele atribuiu ao declínio do contar.

A primeira delas diz respeito à "dificuldade de narrar" perceptível desde a Primeira Guerra Mundial, quando os soldados, ao retornarem, não conseguiam narrar o horror vivido, em virtude da dificuldade de se processar o trauma e transformá-lo em algo vivo pela linguagem e, quando o faziam, tais relatos não correspondiam àquilo que fosse ao menos verossímil aos relatos de outras fontes, inclusive as jornalísticas.

Em **Memórias póstumas de Brás Cubas** não há, propriamente, uma dificuldade de narrar em virtude do trauma, mesmo porque o narrador-protagonista registra, de modo irônico, as suas frustrações. Entretanto, é possível observar que o livro, enquanto objeto literário, quebra um dos aspectos fundamentadores do relato – a verossimilhança –, já que se trata da escrita de um defunto. Internamente, essa condição, mesmo nas autobiografias ficcionais, também é relativizada pelas hesitações do narrador. Em **Papéis avulsos**, por outro lado, a figura dos narradores apresenta, aparentemente, muita credibilidade; todavia essa confiança torna-se instável em virtude do modo de narrar.

O segundo motivo para o declínio da narração advém de a verdade e a sabedoria não terem mais valor na sociedade moderna e, em consequência, o narrador – enquanto o detentor dessa sabedoria e dessa verdade – não ocuparia mais o lugar do sábio, como na tradição oral. Em ambos os livros de Machado, verdades propaladas pelos narradores são colocadas em xeque, principalmente em se tratando de verdades ditas científicas.

A terceira razão é atribuída por Benjamin ao surgimento do romance, já que esse gênero se encontrava vinculado à imprensa e ao livro, diminuindo, assim, o acesso às narrativas, em comparação à tradição oral. Além disso, não é oriundo desta, nem a alimenta. Em contrapartida, o romance de Brás Cubas cria um autor e um narrador. O quarto motivo que indica o fim da narrativa relaciona-se à ascensão dos meios de comunicação de massa, à massificação da informação na era da reprodutibilidade técnica. Nela, o saber que vem de longe é menos importante que a informação plausível, verificável, cotidiana; a novidade, a qualquer preço, faz-se importante e enaltecida. Além disso, Benjamin afirma que "metade da arte narrativa está em evitar explicações" (BENJAMIN, 2000, p. 203), ao passo que, atualmente, tudo é explicado. No livro de 1881, o narrador-personagem mostra-se irritado ante a necessidade de explicar tudo ao leitor, afeito a outras organizações de enredo.

Juracy Assman Saraiva, analisando o texto do filósofo alemão, retoma a distinção entre as tipologias do narrador tradicional ("o viajante" ou "o sedentário") e o narrador do romance:

> [...] já o narrador do romance, ao inserir na análise a psicologia implicada nos acontecimentos e ao sobrecarregá-los de explicações, para que se tornem plausíveis, dificulta a memorização, por sua vez, o tratamento dispensado aos eventos mostra não só a distância do narrador face à vida, mas também diante do ato que realiza (SARAIVA, 1993, p. 33)

A notícia, na visão de Benjamin, tem mais importância e valor do que a narrativa, o que se confirma no excesso de explicações que Saraiva reconhece na formulação romanesca. Na visão do filósofo alemão, o narrador do romance diz tudo explicitamente, tem vida curta; ao passo que a história narrada é feita de entrelinhas, descobertas a serem realizadas pelo leitor, por isso "conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver" (BENJAMIN, 2000, p. 203). A quinta, e última, razão para o declínio da narração possível de ser reconhecida no texto de Benjamin diz respeito à dificuldade de ouvir. A narrativa é reconhecida por ele como uma "forma artesanal de comunicação", assim o narrador se aproxima do artesão, do artífice. No entanto, o mundo moderno é tomado pela *short story*, principalmente porque o homem, a fim de corresponder à rapidez que a sociedade exige dele, abrevia tudo, até as histórias. Machado sinaliza, no livro de 1881 e no de 1882, uma relação próxima entre a literatura e o tempo, e sugere que a leitura é uma forma de o leitor ocupar seu tempo, mas também sugere ser uma maneira de lidar com o contexto em que se encontram ambos. Já nas **Memórias**, o tempo da eternidade, no qual se encontra o autor, é indicado como enfadonho; a fim de amenizar sua sensação, Brás Cubas escreve.

Benjamin também tece algumas considerações sobre o narrador, seu papel e funcionalidade tradicionais na narrativa. De início, configura duas tipologias arcaicas de narrador: aquele que adquiria seu saber por meio de viagens – o marinheiro – e o que comungava do saber das histórias devido à sua experiência e sua fixidez geográfica – o camponês. Salienta que ambos se interpenetram na história da literatura. Observa que o narrador estendia à literatura uma dimensão utilitária: o aconselhamento, pois era responsável por transmitir a sabedoria que detinha acumulada da própria vivência, da alheia, e das histórias que ouvia e transmitia. Diante disso, afirma que o narrador dos contos de fadas é o

primeiro conselheiro na vida do homem. Aquele que narra, então, exercia a função de narrar as histórias – suas ou de outrem – incorporando-as às experiências dos ouvintes.

Por fim, o teórico aborda um tema que tem sido recorrente nesta tese: a relação da literatura com a morte. Para ele, a transmissão de experiências pela oralidade estava intimamente ligada à perenidade, já que a morte do homem promove uma autorização para que suas experiências passem a ser contadas por outrem, transformando-se em histórias. A morte – afirma – tem perdido espaço na sociedade e no imaginário humano:

> [...] durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitar o espetáculo da morte (BENJAMIN, 2000, p. 207).

Assim, conforme ressalta Benjamin, a fonte das histórias deixou de servir aos vivos: "é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua experiência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível" (BENJAMIN, 2000, p. 207). Sendo assim, a morte, de certa forma, alimenta a atividade narrativa e, consequentemente, o papel primordial do narrador. Ele acrescenta que:

> Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está esta autoridade (BENJAMIN, 2000, p. 205-206).

Georg Otte (2012), ao promover um estudo amplo de alguns textos seminais de Benjamin, demarcando os vestígios linguísticos impressos pelo autor alemão como índice de uma necessidade de se pensar a obra benjaminiana por meio da promoção de diálogos entre os textos que a compõem, sintetiza assim a aproximação entre a morte e a arte narrativa no que concerne à autoridade narrativa do moribundo:

> Cabe lembrar que essa autoridade não se deve, necessariamente, a uma posição superior dentro de uma hierarquia social, mas que ela pode receber sua legitimação a partir de uma situação específica, como o momento da morte, que, segundo Benjamin confere às pessoas uma autoridade "que mesmo um pobre diabo ao morrer". Na época em questão, não se preparava a morte de uma pessoa alojando-a em hospitais ou asilos; ao invés de antecipar a ausência da pessoa removendo-a do âmbito familiar, intensificava-se sua presença, por assim dizer, como se fosse um

> momento em que sua vida chegava ao seu auge e não ao seu fim. Ao mesmo tempo, abria-se a esfera privada para esse "episódio público", garantindo-se na morte a sobrevivência do que o moribundo tinha a dizer nesse momento excepcional. (OTTE, 2012, p. 65)

Luciana Brandão Leal, em sua dissertação intitulada **Memórias póstumas de Brás Cubas: o narrador melancólico**, ao reler o texto de Benjamin, reafirma os postulados do filósofo alemão:

> [...] a proximidade da morte, como situação limite, distingue o moribundo dos demais homens, fazendo-o conhecedor de um mistério incalculável. Como os viajantes que voltam de longe, os agonizantes são contemplados pela suprema autoridade que a última viagem lhes confere. Na fonte da verdadeira transmissão da experiência há esta autoridade que não é proveniente de uma sabedoria particular, mas daquela partilhada pelo grupo. (LEAL, 2013, p. 49)

Se, conforme indica Benjamin e sustenta Otte, o momento que antecede a morte atribui autoridade ao narrante, o que se pensar, então, em relação a um narrador morto? E, ainda, que se faz autor depois disso? A autoridade de Brás Cubas sobre o que revê e reconstrói eleva-se não porque ele está prestes a morrer, mas pelo fato de, já morto, narrar sua própria vida como metonímia negativa de um modo de viver, pensar e agir que caracterizaria o homem burguês dos oitocentos. Assim, a distância temporal entre o vivido e o narrado confere a esse autor *sui generis* uma autoridade mais eficaz do que a atribuída aos moribundos.

Outro teórico importante que se dedica ao estudo do narrador, Adorno (2003), aborda a configuração do narrador no romance a partir de um paradoxo que assim se desenha: a impossibilidade de narrar e a exigência do romance de que haja um narrador. O gênero nascido da epopeia clássica toma a forma de experiência de um mundo desencantado, em **Dom Quixote**, de Cervantes, depois se estabelece como epopeia burguesa, com Lukács, e passa a ser sinônimo de sugestão do real com o apogeu do Realismo. A impossibilidade de narrar, aos moldes realistas, Adorno explica, primeiramente, é proveniente da marca subjetiva que é inerente ao uso da linguagem e que se opõe à objetividade épica, bem como ao narrador da oralidade, tendo sua culminância na desintegração da identidade do sujeito. Assim, o romance moderno tem seu alicerce na desestruturação dos elementos narrativos, na emergência da subjetividade do autor que alcança, obviamente, o narrador, e na multiplicidade de vozes. Diante disso, Adorno opõe a tradição realista – com Flaubert, Balzac e Zola – ao romance moderno – de Joyce e Proust –, tomando como exemplo da

impossibilidade de se narrar objetivamente, ainda, a produção literária de Dostoiévski, a qual se sustenta no homem em conflitos internos, assemelhando-se, conforme Adorno, a "epopeias negativas".

A princípio, a posição do narrador é marcada pela pretensão de dizer algo especial, e nisso se sustenta a sua posição ideológica. Dessa forma, a partir de seu ponto de vista, da sua subjetividade, narra o desejado. No romance moderno, segundo o filósofo, "a reflexão rompe a pura imanência da forma" (ADORNO, 2003, p. 60), transformando não só o modo de narrar, como também a forma do romance, que se torna mais reflexivo, psicológico, muitas vezes invadido pelo monólogo interior em substituição à mera narração ou descrição dos fatos externos.

Outro aspecto importante que se faz presente no romance moderno, segundo o teórico, é a maior flexibilidade da distância existente entre o narrador e o leitor. Enquanto na épica essa distância era fixa – já que o narrador oral, como detentor de um saber do passado, situava-se como porta-voz –, no romance moderno essa distância se torna móvel, pois o leitor é convidado a participar do que lê, a interagir com o que tem frente aos olhos. Esse leitor torna-se mais participativo também porque a distância entre o real e a imaginação, no que tange à matéria contada pelo narrador, torna-se menor. No livro póstumo, Brás Cuba realiza, em vários momentos, um jogo com o leitor, por sinalizar que este tem liberdade para conduzir, da maneira que desejar, a leitura. Entretanto, enlaça-o a seguir o caminho, enviesado, tortuoso, adotado por ele ao compor a narrativa.

Juracy Saraiva, em análise do texto de Adorno, assim sintetiza o pensamento do teórico:

> [...] o reconhecimento da artificialidade da narrativa traz consigo o reconhecimento das prerrogativas do narrador, cuja presença Adorno visualiza quer nos comentários, quer no jogo instaurado pela "distância épica", sobre a qual embasa a exigência de participação do leitor (SARAIVA, 1993, p. 33).

Santos e Oliveira (2001), ao partirem do esboço panorâmico das tradicionais categorizações do narrador, oferecem ao leitor outros conceitos que podem ser úteis ao se pensar o papel desempenhado pelo narrador. Aquele que narra um texto pode ainda ter sua função duplicada em dois papéis distintos: sujeito da enunciação como aquele que constrói o enunciado; sujeito do enunciado como ente que desempenha a ação à qual o enunciado faz referência. Ambas as categorias podem remeter ao mesmo sujeito, quando se trata, por

exemplo, dos textos não ficcionais, pois neles o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação são o mesmo ente e correspondem ao autor. Já na ficção, Santos e Oliveira ressaltam a existência de dois níveis de enunciação. Essa teorização pode ser reconhecida, por exemplo, no seguinte trecho das **Memórias póstumas**: "Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se em saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas" (ASSIS, 1997, p. 514).

Nesse trecho há:

a) Um sujeito da enunciação: um "eu" que faz uma declaração e que promete revelar algo mais adiante, ou seja, um narrador em primeira pessoa;
b) Um sujeito do enunciado: "terceira senhora" ou "essa anônima", a quem o enunciado se refere, atribuindo a ela certo padecimento;
c) Um narratário: a quem o narrador se dirige a fim de dar ordens: "Tenham paciência", "contentem-se em saber...", e a quem promete algo "lhes direi"; também reconhecido como leitor implícito, por Eco (1994), ou ainda se desdobra enquanto criação de uma imagem de leitor.

Contextualizando a formulação apresentada por Santos e Oliveira (2001), é possível reconhecer diferentes níveis de enunciação. Segundo eles, no caso desse tipo de texto são dois: um nível ficcional, em que o sujeito da enunciação é o narrador; e outro não ficcional, em que o sujeito da enunciação é o autor. Levando-se em conta a narrativa machadiana de 1888, essa distinção torna-se mais complexa, pois há:

a) um nível de enunciação ficcional, cujo sujeito da enunciação é Brás Cubas narrador;
b) outro nível de enunciação ficcional autoral, cujo sujeito da enunciação é Brás Cubas enquanto autor de suas memórias;
c) um nível de enunciação não ficcional, no qual o sujeito da enunciação é Machado de Assis, que cria um autor ficcional – Brás Cubas – que narra sua própria vida.

Assim, um nível de enunciado (Brás Cubas narrando sua vida e morte) está contido em outro nível (Brás Cubas, morto, avaliando os fatos narrados), que, por sua vez, está contido em outro nível (Machado de Assis construindo Brás Cubas narrando a própria história).

No prefácio a esse livro, Machado de Assis reitera Brás Cubas enquanto criação sua – "o meu Brás Cubas" –, mas, nesse paratexto de sua autoria, "convoca" o autor ficcional a defender a "sua obra" perante dois questionamentos críticos: se o livro seria ou não romance e se haveria aproximação da obra com o livro de Almeida Garret. Portanto, neste caso, Machado parece desejar distinguir-se de sua criação, demarcando, na advertência, a sua voz e a de Brás Cubas. Além disso, a voz que narra as **Memórias** é constituída de certa independência alicerçada na própria ficcionalidade dissimulada, inclusive, na própria condição de defunto autor. Em **Brás Cubas**, a voz do narrador não é somente ficção, mas, principalmente, encenação discursiva, que se traduz enquanto método de construção fundamentado na metalinguagem. Como dupla encenação discursiva – uma vez que representa, pelo menos, dois jogos enunciativos: a do escritor real e a do autor ficcional – a construção narrativa do livro de 1881 encena duplamente o jogo da linguagem que sustenta a enunciação. Nos dizeres de Walty e Paulino, "entende-se por enunciação o ato simultaneamente social e subjetivo de apropriar-se da linguagem, num processo interlocutório" (WALTY; PAULINO, 2005, p. 141), cujo fundamento encontra-se na natureza social de toda e qualquer enunciação: ação individual que pressupõe uma relação eu/tu, conforme entendem Bakthin (1981 *apud* WALTY; PAULINO, 2005) e Benveniste (1991 *apud* WALTY; PAULINO, 2005).

Walty e Paulino assim formulam a enunciação literária:

> A enunciação, nesse caso, desdobra-se em uma pluralidade de *eus e tus*, que se relacionam numa cadeia enunciativa assumidamente representada. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a enunciação na literatura encena o próprio jogo da linguagem. Estabelece-se não apenas uma relação entre interlocutores reais como também entre interlocutores ficcionais (WALTY; PAULINO, 2005, p. 141, grifo das autoras)

A encenação do jogo linguístico que caracteriza o texto literário, conforme ressaltam as autoras, constitui um pacto que se estabelece entre o autor e o leitor. Para colocá-lo em execução, este "não se prenderá, pois, apenas ao narrado, mas também ao modo de narrar, de organizar as pessoas do discurso em seus desdobramentos, de configurar o tempo e o espaço, tanto os do enunciado como os da enunciação" (WALTY; PAULINO, 2005, p. 148). Essas premissas relativas ao texto literário maximizam-se em se tratando do contexto enunciativo das **Memórias**, livro no qual tal jogo é desenhado e assumido enquanto estratégia por meio da explanação de um método narrativo próprio, "ébrio", o qual justificaria as estratégias de

composição e encenação da narração: a adoção de uma organização temporal própria para os fatos narrativos, as constantes idas e vindas do enredo, as interpelações ao leitor ficcional e uma pseudoleitora real (Virgília), bem como as preterições de que lança mão Brás Cubas ao longo da composição de sua obra póstuma.

3.2 O narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: possibilidades

Neste item será feita uma apresentação crítica das proposições de alguns autores que se detiveram a analisar a formulação do narrador de **Memórias póstumas**. O objetivo é recuperar essas noções sobre o narrador e seu modo de compor a narração a fim de, com essas concepções, dialogar rumo à identificação de procedimentos distintos e modernos na forma composicional do referido livro. Em seguida, será feita uma análise do delírio, enquanto síntese do projeto literário que Machado de Assis formula e atribui ao defunto autor. Na sequência, será realizado um estudo analítico dos procedimentos narrativos utilizados pelo autor, entendidos como estratégias narrativas, entre as quais se encontram: a explicitação de um método e de um estilo de escrita que Brás Cubas afirma e nega, a imagem do leitor na obra presente nas remissões narrativas, a presença de algumas preterições e hesitações do autor. O estudo dessas estratégias visa abordar a intenção autoral por detrás desses usos e analisar, ainda, os efeitos de sentidos desses recursos no contexto da obra.

3.2.1 As facetas do defunto autor

Para Schwarz (2000), a volubilidade do narrador é o princípio formal das **Memórias póstumas de Brás Cubas** que se manifesta “como regra de composição da narrativa” e “como estilização de uma conduta própria à classe dominante” (SCHWARZ, 2000, p. 18). Enquanto conduta, a volubilidade reproduz aspectos do quadro histórico que abrange desde uma independência conservadora, em que a exploração colonial permanecia intocada; passa pela alta rentabilidade do tráfico escravo, a pleno vapor, apesar da proibição imposta pela Lei

Eusébio de Queiroz (1850); e culmina “nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja *atualidade* as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano” (SCHWARZ, 2000, p. 39, grifo do autor). Enquanto forma, a volubilidade – que também se manifesta na arbitrariedade do modo de narrar – deixa marcas no texto machadiano, as quais resumo: a ausência de cronologia do enredo, em suas constantes idas e vindas; a adoção de várias máscaras, desde o prefácio, como expus; o desvio da norma, no que tange à forma tradicional do romance, explicitado pelas referências intertextuais; e ainda se faz presente no culto à novidade, ao abandono do modo de ser, por parte do narrador, e na inferiorização do leitor.

Com o intuito de sistematizar a teoria de Schwarz (2000), reitero que o clímax dessa volubilidade se faz presente na construção binária do texto, marcada por pares oponentes que estão explicitados desde o prefácio: “princípio e fim, nascimento e morte, vulgar e diferente, campa e berço etc.” (SCHWARZ, 2000, p. 20). Assim, a narrativa se constrói pelo caminhar entre esses opostos e culmina no uso de várias marcas adotadas por Brás Cubas ao longo da história. Como exemplo, a relação entre Brás Cubas e o Outro ilustra a prática das máscaras de que fala o teórico. O menino Brás Cubas adota a postura do “menino diabo” ao lidar com seu escravo Prudêncio; torna-se o “protetor” de D. Plácida a fim de que ela se mantenha fiel, como um cão, ao papel que desempenha: zelar pela casa em que ele se encontra com Virgília. Porta-se como rapaz bem-nascido ante uma moça pobre e ilegítima, Eugênia; ao passo que se apresenta como “noivo escolhido”, futuro deputado, ante a menina casadoura cujo pai é uma influência política: Nhã-Loló.

A adoção de várias máscaras, de vários “eus”, configura não somente o perfil do narrador, como também seu modo de narrar e a forma do romance. Ao explicar seu estilo narrativo – no capítulo “O senão do livro” –, Brás Cubas diz começar a se arrepender da composição da obra, segundo ele não porque tal tarefa tome o seu tempo, pois ele não tem mais o que fazer na eternidade, mas porque ele cheira a morte, “vício grave, e aliás ínfimo”. Assim, a condição do narrador define a obra – vício grave – mas torna-se sem importância – ínfimo – diante da superação da morte pela narração. Ele indica, nessa passagem, que o “senão” do livro é o narrador e seu modo de narrar, mas reverte o problema para o leitor, fazendo-o refletir sobre a forma romanesca tradicional: “Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro

e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (ASSIS, 1997, p. 583).

A fim de comprovar a tese de que Brás Cubas seria um narrador melancólico, Leal (2013) apresenta uma definição importante do romance em questão. Para ela, o romance é um “simulacro da vida confessada”, pois se trata de memórias ficcionais, nas quais Machado de Assis haveria colocado em realização o projeto de autobiografia, conforme a sistematiza Susan Sontag (2005), para a qual as autobiografias e romances autobiográficos apresentam narradores que, na maioria das vezes, se encontram no fim da vida, pois, nos dizeres da filósofa, “uma biografia que se pretende definitiva deve esperar até a morte do seu tema” (SONTAG, 2005, p. 48 *Apud* LEAL, 2003, p. 30). No caso do romance de Machado de Assis, a escrita das memórias vincula-se não ao fim do tema, mas ao fim da vida, por isso pode ser considerada uma versão definitiva da vida de seu protagonista, à qual ele se dedica com veemência, para a qual elege um método e na qual reavalia os fatos. A esse respeito, Luciana Leal conclui que:

> Desenvolvendo a técnica do ‘discurso vivido’, o romancista busca apreender a subjetividade do protagonista. Brás Cubas, enquanto pseudo-memorialista, pode ‘descalçar as botas’, e transformar-se em um sujeito capaz de refletir sobre o tempo vivido. (LEAL, 2013, p. 30)

A pesquisadora, nessa passagem, ressalta a importância do discurso como elemento estruturante da narrativa, marcada pelas faltas e frustrações de Brás Cubas, sobre as quais reflete. Para ela “a essência desta obra está justamente nas repetidas frustrações, nas perdas, nos detalhes” (LEAL, 2013, p. 18).

A fim de justificar a melancolia do narrador, Luciana Brandão constrói um panorama teórico a respeito do conceito, que abrange: Hipócrates de Cós, Aristóteles, Freud e Moacir Scliar. A pesquisadora sugere que o modo truncado de narrar, adotado por Brás Cubas, seria oriundo do fato de ele não ter ocupado lugar social, da esterilidade da vida e da morte. Contudo, conforme demonstrou Schwarz (2000), Brás Cubas é um exímio representante da incipiente burguesia brasileira, pertencente às classes abastadas, o que justificaria a sua volubilidade comportamental em vida e na morte, ao narrar. O lugar ocupado pelo narrador, certamente, define não somente seu ponto de vista sobre a vida que levou, o contexto em que viveu, as decisões que tomou ou deixou de considerar, mas também seu modo de narrar.

Assim entende Schwarz (2000) por comprovar que o modo volúvel de narrar adotado por Brás Cubas sinaliza uma conduta própria da classe dominante; de modo similar, Sidney Chalhoub (2003) reconhece a "inviolabilidade da vontade senhorial" como uma marca nas personagens de Machado, entre as quais destaca Brás Cubas.

Já no que tange à esterilidade, acredito que se encontre narrada, demonstrada, justificada até, em várias passagens do livro; todavia, na morte "quanta diferença!", conforme ele confessa. Depois da morte, suas lacunas deixam de ser importantes, pois elas constituem algo maior: a obra, seu legado póstumo.

A contextualização da morte como fonte narrativa, conforme Benjamin, provoca ecos nas **Memórias** de Brás Cubas, cuja relação entre escrita e morte se encontra no cerne da história. O protagonista detém uma autoridade ainda mais expressiva, primeiro porque narra sua própria vida, de longe, "do outro lado do mistério", como se a revisse em *flash back*, como um narrador de terceira pessoa, que tudo vê; segundo porque não se trata de alguém no limite entre a vida e a morte, mas sim alguém que já se encontra morto, o que lhe confere uma visão mais ampla e crítica da sua trajetória, das relações que manteve, do que viveu, assim como do contexto social no qual se encontrava inserido.[45] A adoção de um posicionamento revisionista e crítico marca o modo de narrar de Brás Cubas, o que se justificaria por uma confissão: "a franqueza é a primeira virtude de um defunto" (ASSIS, 1997, p. 545-546). Em momentos distintos da narrativa, ele afirma e reafirma sua condição ímpar que se traduz na ausência de compromisso com a opinião alheia, com a retirada das máscaras sociais por meio das quais os homens se relacionam em sociedade. Por isso, elege a franqueza como uma virtude e imprime essa característica à narração, quando se trata de avaliar o que viveu, no momento da enunciação.

A situação-limite indicada pelo momento que antecipa a morte, conforme pontua Leal (2013), apoiada no texto de Benjamin, confere ao narrador uma autoridade indiscutível, porque nesse momento sua história – e de certa forma o que dela deseja – passará a ser contada pelos outros. De modo similar, Georg Otte (2012) sintetiza a ideia de que o fim da

[45] Na adaptação fílmica do romance **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de 2000, o diretor, André Klotzel, optou por demonstrar esse desdobramento da figura do narrador em dois "eus". Para tanto, no filme, tem-se Reginaldo Faria como Brás Cubas morto, a narrar a história, na qual interfere e sobre a qual emite opiniões e questionamentos, provocando a estagnação das cenas e promovendo a "costura" dos fatos contados. Há, portanto, um espelhamento: Brás Cubas morto narra os fatos por ele vivenciados, fazendo-se presente, na cenas narradas, como um "outro eu".

vida se encontra marcado pelo auge da possibilidade de narratividade. Para Brás Cubas, o auge da narratividade dá-se em situação pós-limite, só com a morte.

Já para Schwarz (2000), a perspectiva crítica de que o morto goza de liberdade e ausência de temor enquanto os vivos se encontram envoltos pela pequenez das situações cotidianas impediria algumas nuanças da obra. Para ele, essa perspectiva encobre a farsa da situação criada por Brás Cubas por se prender ao contraste vida/morte; desconsidera a percepção de que os vivos passam por momentos de fastio e desilusão tanto quanto o narrador morto; e oculta o entendimento de que Brás Cubas cultiva as vaidades sociais e se mostra tão mesquinho quanto suas personagens. Em virtude desses fatores, o crítico conclui que a autoridade de Brás Cubas é nula.

Entretanto, faz-se preciso distinguir o narrador da personagem, apesar de ambos serem o mesmo, pois a voz que narra se mostra dotada de uma consciência dos fatos vividos proporcionada, principalmente, pelo distanciamento e pela condição de morto. Um exemplo dessa distinção ocorre quando o narrador apresenta Virgília (capítulo XXVII), contrapondo a descrição da amada à visão romântica. Em seguida, ele mimetiza a voz de Virgília como possível leitora a se dirigir a ele: " – Mas, tu dirás, como é que pode assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-las depois de tantos anos?" (ASSIS, 1997, p. 549). À pergunta que ele fabula, dá a seguinte resposta: "Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos" (ASSIS, 1997, p. 549). Nessa passagem, a exemplo de outras, Brás Cubas afirma a rememoração como forma de alterar impressões e incertezas por sensações mais estáveis. A fim de teorizar sobre essa reedição das impressões, reformula o pensamento de Pascoal, oferecendo ao leitor uma nova teoria: o homem enquanto "errata pensante": "cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes" (ASSIS, 1997, p. 549). No momento em que avalia a relação existente entre ele e Marcela, com a qual se encontra anos depois, o narrador distingue as suas impressões sobre a dama:

> Não era esta certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia a terça parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha; eram olhos da primeira edição.
> (ASSIS, 1997, p. 557-558).

Nesse trecho, é possível distinguir três impressões ou pontos de vista explicitados pelo narrador em relação à jovem Marcela. O primeiro diz respeito ao passado mais remoto – mais precisamente 1822 –, quando se dá o envolvimento entre eles. O segundo diz respeito à dúvida em relação à visão que mantinha dela, em um passado mais próximo, quando a reencontra. Já o terceiro encontra-se relacionado à visão do defunto autor que identifica nos olhos dela a cobiça, reconhecendo-a como característica da personalidade dela desde sempre, mas que ele só consegue vislumbrar no momento da enunciação, quando seus olhos já superaram a "primeira edição". Nessa passagem, fica claro que o defunto autor toca "a instabilidade das impressões" e a "vaidade dos afetos", ao revisitar dois momentos passados e revê-los de modo mais franco. Pode-se dizer que o narrador assume o fato vivido como uma "primeira edição", que foi relativizada por seus "olhos de segunda edição"; a ambas, entretanto, sobrepõe-se seu olhar de "terceira edição", como reflexão sobre os fatos e conclusão sumária sobre a relação intrínseca entre aparente sentimento amoroso e verdadeiro interesse. Há aqui, parece-me, uma exemplificação da teoria das edições humanas que Brás Cubas anuncia no capítulo VI, e retoma no capítulo XXVII, ao retificar o pensamento pascalino, afirmando que o homem é uma "errata pensante", pois as edições da vida são corrigidas até uma versão definitiva que o autor dá de graça aos vermes – no caso dele, também ao leitor.

As lacunas presentes na narrativa, ao contrário de outros gêneros discursivos, como a notícia, à qual Benjamin se refere como própria do tempo moderno por tudo explicar, são o que mantém a sua permanência através do tempo. Tais lacunas geram incoerências que, paradoxalmente, são positivas para a permanência da narrativa e, conforme salienta Otte, aproximam-na de outra dimensão humana: "as incoerências reproduzidas pela narrativa são da ordem do inconsciente, próprias do sonho, o que leva Benjamin a apresentar o modo de narrar como resultado de uma espécie de transe" (OTTE, 2012, p. 66). Partindo dessa compreensão, o capítulo do delírio, em **Memórias póstumas**, constitui-se como lacuna exemplar tanto da condição pré-morte (ou da situação-limite) como da manifestação do processo narrativo e da mimetização do enredo, conforme será demonstrado diante.

Valentim Facioli (2008), ao dedicar um capítulo do livro **Um defunto estrambótico** ao narrador, salienta que a configuração de um narrador em primeira pessoa, no século XIX brasileiro, já era comum, aparecendo nos romances de José de Alencar e em Joaquim Manuel de Macedo. Esses narradores configuram-se como porta-voz do autor, estabelecendo com o

leitor um pacto de verrossimilhança ancorado na autoridade de quem narra. Tem-se, portanto, narradores extremamente confiáveis, vislumbrados como testemunhas do que contam. Nos dizeres do crítico:[46]

> trata-se da comunicação em mão única, sem possibilidade de resposta ou diálogo dissidente, onde a autoridade de quem enuncia o texto (ou fala) mostra-se incontrastável e incontestável, porque, em princípio, está enunciando a verdade, com o único ponto de vista que conhece, e, portanto, deve merecer toda credibilidade (FACIOLI, 2008, p. 100).

A fim de exemplificar esses narradores, Facioli (2008) cita dois romances: **A luneta mágica**, de Joaquim Manuel de Macedo, de 1869; e **Lucíola**, de José de Alencar, de 1861.

O livro de Macedo é narrado por Simplício, que já na primeira linha se apresenta ao leitor: "chamo-me Simplício e tenho condições naturais ainda mais tristes do que meu nome" (MACEDO, 2001, p. 11). O narrador-personagem se refere à dupla doença que o acomete: a miopia física e a miopia moral. Assim as explica: "a duas polegadas de distância dos olhos não distingo um girassol de uma violeta" e "sou sempre escravo das ideias dos outros; por que nunca pude ajustar duas ideias minhas" (MACEDO, 2001, p. 11). As definições apresentadas marcam tanto o aspecto físico quanto psicológico de Simplício e, ao longo da história, direciona sua conduta e explica sua ingenuidade diante da herança recebida e que é gerenciada pelo irmão. Nos cinco primeiros capítulos do romance, o narrador-personagem narra sua história de vida: a orfandade, a herança, o papel ocupado pelo irmão ao cuidar do dinheiro, o acolhimento da tia. Já de início ele se mostra completamente ao leitor, o que aproxima **A luneta mágica** de um romance de tese, já que as ações que movem a narrativa são compreensíveis a partir da condição de Simplício desenhada nas primeiras linhas.

Já em **Lucíola**, Alencar faz uso do prefácio para criar um subterfúgio que garanta a verossimilhança e, consequentemente, a confiabilidade do narrador: a presença de um manuscrito. A história se passa em torno do envolvimento de Paulo com a jovem cortesã Lúcia. Como se trata de cartas, é ele, o narrador-personagem, quem contará desde a sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1855, quando conhece Lúcia, até a morte da protagonista. A função da Srª G.M., que assina a parte intitulada "Ao leitor", resume-se à edição, e a ela o

---

[46] Vale ressaltar que **Dom Casmurro**, de 1900, configura-se como um contraexemplo do panorama esboçado por Facioli, já que é um narrador-personagem "indigno de confiança", pois relata sua história de modo intencionalmente verossímil, conforme postula Santiago (1978), ao passo que afirma: "a verossimilhança [...] é muita vez toda a verdade" (Cap. X – Aceito a teoria).

narrador-personagem se refere, mais de uma vez: “A senhora há de amar Lúcia, tenho a certeza” (ALENCAR, 1992, p. 127), abrindo a possibilidade de identificação com as leitoras empíricas ou reais, das narrativas alencarianas.

Vê-se que ambos os narradores são dotados de confiabilidade – conforme pontuou Facioli –, pois narram, em primeira pessoa, histórias por eles vivenciadas, cujas ações parecem reviver ao contar.

O crítico, a fim de melhor delinear o narrador Brás Cubas, pontua a exigência de um novo leitor concretizada pelo romance machadiano. Segundo ele: “Brás Cubas enquanto narra dissemina um sem-número de índices, ou ‘dicas’, que servem para alertar o leitor se deve ou não confiar no narrador” (FACIOLI, 2008, p. 100). Acredito que tais “índices” configuram um novo modo de narrar, inaugurado por Machado de Assis no romance em questão e que, ainda, justificam o referido livro como marco da modernidade na obra do escritor fluminense.

Entre os índices de desconfiança, Facioli destaca o fato de a história narrada ser apresentada em fonte única, pois é Brás Cubas o detentor da versão de sua vida narrada. Outro motivo de desconfiança é, segundo o crítico, a quebra da verossimilhança – já que um defunto não pode ser autor – e o consequente rompimento, então, do pacto com o leitor. Ele sugere a emergência de um outro pacto entre autor e leitor,

> um pacto crítico entre o leitor e a voz silenciosa, sibilina e oculta, do próprio Machado de Assis, enquanto autor externo à narrativa, assumindo ambos – leitor e autor – uma posição comum de combate contra o narrador e personagem [...] uma espécie de antagonismo externo (FACIOLI, 2008, p. 124).

No entanto, se nos ativermos à construção da obra, creio que o pacto com o leitor – um outro pacto, de outra ordem – se estabelece já nos prefácios do livro.

Facioli realiza uma comparação curiosa e inovadora. A dedicatória do romance de 1881, grafada em forma de epitáfio, não apenas alude à ideia de fim – verme – e começo – lembrança/narração –, como também faz pensar sobre o próprio narrador:

> Esse verme esperto funciona como uma espécie esquisita de metáfora do próprio narrador Brás Cubas, que também devora o Brás Cubas personagem e faz isso enquanto narra do mundo dos mortos, acompanhando o seu processo de vida e morte, ou seja, de colocar-se no limiar entre os dois mundos. (FACIOLI, 2008, p. 112)

Ele ainda comenta que o fato de o narrador-personagem se referir ao “ao verme que primeiro roeu” o seu cadáver indicaria que foi responsável por iniciar o processo de rompimento da “última ligação” de Brás Cubas personagem com o mundo dos vivos” (FACIOLI, 2008, p. 112). Assim, a permanência de Brás Cubas personagem no mundo dos vivos só é possível por meio da narração, feita por Brás Cubas defunto autor. Curiosamente, nesse romance cíclico, um morre para que outro renasça. Ou ainda: a “campa” da personagem foi o “berço” do autor.

Ainda sobre o modo de narrar, há uma visão desconstrutora por parte do defunto autor em relação à personagem, ou de Brás Cubas morto em relação ao que fora. Entretanto, Brás Cubas, o defunto autor, não está no limiar entre a vida e a morte; ele está vivo porque sua história – mesmo marcada pelas perdas e frustrações, como mostrou Leal (2013) – sobrevive aos tempos, sobrevive “à carne fria do seu cadáver”, pelo viés da palavra contada, pela narração. Depois de morto, Brás Cubas constrói um legado: suas memórias póstumas, que deixa de herança à posteridade. Por outro lado, Machado de Assis, enquanto autor empírico, deixa aos leitores a incumbência de desvendar não somente “o outro lado do mistério”, como intentava seu protagonista, mas também de decifrar um projeto moderno de literatura que alia a escrita à morte ficcional e autoral, por meio de estratégias narrativas que explicita e oblitera.

3.2.2 O Delírio: um projeto narrativo se insere entre a loucura e a sanidade

O capítulo VII das **Memórias póstumas de Brás Cubas** inicia-se pela indicação de uma novidade que distingue o livro e o defunto autor das demais obras e de outros escritores “Que me conste, ainda ninguém relatou o próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá” (ASSIS, 1997, p. 520). A transição entre a loucura e a sanidade fica sugerida como central nessa parte da história, principalmente pelo fato de o leitor ter acesso ao momento em que a razão escapa ao protagonista, mas também à narração e reflexão lúcida que ele faz desse instante insólito.

O momento em que Brás Cubas narra – marcado pela “franqueza de um defunto” e pela organização cronológica dos fatos, que possivelmente ocorreram de outro modo e dos quais só poderia se lembrar de forma vaga – contribuiria, segundo o protagonista, para a

ciência pela novidade que encerra: a explicitação do que se passara pela cabeça de um sujeito que transpõe a razão e visita a insanidade, e ainda por sinalizar as manifestações da mente de um moribundo. De uma forma ou de outra, à posteridade seria legado um esboço das manifestações da mente humana em uma situação-limite.

O narrador orienta o leitor quanto ao que será apresentado: "Se o leitor não é dado à contemplação desses fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lho digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos" (ASSIS, 1997, p. 520). O capítulo é vislumbrado enquanto suspensão, pois interrompe a narração da visita de Virgília a Brás Cubas enfermo, momento em que, segundo o narrador, seu delírio se iniciava, diante da serenidade da amante, que agia sem demonstrar qualquer resquício de sentimento pretérito. Sendo assim, ao leitor é dada uma opção que não se sustenta, já que o delírio já foi anunciado e iniciado no capítulo anterior, além do fato de atribuir a essa passagem um caráter inovador e pretensamente científico, quanto à matéria narrada.

Muitos são os críticos que apontam a importância do capítulo para a compreensão das **Memórias póstumas**, destacando que esse trecho sintetizaria a vida de Brás Cubas, registrada nas páginas do livro. Leal (2013) compreende o "delírio" como uma espécie de "'profissão de fé' de um sujeito desencantado" (LEAL, 2013, p. 67).

O primeiro aspecto do "delírio" é a adoção por parte da personagem de formas distintas: um barbeiro chinês a serviço de um mandarim ("que me pagava o trabalho com beliscões e confeito"), a Summa Theológica de S. Tomás ("encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas"), para depois regressar à forma humana. A loucura inicial se concretiza na forma de uma personagem que trabalha, mas não recebe pelo ofício, e na imagem de um volume teórico tido com a base religiosa da Igreja Católica.[47] De início, então, o corpo de Brás Cubas experimenta outras formas – mais objetais –, a de alguém que serve aos outros e a de um exemplar vistoso, fonte de saberes.

Já restituído à condição humana, ele é surpreendido pela presença de um hipopótamo – descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão. A descendência se justifica pelo fato de ambos os animais citados serem dotados do dom da fala, mas principalmente porque tanto o cavalo quanto a asna antecipam fatos. Xanto avisa Ulisses sobre a última batalha que

[47] "A **Suma Teológica**, obra mais importante de Tomás de Aquino (1225-1274), é ainda hoje reconhecida como a base doutrinária para todos os ensinamentos da Igreja Católica." Disponível em: <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 18/0/2016. As citações desse trecho se referem a ASSIS, 1997, p. 520.

realizarão juntos, e a burra de Balão, ao avistar o anjo enviado por Deus, visão que seu dono não consegue ter, desvia do caminho pelo qual era conduzida.

Pelo hipopótamo, Brás Cubas foi conduzido até “a origem dos séculos”. As características dessa “aventura” são construídas por meio de termos que ocupam o mesmo campo semântico: o percurso é descrito como “frio”, parecendo “região dos gelos eternos”, onde era “tudo neve”; quanto às sensações que o percurso causava na personagem, tem-se: “a jornada entrou-me a parecer enfadonha e extravagante”; e ainda “o silêncio daquela região era igual ao do sepulcro” (ASSIS, 1997, p. 520).

A aproximação entre termos antitéticos ao longo de todo o capítulo sugere o aspecto cíclico da vida, que inclusive se encontra representado nessa passagem: a origem da vida é um anúncio de seu fim. O protagonista, metonimicamente representativo da humanidade (a cujo caminhar assiste), depara-se com o “início dos séculos”, que também simbolizaria o início de sua vida. Assim, todas as imagens consecutivas, relativas à “evolução” do homem, simbolizariam, também, a linha cronológica da vida de Brás Cubas. Dessa forma, as imagens trágicas que ele contempla, tendo os olhos guiados pela Mãe Natureza, simbolizariam a infelicidade de sua própria vida. Nesse sentido, o capítulo poderia, conforme sugere Leal (2013), indicar uma “profissão de fé”: Brás Cubas cumpre o destino nefasto a que está sujeita toda a humanidade. Todavia, vale ressaltar, a personagem encontra-se no fim da vida, à beira da morte, no momento em que devaneia, o que possibilita pensar que o delírio é uma “profissão de fé” às avessas, um *flash back* imagético da vida.

A sentença professada por Pandora reforça a associação entre o delírio e a revisão da vida: “eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (ASSIS, 1997, p. 520). Na dualidade que fundamenta Pandora encontra-se a sugestão de que, entre a vida e a morte, Brás Cubas nada concretizará e nada representará. Assim, sua obra seria uma espécie de síntese de uma vida confessada, nas páginas da publicação que compõe, e revista, do alto da montanha em que, delirante, se encontra.

O retorno à origem da humanidade leva-o ao Éden, descrito de maneira distinta ao que se apresenta no imaginário, assentado no discurso religioso, pois, de olhos fechados, o protagonista sente acentuar-se o frio. A sensação térmica se refletirá no encontro com a Natureza (ou Pandora), cujo rosto era dotado “de expressão glacial”. Conforme ressalta Bosi:

“a Natureza, fonte primeira de toda a história dos homens, aparece como um ser frio, egoísta, surdo às angústias daquele que ela mesma criou” (BOSI, 1982, p. 442).

Rosemary Moraes (2008) demarca o intertexto do capítulo machadiano com o mito de Pandora, por meio da aproximação de ideias opostas, que no texto original fica expresso no conteúdo da caixa que a personagem mitológica carrega: os males do mundo e a esperança. De modo similar, a Mãe Natureza que interpela Brás Cubas também traz consigo a dualidade: bem/mal; mãe/inimiga; vida/morte.

O flagelo a que a personagem – representante da origem da vida e do seu oposto – submete sua criação é viver: “- Sim, verme, tu vives”.

Brás Cubas é elevado por Pandora ao alto de uma montanha, de onde contempla uma síntese da evolução da humanidade:

> Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, — flagelos e delícias, — desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo (ASSIS, 1997, p. 523, grifo meu).

Brás Cubas vislumbra nesse episódio as vicissitudes a que estão sujeitos os homens, como se estes fossem, meramente, uma marionete nas mãos do Destino, que “corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva” (ASSIS, 1997, p. 523). Segundo sugere Bosi, nessa passagem, o discurso do protagonista ante o que vê justificaria as ações humanas a fim de se esquivar desse caminho funesto: “os meios para obter o calor da segurança estão legitimados. A máscara está justificada pela marcha da civilização” (BOSI, 1982, p. 442).

Contudo, Pandora questiona Brás Cubas sobre o desejo deste de viver, dando a entender que, caso conceda a ele mais algum tempo na terra, a inutilidade marcará o tempo vindouro como marcou o pretérito: “ – [...] Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? [...] Que queres tu, sublime idiota?” (MACHADO DE ASSIS, 1982, p. 522).

Ao traçar o perfil comportamental de Brás Cubas, Duarte (2007) salienta a megalomania da personagem, que no capítulo XXXI se coloca como um Deus capaz de criar borboletas. Essa característica – que também se faz presente no desejo de criar o emplastro, de

ser ministro de Estado, de criar um jornal filosófico – é contraposta no episódio do delírio por Pandora, quando ela reduz o protagonista à inferioridade dos humanos, à condição de verme.

Nos dizeres de Bruno Souza (2014):

> Pandora não só insere Brás Cubas na posição de verme, quando esse adentra no outro mundo, mas **mostra** como, graças à natureza dúbia de suas escolhas, esse mesmo verme já lhe era característico quando estava no espaço dos vivos, por conta das relações deterioradas das quais ele participava. (SOUZA, 2014, p. 37, grifo do autor)

Assim, a personagem mostra a Brás Cubas delirante a sua capacidade corrosiva – como um verme – a destruir tudo a seu redor.

Ao longo do capítulo, o defunto autor faz uso de expressões que transportam os fatos narrados para o lugar discursivo da alucinação: “reflexões de cérebro enfermo”, “curiosidade de delírio”, “concepção de alienado” e “olhos do delírio”. Todavia, tais expressões não somente indicam a condição psíquica da personagem como ainda apontam para a emergência da desarticulação e articulação do pensamento.

Audemaro Taranto Goulart (1998) constrói uma trajetória comparativa entre as teorias relacionada à mente humana (Freud, Hartman, Ehrenzweig) e os processos de criação literária, segundo as quais os “elementos inarticulados” presentes na mente profunda alcançam a mente de superfície, fazendo manifestar, parcialmente, as formas do inconsciente. Essas manifestações das formas articuladas são perceptíveis por meio do sonho, do devaneio, do chiste, por meio de processos mentais que, segundo o crítico, se assemelham ao ato da criação artística. A concretização da originalidade artística, então, ocorre quando as funções da mente, temporariamente paralisadas, alcançam a superfície, para dar lugar ao que vem do inconsciente.

O delírio vivenciado por Brás Cubas pode ser interpretado por essa ótica. Enquanto vive esse momento, dá-se, em sua mente, a irrupção de imagens localizadas no inconsciente, por isso, aparentemente, ilógicas, sem sentido, absurdas; ainda marcadas pela nebulosidade e gelidez. Todavia, o narrador as articula de maneira mais compreensível, por meio, por exemplo, da marcação cronológica dos fatos, e pela tentativa de explicá-los e traduzir ao leitor as sensações que experimentou. De acordo com o que afirma Goulart, uma das formas do processo de chegada à superfície das simbologias do inconsciente se concretizar é por meio

do devaneio, entendido aqui em seu sentido psicanalítico, como "história criada por alguém em estado de vigília"[48]:

> [...] no devaneio, ocorre algo da maior importância que é a suspensão das elaborações conscientes para que se dê curso às elaborações da mente profunda. Assim, o que aparece no devaneio é toda uma configuração de estrutura inarticulada (daí dizer-se que o devaneio que não tem nexo) que entra em atividade, operando imagens e ideias que, mais tarde, só podem ser lembradas vagamente. (GOULART, 1998, p. 39)

Brás Cubas narrador demarca o início do delírio por meio de uma imagem ilógica ante o contexto (a presença de Virgília e do filho desta): "eu perguntava a mim mesmo, o que diriam de nós os gaviões se Buffon tivesse nascido gavião... era o meu delírio que começava" (ASSIS, 1997, p. 520). Tal passagem simbolizaria a irrupção das "funções profundas" à "mente de superfície" ocasionando imagens às quais se somariam as outras presentes no delírio e similares à primeira: a figuração de um barbeiro e da Summa Theológica. Goulart (1998) ressalta que as imagens oriundas do inconsciente só alcançam a mente de superfície parcialmente e que a consciência sobre as mesmas é vaga. Nesse aspecto, há uma coerência do texto machadiano com as teorias do inconsciente cujo nascimento é contemporâneo ao autor, pois não é Brás Cubas personagem quem sintetiza o delírio, mas Brás Cubas narrador, defunto autor. No referido capítulo, encontra-se no registro do discurso direto os diálogos entre o moribundo e a Mãe Natureza, e na voz do defunto autor, as reflexões sobre o momento. Assim, de alguma forma, só é possível ao autor ficcional organizar o relato do delírio de modo mais ou menos lógico e cronológico porque é dada a ele uma consciência de defunto, capaz de ver com inteireza o que antes era difuso. De modo similar à sua capacidade de ver/avaliar o vivido.

Outro possível diálogo entre essas teorias e a importância do "delírio" na narrativa dá-se pelo fato de no capítulo seguinte o autor ficcional associar a mente humana a uma casa, em cujos cômodos vivem a razão, à porta da casa, e a sandice, localizada no sótão.

Se, conforme afirma Audemaro Taranto Goulart (1998), os processos mentais existentes no devaneio e no ato criativo se assemelham, o capítulo VII das **Memórias póstumas** estabelece um diálogo com a psicanálise, mas também indica a presença do autor modelo. Assim, o "delírio", não somente pelas temáticas que contém, mas também pela

---

[48] Conforme Dicionário Caldas Aulete. Disponível em <http://www.aulete.com.br/devaneio>. Acesso em: 12/10/2017

estrutura que o sustenta, alude ao processo da escrita memorialística/literária que Brás Cubas concretiza, na eternidade, como legado único (e eterno) que entrega à humanidade.

Segundo Goulart, ainda, se a originalidade da arte se localiza nesse processo psíquico, o trabalho do artista consiste em traduzir as formas inarticuladas, por meio da *Gestalt*. Já ao leitor caberia atuar de outra forma:

> Essa participação do leitor/espectador é importante na medida em que ele é quem vai poder atestar o que é, efetivamente, o novo, o diferente, o original, enfim, o que é uma ação criativa. E isto é possível de ser verificado ante a constatação de que a forma do óbvio, do não-profundo, pertence ao campo do simbólico, da cultura, sendo, pois, apenas uma reprodução do que existe na forma de um discurso comunitário (GOULART, 1998, p. 44)

No referido capítulo das **Memórias**, o leitor, já de início, é convidado a desvendar as imagens inarticuladas presentes no delírio do protagonista. O autor ficcional lança uma isca ao leitor atribuindo o ineditismo à narração que iniciará. Pela curiosidade, mínima que seja, já que o início do delírio ocorre no capítulo anterior; pelo gosto de ler relatos que poderão ser tomados pela ciência, o leitor é "fisgado" pelo narrador e adentra a mente do defunto. De volta à "superfície", à razão, o protagonista explica a ele o óbvio, ou seja, o tema do relato psíquico (no capítulo VIII, "Razão contra sandice"). Caberia ao leitor, portanto, compreender o que não é óbvio, desvendar sentidos para aquilo que sabe estar localizado no sótão, na mente profunda do moribundo. O mesmo ocorrerá em "O cônego ou a metafísica do estilo", conto no qual Machado leva o leitor a adentrar a mente de um eclesiástico no momento em que ele luta com as palavras para compor um sermão; parece que, tanto para escrever quanto para ler, é preciso ter acesso ao que vem do "sótão".

3.2.3 O método narrativo e o estilo ébrio

O tema do estilo já foi alvo de diversos estudos que levaram em consideração a obra de Machado de Assis. Entretanto, antes mesmo de alguns dos textos que compõem essa área da linguagem serem abordados neste item, faz-se necessário recorrer à escrita do próprio autor a fim de buscar pistas textuais que indiquem o pensamento de Machado de Assis sobre o estilo e a concretização deste na sua obra ficcional.

Em “O cônego ou a metafísica do estilo”, publicado pela primeira vez em **A Gazeta de Notícias**, a 22 de novembro de 1885, depois incluído na coletânea **Várias histórias**, publicada em 1896, o modo de compor é tomado como tema pelo autor de **Dom Casmurro** de forma bastante surpreendente, pois leva o leitor à origem da linguagem, por meio de uma associação da postura séria do protagonista e do tom grandiloquente do narrador-observador.

O conto inicia-se de modo aparentemente abrupto, pela presença de duas citações bíblicas – constante em **Cânticos**. Nesse livro, vale ressaltar, a temática do amor e a busca do homem pela mulher (e vice-versa) é o centro da história, cuja autoria é atribuída a Salomão. Os trechos escolhidos por Machado para abrir o citado conto não se encontram sequenciados no texto original, apesar de o modo como tal inserção foi feita, sem qualquer intervenção do narrador entre as duas falas, sugerir uma sequência entre ambas. A primeira citação é: “– Vem do Líbano, esposa minha, vem do Líbano, vem... As mandrágoras deram o seu cheiro. Temos às nossas portas toda a casta de pombos” (ASSIS, 1997, p. 570), e encontra-se presente no capítulo 4, versículo 8. Nele, como se pode deduzir, o amado clama pela presença de sua amada para que possam ficar juntos. A chegada desta é anunciada pelo cheiro das flores e pela presença dos pombos. Em seguida, no conto em questão, encontra-se reproduzida a seguinte fala: “– Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrares meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor...” (ASSIS, 1997, p. 570), referente ao capítulo 5, versículo 8, do mesmo livro. Nesse trecho, a mulher, apartada de seu amado, solicita o auxílio das mulheres de Jerusalém para que estas tornem público o sofrimento ante a ausência, de modo que o destinatário do amor tome ciência da condição em que se encontra a noiva.

A presença do intertexto bíblico é justificada pelo narrador-observador como ilustração do que se passava na cabeça do cônego Matias. O protagonista da história é um membro do clero, de 40 anos, que vive entre os livros, cuja prática da escrita de sermões é tida como exímia. Por isso, é convidado a escrever um texto religioso para uma festa, momento em que o organizador do evento assim se dirige ao clérigo: “– Vossa Reverendíssima faz isso brincando” (ASSIS, 1997, p. 570). Disposto a negar o convite, entretanto, Matias o aceita depois de ver, nas folhas públicas, o atributo a ele destinado: “um dos ornamentos do clero brasileiro” (ASSIS, 1997, p. 570). Inicia a composição – “só por estar ajustado” – em decorrência da publicidade em torno do seu nome, o que lhe faz perder o apetite. Todo o conto gira em torno da composição do sermão por parte do cônego, que é detalhada, analisada e explicada, de dentro, pelo narrador/condutor.

Em “O cônego ou a metafísica do estilo”, a escrita é tomada como um processo marcado pelo binarismo, cujos polos delimitam o percurso de quem se propõe à empreitada de traduzir para o papel o que pensa, conhece, deseja. Vejamos. Segundo o narrador, Matias, no início da composição do sermão, vê-se diante de situações antitéticas: inicia-a com certa má vontade, mas depois esse sentimento é substituído pelo amor; ora busca inspiração, ora meditação, sendo ambas personificadas, cada uma de um lado da cadeira em que se encontra o cônego. Este olha para o céu, olha para o chão; põe-se a escrever ora devagar, ora depressa. Marian Gabani Gimenez (2013, p. 57), em texto no qual se dedica a explanar a construção do referido conto, com base na intertextualidade bíblica, avalia ações e sentimentos binários do cônego como manifestação entre outros dois polos: “aquele que trabalha a linguagem, portanto, se coloca na rotura do espaço profano (“olhos no chão”) que permite a comunicação com o divino (“olhos no céu”). Já para Luis Alfredo Carvalho, em texto no qual trata dos diálogos presentes no conto machadiano, “a mente do cônego compartilha de duas condições para a produção do conto: a subjetividade, fé e inefabilidade; e a concentração racional” (CARVALHO; LEVY; MIGUEL, 2011, s/i). A postura e os sentimentos relativos à composição do sermão deixam de ser abordados pelo narrador como observador de fora quando se inicia o idílio (sonho ou devaneio) do cônego. Este suspende a pena diante da dificuldade de encontrar um adjetivo que “case” perfeitamente com o substantivo que escolhera. O que se passa na mente do eclesiástico será desvendado pelo narrador, que adentra esse espaço levando pela mão o leitor: “Subamos à cabeça do Cônego!” (ASSIS, 1997, p. 570).

Na mente do religioso dá-se a busca incessante do substantivo (“Silvio”) pelo adjetivo (“Silvia”), localizados em lados opostos do cérebro: os adjetivos, do lado esquerdo; os substantivos, do lado direito. De modo similar ao contexto descrito, no qual se encontra Matias, marcado por sentimentos (“má vontade” e “amor”) e modos de compor díspares (devagar e depressa), o percurso pela cabeça do religioso também se caracteriza por duas possibilidades: o lado esquerdo e o direito; além da indicação de duas camadas: a consciência e o inconsciente. Assim, segundo Carvalho, Levy e Miguel (2011), há, no conto, dois eixos pelos quais o narrador “conduz esse deslocamento colocando-se na perspectiva da percepção imaginativa do leitor, que viria a sentir a diferença do plano descritivo da narrativo – eixo horizontal, sequencial das ações do cônego, para o eixo vertical, conforme perspectiva descritiva anatômica do mesmo” (CARVALHO; LEVY; MIGUEL, 2011, s/i).

O narrador constrói essa teoria e afirma, ainda, um aspecto dela: o caráter sexual da linguagem. Segundo ele, as palavras têm sexo, são o homem e a mulher, aos quais denomina "Silvio" e "Silvia"[49], os quais passam a se buscar mutuamente a fim de afirmar o consórcio – ou a união perfeita, ou "certo amor nomeado e predestinado" – a que denomina estilo. Essa busca ilustra o conteúdo presente em **Cântico dos Cânticos**, pois nele esse esforço nunca se concretiza.

O narrador, então, conduz o leitor pelos caminhos da mente de Matias, na qual se encontram presentes, além de Silvio e Silvia, "coisas velhas e novas", "raízes latinas", "salmos", um "pentâmetro". Uma vez que o encontro dos amantes não se realiza no espaço destinado à consciência, o narrador adentra mais um pouco o espaço e chega ao inconsciente, "onde se faz a elaboração confusa das idéias, onde as reminiscências dormem ou cochilam" (ASSIS, 1997, p. 572). O inconsciente é traduzido tanto como espaço da origem quanto do caos: "aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito" (ASSIS, 1997, p. 572). Como desvão, o inconsciente é recanto escondido, o sótão da mente humana, conforme postula a psicanálise. É lá onde, entre embriões e ruínas, em meio ao caos, que haverão de se encontrar "Silvio" e "Silvia", como manifestações inarticuladas que serão reorganizadas a partir do momento em que se encontrarem e emergirem à superfície da mente do cônego, conforme fica sugerido no estudo de Goulart (1998) sobre os processos criativos.

Para Gimenez, "a 'metafísica do estilo' do cônego Matias, toda ela elaboração metafórica, é a linguagem fundida a sua condição mítica e o mito que só se realiza na expressão linguística" (GIMENEZ, 2013, p. 55).

Sob o ponto de vista do estilo ou da metaficção, o conto torna-se ainda mais surpreendente pela atuação do narrador-observador e do protagonista, principalmente porque há entre eles equivalências, como demonstra a estudiosa: "narrador e personagem se fundem, porque o primeiro é capaz de conhecer o mais íntimo processo mental do religioso" (GIMENEZ, 2013, p. 53).

Vale lembrar que é o narrador quem aproxima a composição do sermão do cônego à eterna busca dos amantes, presente em **Cânticos**, e leva o leitor a desvendar os caminhos

[49] Gimenez (2013) destaca a escolha dos nomes dos amantes que se buscam – e que representam o substantivo e o adjetivo – como "a sibilação da língua, são o silvo da comunicação que perpassa o início e o fim de todo esse 'vasto mundo incógnito', mitológico", e acrescenta: "são o casal cujos nomes só se diferenciam por um morfema de gênero, remetendo ao casal primevo que, desde Gênese (Gn I:27) até depois da Queda (Gn 3:22), é todo imagem e semelhanças divinas" (GIMENEZ, 2013, p. 54-55).

obscuros da mente humana. Se Matias é um religioso de destaque, exímio intérprete do texto bíblico, ocupando essa função pela explicação do evangelho a que o sermão – enquanto gênero – destina-se, o narrador também é exímio intérprete de outra verdade, por ele teorizada: a formulação da linguagem.

As equivalências destacadas por Gimenez (2013) permitem vislumbrar um jogo de espelhos presente no conto. O sacerdote é um tradutor de Deus, portanto responsável por traduzir Sua Verdade, e o narrador também o é, pois penetra a mente daquele. Matias é um intérprete das Escrituras, e o narrador, do modo como se concretiza a escrita.

O conto termina com a possibilidade, marcada linguisticamente, de que a verdade religiosa em que se assenta o sermão composto por Matias se torne eterna: "Sílvia caminhará agora ao pé de Sílvio, no sermão que o padre vai pregar um dia destes, e irão juntinhos no prelo, se ele coligir os seus escritos, o que não se sabe" (ASSIS, 1997, p. 573, grifos meus). A composição do cônego, entretanto, permanece desconhecida (nem mesmo sabemos qual substantivo usara e qual adjetivo buscara, no percurso que vislumbramos por dentro de sua mente) e o que se torna público, chegando "ao prelo", é a história contada pelo narrador. Sendo assim, concretamente, entre ambos, quanto à efetivação da escrita, divulgação da verdade, não há equivalências: o narrador supera a personagem.

De modo similar, o narrador atribui ao texto que compõe a noção não somente de teoria própria, mas também de verdade, referência para a posteridade, quando "o dia da conversão pública chegar":

> Nesse dia, — cuido que por volta de 2222, — o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum. Então esta página merecerá, mais que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver. (ASSIS, 1997, p. 573, grifos meus)

O paradoxo – como expressão de pares que não se resolve – será dissipado pelo desvendamento da funcionalidade do cérebro humano (a busca de uma palavra por outra) e, consequentemente, do modo de funcionamento da mente no que tange à linguagem. A teoria composta pelo narrador – a partir da exemplificação do funcionamento do cérebro do pároco – ganhará o mundo por meio da tradução e será ornada (como um adjetivo) e valorizada pela

encadernação que receberá ("papel de bronze, corte dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca"). A definição exemplificativa do funcionamento do cérebro do escritor substituirá as filosofias existentes, por ser "definitiva", "a única verdadeira"; momento em que o narrador será alavancado ao panteão dos teóricos revolucionários do conhecimento, deixando para trás a percepção de que seja um lunático. Será a sua apoteose.

Gimenez (2013) destaca os sentidos possíveis para a escolha da data do fenômeno: 2222

> [...] ano em que, se por um lado é numericamente representado por pares perfeitos (sendo o par mínimo o número 2, há nesta data apocalíptica quatro números 2, duas vezes o par 22, entre outras possibilidades combinatórias), por outro, em relação à data de publicação do conto, é um futuro tão distante que se poderia dizer inalcançável. (GIMENEZ, 2013, p. 59)

Sendo assim, o apogeu do narrador-teórico, ou narrador-filósofo, que ele almeja não será por ele vislumbrado.

A autora propõe uma aproximação entre o conto em questão e outra narrativa machadiana: "ao tratar o conto como 'esta página', o narrador assume a posição do autor-filósofo – ainda que um autor ficcional como Brás Cubas – e é interessante ele ter mais voz que o cônego, que em um primeiro momento pareceria ser a personagem central" (GIMENEZ, 2013, p. 58).

Acredito que "O cônego ou a metafísica do estilo" não só se aproxima da história do defunto autor, mas também possibilita diálogos com outros textos de Machado de Assis. De certa forma, nessa história de 1885, o autor assume o caráter paradoxal da linguagem como regra de composição da qual não se pode fugir. A metafísica – "estudo das fontes primárias e dos princípios elementares do conhecimento e do ser" – associa-se à escrita a fim de que seja traçada uma teoria inovadora – em torno do processo criativo que define o estilo –, de autoria do narrador-autor. Conforme ressalta Carvalho, Levy e Miguel (2011), nesse conto, Machado de Assis "ousa ultrapassar os limites antagônicos entre a Igreja, a ciência e a sexualidade". Ele ressalta uma constatação, confirmada por Barbieri (1998): a de que o próprio título do conto "metafísica do estilo" seria uma referência ao subtítulo do segundo volume publicado por Eduard von Hartman, em 1877: **La Philosophie de l'Inconscient** (**Metafísica do Inconsciente**). Assim, o referido conto ilustraria uma leitura machadiana não só do

cientificismo da época, mas, principalmente, da psicanálise nascente, o que também pode ser confirmado pelo fato de o narrador assim adjetivar sua explanação teórica: psicolexicológica.

No conto de 1885, chama a atenção do leitor o modo como o narrador se dirige ao narratário, configurando um perfil de leitor que será por aquele conduzido. A descrição inicial do contexto bíblico, marcada pela presença da citação dos **Cânticos**, logo é acrescida da introdução à mente do cônego (objeto da escrita, da teoria e da ciência que o narrador postula). Diante desse introito – um tanto quanto nebuloso – o narrador faz sua primeira referência ao narratário: "Não me interrompas, leitor precipitado; sei que não acreditas em nada do que vou dizer. Di-lo-ei, contudo, a despeito da tua pouca fé" (ASSIS, 1997, p. 570). A imagem de um leitor precipitado, que deseja a narração dos fatos, aparece nessa passagem e em **Memórias póstumas de Brás Cubas**.

O leitor não só contempla a teoria exposta inicialmente, mas também é levado a percorrer o caminho pela mente do cônego, conduzido pelas mãos do narrador-autor-filósofo. Retratado como homem de "pouca fé", e justamente por isso, ao leitor é exposta uma síntese da teoria composta à qual o narrador acrescenta as explicações, a contextualização e a exemplificação, como se promover o conhecimento teórico "por dentro" fosse a única forma de levar alguém de pouca fé a acreditar – e valorizar – o que se encontra formulado. Em tom autoritário, dirige ao narratário algumas ordens – "Subamos à cabeça do cônego" – e logo reflete sobre os impactos da solicitação feita:

> Upa! Cá estamos. Custou-te, não, leitor amigo? É para que não acredites nas pessoas que vão ao Corcovado, e dizem que ali a impressão da altura é tal, que o homem fica sendo cousa nenhuma. Opinião pânica e falsa, falsa como Judas e outros diamantes. Não creias tu nisso, leitor amado. Nem Corcovado, nem Himalaias valem muita cousa ao pé da tua cabeça, que os mede (ASSIS, 1997, p. 570-571)

Nesse trecho, o narrador eleva a condição humana às alturas – literalmente – afirmando que não há nada que possa apequenar o homem, mesmo os monumentos da natureza (Corcovado e o Himalaia). Sugere que a mente humana é muito mais complexa do que aquilo que se pode observar desses montes. Tudo se torna pequeno ante o funcionamento da mente humana e inclui o leitor nessa perspectiva para que ele também se sinta grandioso ("Nem Corcovado, nem Himalaias valem muita cousa ao pé da <u>tua</u> cabeça, que os mede"), constituindo, assim, uma forma de identificação entre o que será exposto pelo autor da teoria e quem o lê.

Um dos preceitos dessa teoria é a existência de diferenças de gênero entre as palavras, uma diferença sexual; são homens e mulheres à procura um do outro. O impacto dessa afirmação perante uma sociedade casta leva o narrador a configurar uma imagem de leitora no conto, quando se refere à leitora: "Sim, minha senhora, sexual. As palavras têm sexo. Estou acabando a minha grande memória psicolexicológica, em que exponho e demonstro esta descoberta. Palavra tem sexo" (ASSIS, 1997, p. 571). Diante do espanto da leitora ante a aproximação entre opostos – religião e sexualidade, por exemplo –, o narrador afirma estar chegando ao fim da exposição como forma de garantir o prosseguimento da leitura por parte da "senhora", mesmo estando esta espantada com o que acabara de ler. Na sequência, ele reproduz um possível diálogo entre ele e a leitora:

> – Mas, então, amam-se umas às outras?
> Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo. Senhora minha, confesse que não entendeu nada.
> – Confesso que não.
> Pois entre aqui também na cabeça do cônego.
> [...]
> (ASSIS, 1997, p. 571)

Assim, diante do espanto e da falta de compreensão que o narrador credita à leitora, só resta a ele conduzi-la, também, à explanação exemplificativa: o caminho pela mente do cônego.

Aos movimentos tomados por Matias, na pausa da escrita, depois de suspender a pena ante a escrita de um substantivo que não tem adjetivo, estão sujeitos o narrador, o leitor e a leitora, alocados na mente daquele: "Dê-me a leitora a mão, agarre-se o leitor a mim, e escorreguemos também" (ASSIS, 1997, p. 572). Todos se direcionam ao inconsciente, no qual também se encontram "Silvio" e "Silvia", em busca um do outro. Assim, nos dizeres de Carvalho, Levy e Miguel (2011): "Machado de Assis, provocativamente, convoca o leitor para o reconhecimento de sua teoria a partir de uma experiência vivida durante a leitura do conto". A experiência de formulação da escrita e os meandros que definem o estilo são experimentados pelo leitor, que passa a conhecer o funcionamento do processo criativo, uma testemunha ocular da teoria do narrador-autor, enfim.

Os binarismos – ou o aspecto paradoxal – presentes na história do cônego sustentam o processo mental que envolve a escrita, cuja resolução se dá no estilo, entendido como união

"predestinada", processo marcado por percalços, mas em que, apesar disso, as palavras permanecem sua busca pelo par perfeito.[50]

Nesse caso, mais interessante do que o desfecho é o percurso, principalmente porque a escrita se encontra marcada por um caminho tortuoso, obscuro, que se dá entre dois hemisférios cerebrais e adentra camadas da mente. O processo de composição, conforme já demonstrado, é marcado também por sentimentos díspares, indicando a subjetividade de quem realiza a tarefa de escrever. O estilo, segundo se pode deduzir da história do cônego, dá-se pela união de opostos e, por isso, quem escreve transita entre polos oponentes, o que pode se traduzir na escrita: metodológica, linguística e tematicamente. Parece-me que algo similar a esse processo está presente tanto em **Memórias póstumas de Brás Cubas** como nos textos de **Papéis avulsos**.

Uma das características das **Memórias póstumas**, conforme a crítica especializada, diz respeito à fragmentação da narrativa. No intradiscurso, o defunto autor, algumas vezes, aborda o vaivém da narrativa, metalinguisticamente. Já em outros momentos simplesmente realiza cortes no desenvolvimento das ações e, ao realizá-los, invoca o leitor a acompanhar seu "método" narrativo, não sem antes, de alguma forma, atribuir a este caracterizações. Dessa forma, faz-se preciso, enquanto leitora, acompanhar os saltos e remissões do narrador-autor a fim de refletir sobre tal procedimento, enquanto estratégia narrativa cujo efeito é a construção de perfis do leitor, aos quais o defunto autor se dirige.

No prólogo intitulado "Ao leitor", Brás Cubas explicita os intertextos que compõem o seu método de escrita: "a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre". A essas referências, soma-se seu toque peculiar: "a pena da galhofa" e a "tinta da melancolia". Ainda no prólogo, afirma: "evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá do outro mundo" (ASSIS, 1997, p. 513), porém já o fez e continuará a fazê-lo na página seguinte.

O capítulo seguinte assim se inicia:

> Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso

[50] O percurso de "Silvio" em busca de "Silvia" é assim narrado: "De quando em quando, aparece-lhe alguma dama – adjetivo também – e oferece-lhe as suas graças antigas ou novas; mas, por Deus, não é a mesma, não é a única, a destinada *ab eterno* para este consórcio. E Sílvio vai andando, à procura da única. Passai, olhos de toda cor, forma de toda casta, cabelos cortados à cabeça do Sol ou da Noite; morrei sem eco, meigas cantilenas suspiradas no eterno violino; Sílvio não pede um amor qualquer, adventício ou anônimo; pede um certo amor nomeado e predestinado (ASSIS, 1997, p. 571, grifos meus).

> vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1997, p. 513)

O método narrativo adotado por Brás Cubas tem por finalidade distinguir sua obra das demais, do uso vulgar – em que se encaixaria o "Pentateuco" –, a fim de almejar um registro "mais galante e mais novo", ou seja, um estilo inovador. A inversão cronológica – iniciar a narração pela sua morte –, assumida como método de composição, parece ser indicativa de um estilo próprio que Brás Cubas explanará ao longo da história, mas é também constitutiva da obra porque é substancial à condição de seu autor; este deixa clara a inversão que marca a narrativa: "não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi um novo berço" (ASSIS, 1997, p. 513), pois só se tornou autor depois de morto. Ambas as condições marcariam o caráter de excepcionalidade conferido à obra por seu autor.

A inversão anunciada nas primeiras linhas das **Memórias** desdobra-se na ausência de cronologia perceptível em muitas passagens do livro, nas quais o defunto autor promove "saltos" relativos aos fatos narrados, mas não sem antes explicá-los ao leitor, como se fizessem, mesmo, parte de um método só seu. No constante vaivém da narração, Brás Cubas aproveita para delinear um perfil de leitor, conforme será demonstrado adiante.

No capítulo LXXI, "O senão do livro", Brás Cubas mostra um princípio de arrependimento ante a tarefa de compor, apesar de ser esta a atividade que o distrai em seu tempo eterno: "começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade (ASSIS, 1997, p. 583). O defunto autor enumera as características da obra: "cheira a sepulcro", "traz certa contração cadavérica", mas não é a constituição desta o motivo de seu arrependimento. A sua má vontade ante o prosseguimento da escrita encontra-se ligada a um perfil de leitor – a quem é atribuído o maior defeito do livro. E acrescenta justificativas para isso, diretamente ao leitor: "Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem..." (ASSIS, 1997, p. 583). De modo similar ao que ocorre em "O cônego ou a metafísica do estilo", o narrador acusa o leitor de ter pressa e de não se adequar ao modo de narrar colocado em execução.

A composição das **Memórias** é comparada aos ébrios, ou seja, ao modo de caminhar dos embriagados, marcado pela oscilação e ausência de equilíbrio. Nesse sentido, é possível reconhecer a especificidade dessa característica na organização temporal da narrativa, pois não obedece à linearidade dos fatos. O primeiro exemplo desse modo de narrar encontra-se já no primeiro capítulo, quando Brás Cubas justifica a abertura da história pela sua morte, promovendo uma inversão do que seria considerado "comum". Observa-se que nisso se concentra um dos aspectos inovadores da obra, justificada por Brás Cubas pelo fato de ele ser um "defunto autor" e pela razão de, assim, tornar o livro "mais galante e mais novo", elevando a sua obra ante o Pentateuco.

A adoção de um estilo ébrio, ainda, pode ser vislumbrada no modo de compor a narração. O trecho citado ilustra um método composicional no qual se alia a diegese (narração propriamente dita) às reflexões, observações e opiniões do narrador em relação ao que narra. Isso fica claro ao afirmar que seus escritos "andam e param" (diegese), mas também "resmungam, urram, gargalham" (reflexões). As constantes interrupções do enredo, marcadas, sobretudo, pelas observações do narrador e pelas interpelações ao leitor, ilustrariam o estilo ébrio de Brás Cubas. O método composicional exposto nesse trecho sustenta-se na adoção de um "estilo ébrio", marcado pelo percurso de um caminho narrativo binário ("guinam à direita e à esquerda"; "andam e param"). Esse binarismo, conforme demonstrado, está na base de formulação do conto "O cônego ou a metafísica do estilo", o qual, enquanto teoria da efetivação da linguagem e do estilo, demonstra a adoção de percursos opostos (lado direito e lado esquerdo do cérebro; consciência e inconsciente) como processo inerente ao processo criativo. Ou seja, na visão machadiana, a escrita é, necessariamente, binária, ébria, em sua formulação e experimentação física, coerentemente ao olhar duplicado que acomete os ébrios.

O "estilo" narrativo também se encontra associado às correções e retificações que Brás Cubas faz ao longo da história. Uma delas consta no capítulo XVI, intitulado uma reflexão imoral: "ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito, no capítulo XV, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma cousa que morrer" (ASSIS, 1997, p. 536). O narrador, a princípio, parece atribuir a sua constatação um aspecto imoral primeiramente porque desdiz o antes afirmado, mas também porque estabelece uma oposição aparentemente óbvia – entre viver e

morrer. Acreditando não ter deixado claro o aspecto imoral,[51] ele registra de modo mais claro o que pretende: "Marcela amou-me...", ao final do capítulo XVI, enunciado ao qual dá complemento no início do seguinte: "...Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos", indicando que a imoralidade está na intrínseca associação entre o amor e o dinheiro. Essa afirmação se concretiza "aos solavancos", conforme afirma ser o seu "estilo".

No capítulo LXXIII, o "estilo" autoral volta a ser mencionado: "que melhor não era dizer as cousas lisamente, sem todos estes solavancos! Já comparei meu estilo ao andar dos ébrios. Se a ideia parece indecorosa, direi que ele é o que eram as minhas relações com Virgília, na casinha da Gamboa" (ASSIS, 1997, p. 584). Novamente, Brás Cubas aproxima o seu estilo narrativo do andar – aos solavancos – dos ébrios, a fim de melhor delinear e justificar a maneira adotada para compor suas memórias. O modo de narrar, novamente, no mesmo capítulo, é assim metaforizado: "reatávamos a palestra, como eu reato a narração, para desatá-la outra vez" (ASSIS, 1997, p. 584). É possível vislumbrar dois modos de narrar opostos: "dizer as cousas lisamente", ou seja, ater-se à diegese, e fazer uso de "solavancos" (como o andar dos ébrios), que tanto pode dizer respeito às interrupções ao enredo quanto aludir a um processo de idas e vindas bruscas na história. A composição do livro é marcada por um "estilo ébrio" que exige um constante "atar" e "desatar" de fatos, ações que Brás Cubas realiza muitas vezes, mas com certa má vontade de explicar ao leitor, afeito à narração direta.

O método de composição anunciado e reafirmado por Brás Cubas em diferentes momentos da narrativa encontra contraposição no capítulo IX. Tendo como título "Transição", nele, o autor realiza um "atar e desatar" de fatos, como se houvesse uma lógica por detrás dessa experimentação narrativa.

> 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 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. (ASSIS, 1997, p. 525)

O narrador, com o intuito de justificar seu "método" de composição e seu estilo – similares aos ébrios –, constrói um capítulo em que atribui ares metodológicos a seu modo de

[51] Trata-se da seguinte observação: "Esta é uma reflexão imoral que eu pretendia fazer, a qual é ainda mais obscura do que imoral, porque não se entende bem o que quero dizer" (ASSIS, 1997, p. 536).

narrar. Entretanto, o que se observa é uma condução narrativa sustentada na vontade do narrador, traçada como se fosse racional, por meio do princípio do raciocínio lógico forjado. A fim de "enlaçar" o delírio e o momento consequente à retomada dos fatos relativos ao tempo da enunciação, ele registra uma passagem com o intuito de associar semanticamente o momento pré-morte, o delírio, o retorno à sandice, e o nascimento, que será narrado no próximo capítulo.

Na sequência, promove uma reflexão sobre a "transição" que acabara de realizar e explicita uma composição sobre o uso do método na narrativa:

> 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 e suspensório, mas pouco à fresca e à solta, como quem não se dá da vizinha fronteira, nem do inspetor do quarteirão. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 525)

Observa-se que a intenção de atribuir sentido à sequência – aleatória – dos fatos narrados ainda se faz presente na referência ao leitor, que, em tese, acompanharia o raciocínio e a lógica narrativa sem esforço. O autor ficcional deixa implícita sua dificuldade em seguir um método narrativo e por isso reformula o significado desse termo a fim de adequá-lo à sua maneira de contar. Do método – enquanto "procedimento organizado que conduz a um certo resultado" – Brás Cubas exclui a "regulariadade" e "coerência"[52] que são intrínsecas ao termo, ao afirmar que é melhor tê-lo "sem gravata e suspensório", ou seja, sem regras ou formalidades, a fim de que se faça presente "à fresca e à solta", isto é, do modo que melhor convier a quem o adota. Ademais, ele afirma que essa adoção de um método que não se sustenta ao longo do texto ou, ainda, a inexistência de um método narrativo marcado pela lógica cronológica de sentido entre os fatos narrados sequencialmente só é possível a quem "não se dá da vizinha fronteira nem do inspector do quarteirão", ou seja, só se baseia na vontade de quem conduz a narrativa por acreditar não haver inspeção por parte do leitor quanto a isso. O uso do termo "método" pode também ser analisado como uma formulação irônica intencional por parte de Machado de Assis, colocada como construção de seu protagonista a fim de promover uma crítica ao uso do termo e suas acepções pela ciência do século XIX. O método, enquanto conduta regular e coerente, não se sustenta na narração

[52] Conforme FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini-dicionário Aurélio**: o dicionário da Língua Portuguesa. 6 ed. Curitiba: Positivo, 2004. p. 552.

marcada pela memória, do mesmo modo que não se sustenta na sociedade cientificista dos oitocentos, como demonstra a novela "O alienista", contida em **Papéis avulsos**.

Sendo assim, pode-se vislumbrar nas **Memórias póstumas** uma visão titubeante e ressignificada em relação ao método, de modo similar ao que há em "O cônego ou a metafísica do estilo", pois nessa narrativa o método de análise da mente humana é dotado de ares teóricos, demonstrativo, descritivo e exemplificativo como uma ciência nova, testemunhada pelo leitor, *in loco*. Entretanto, essa é uma formulação do narrador que intenta provar a sua teoria sexual da linguagem. O método científico inaplicável, ou "sem gravata e sem suspensórios", encontra-se, além de "O alienista", em "A Sereníssima República" e "Teoria do medalhão".

Na composição ficcional de Brás Cubas, o estilo concretiza-se, também, na linguagem. A bordo do navio que o levaria a Lisboa, o jovem fica espantado ao ouvir a fala do capitão, na proa, a contemplar o mar e o céu, quando diz: "– [...] admiro o esplendor da noite. Veja; está celestial!" (ASSIS, 1997, p. 539). A construção discursiva do capitão leva o estudante a uma constatação: "o estilo desmentia da pessoa, assaz rude e aparentemente alheia a locuções rebuscadas. Fitei-o; ele pareceu saborear o meu espanto" (ASSIS, 1997, p. 539). Entretanto, o capitão mostra-se um homem letrado, culto, leitor dos clássicos, ao declamar poemas de sua autoria e que lembram as odes horacianas.

Esse estilo rebuscado é tomado por Brás Cubas ironicamente, ao se referir a Eugênia, sua pretendente. Enquanto todos esperam o jovem na sala de jantar para cortejar a moça coxa de nascença, Brás Cubas permanece em seu quarto: "manhãs bonitas, frescas, convidativas; lá embaixo a família a chamar-me, e a noiva, e o Parlamento, e eu sem acudir a cousa nenhuma, enlevado ao pé da minha Vênus Manca" (ASSIS, 1997, p. 554). Há duas referências importantes aqui: o uso do termo – que ele próprio destituirá de sentido – e a figuração de uma deusa do amor defeituosa; ambas parecem não só alimentar o quadro irônico do livro, mas, ainda, debochar dos ideais românticos. A reflexão seguinte ilustra isso também: "Enlevado é uma maneira de realçar o estilo; não havia enlevo, mas gosto, uma certa satisfação física e moral" (ASSIS, 1997, p. 554). O uso do termo indicativo de um sentimento de encanto e êxtase não se aplica à situação em questão – a noiva coxa –, portanto, ele confessa, só foi escolhido como forma de rebuscar o estilo da escrita, atribuindo a esta uma ornamentação adjetiva que não se sustenta.

Luciana Leal (2013) compreende que as associações entre os fatos narrados por Brás Cubas se realizam como exemplo da onisciência autobiográfica do narrador – o que justificaria o estilo ébrio de que fala Brás Cubas. Ela destaca, ainda, "sua maneira arbitrária de tratar o tempo e o espaço" (LEAL, 2013, p. 16). As associações arbitrárias dos fatos, conforme a estudiosa, espelham a falta de rigor a que está sujeita a rememoração. Entretanto, observa-se que – pelo fato de o livro ser composto por um defunto autor plenamente consciente da tarefa que desempenha – Brás Cubas poderia ter conferido à narração uma organização temporal marcada pela cronologia, já que, conforme confessa, não tem pressa e encontra-se ocioso. Todavia, não o faz, e a principal justificativa para isso está na própria obra: o desejo de compor uma obra nova, quiçá, "um exemplar único", como o que o bibliômano tem nas mãos.

Entretanto, o termo escolhido pelo autor ficcional para definir sua obra póstuma pode ser também interpretado em outros sentidos. Figurativamente, o adjetivo ébrio também diz respeito àquele "que se encontra arrebatado, encantado por algo" ou ainda "que deseja algo avidamente, sedento, ávido".[53] Seria no mínimo um contrassenso atribuir a uma história marcada por negativas a manifestação do encantamento por parte de quem a viveu, o que também não combina com a verve crítica do narrador-personagem acerca de sua vida e de si mesmo. Entretanto, a avidez de Brás Cubas pode ser atribuída ao processo de composição da obra que o fez defunto autor, permitindo-o tornar-se escritor depois de morto. Se assim for, o "estilo ébrio", manifestado nas constantes idas e vindas dos fatos narrativos, ou seja, na ausência de cronologia e de "método", nas inúmeras interrupções – simbolizadas pelos verbos "atar" e "desatar" que ele usa para se referir à organização dos fatos narrados – e nas interrupções intencionais a fim de explicar ao leitor as "lacunas" do seu texto, também pode ser associado ao desejo proeminente de narrar ou manter-se vivo pela enunciação. Conforme já foi abordado, para Scarpelli (2001), as constantes idas e vindas da história estão relacionadas à tensão entre registrar os fatos pretéritos e a perecibilidade a que se encontra sujeito Brás Cubas, no intuito de "narrar para não morrer". Pode ser que, consciente dessa tensão, a solução por ele encontrada fosse narrar sedentamente a seu modo, compor avidamente seu livro, para o qual cria um estilo e um método próprios.

---

[53] Conforme versão on-line do Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/ebrio>. Acesso em: 31/07/2016.

Haroldo de Campos (1982), ao analisar panoramicamente a presença do "procedimento menos" na literatura brasileira, retoma a crítica de Silvio Romero (1936) à obra machadiana, principalmente no que tange ao estilo tartamudeante atribuído ao autor de **Dom Casmurro**. Entretanto, o crítico paulista retorce o sentido do termo, tal como utilizado por Romero, reconhecendo o modo de compor machadiano como marco inicial desse "procedimento menos" com valor metalinguístico. Para Haroldo de Campos

> Em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O "perpétuo tartamudear" da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do "igual", por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença. (CAMPOS, 1982, p. 84)

O "tartamudeio estilístico", segundo o teórico, abre espaço para a reflexão sobre o método narrativo enquanto elemento estruturador da narração. A configuração dessa recorrência na obra de Machado comporia um estilo próprio que pode ser vislumbrado em muitos de seus textos, a exemplo de "O cônego ou a metafísica do estilo", no qual a teoria sobre o formato cerebral de um autor ilustraria a composição de um estilo binário, proveniente da anatomia cerebral; binarismo que também arrebataria a própria linguagem, na eterna busca vocabular. Esse mesmo tema está presente na definição do "estilo ébrio" de Brás Cubas como "fundamento", esboçado enquanto "método" e objeto de reflexão em **Memórias póstumas** por meio da metáfora que Brás Cubas atribui ao seu modo de narrar e, portanto, a sua obra.

3.2.4 Amado e obtuso: imagens do leitor nas remissões narrativas

A primeira vez que o leitor é invocado no livro de Machado ocorre no "prólogo" assinado por Brás Cubas. Intitulado "Ao leitor", esse texto de abertura da narrativa já foi analisado, no capítulo 1, tendo como foco a autoria. Brás Cubas inicia o referido texto pelo registro da possibilidade de leitores que sua narrativa angaria. Por se tratar de uma "obra difusa", marcada pela "forma livre", salpicada de "rabugens de pessimismo", escrita com a "pena da galhofa" e a "tinta da melancolia", imagina que talvez alcance cinco leitores. O defunto autor divide o público leitor em duas categorias: "a gente grave", que possivelmente

encontrará traços de romance, e a "gente frívola", que não encontrará nas **Memórias** esses mesmos traços. Conforme já demonstrado, ele parece almejar um leitor ideal, cuja capacidade intelectual esteja alicerçada entre os dois grupos.

Se seu autor está morto e faz uso da galhofa e da melancolia para escrever suas memórias, então, "não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio" (ASSIS, 1997, p. 513). O que o leitor poderia antever encontra-se explicitado em "O senão do livro", em que Brás Cubas, de início, atribui o defeito do exemplar a sua constituição: "o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica", o que pode ser entendido como um desdobramento de sentido do método de criação da narrativa, explicitado em "Ao leitor", conforme abordado na subseção anterior. A metodologia de criação da narrativa, entretanto, deixa de ser o "senão" do exemplar, passando o lugar da mácula a quem o lê: "porque o maior defeito deste livro és tu, leitor" (ASSIS, 1997, p. 583). O autor ficcional deixa clara a possível inadaptação do leitor à obra, em virtude dos hábitos literários cultivados pelo público literário de meados do século XIX, conforme é possível vislumbrar na seguinte passagem:

> Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu e escorregam e caem... (ASSIS, 1997, p. 583)

Nesse trecho, então, tem-se um perfil de leitor traçado por Brás Cubas no que diz respeito aos hábitos de leitura deste. O estilo narrativo ao qual estaria acostumado o leitor se opõe ao das memórias, fato perceptível nas contraposições citadas. Esse público estaria habituado à narração direta e cronológica dos fatos que, sucessivamente narrados, levariam ao clímax, com poucas interferências reflexivas por parte do narrador. Entretanto, a obra de Brás Cubas "anda devagar", pois a cronologia é invertida, já no início, pelo fato de narrar a morte e depois a "vida" (o que diferenciaria, e enalteceria, o livro ante o **Pentateuco**, conforme consta em "Ao leitor), bem como porque os fatos narrados são atravessados por reflexões, relativizações e avaliações por parte do narrador. Apesar de sua constituição "cadavérica", a mácula do livro é atribuída ao leitor, e não ao autor e/ou ao seu modo de composição da narrativa.

A incompreensão do leitor implícito quanto à obra ainda é tomada como tema no capítulo seguinte, "O bibliômano", no qual um perfil de leitor se assemelha ao presente em "O senão do livro", diferindo-se dele por um detalhe. Brás Cubas antevê um fato:

> Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro. Olhai daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama outra cousa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espaneja-as, esfrega-as, no joelho, lava-as, e nada; não acha o despropósito. (ASSIS, 1997, p. 584)

Em alguns momentos do livro, Brás Cubas faz menção a passagens anteriores ao explicitar seu desejo de alterá-las ou suprimi-las. Tal procedimento metalinguístico pode ser entendido como uma estratégia narrativa cuja função principal é aguçar o interesse do leitor. É assim que ele inicia a passagem citada acima que será analisada sob este enfoque mais adiante. O que interessa, nesse momento, é o fato de ele – apesar de haver confessado que seu livro talvez tivesse cinco leitores – almejar a opinião da crítica sobre seus escritos. O olhar especializado sobre o romance que escreve torna-se metonímia na imagem que descreve: um leitor obcecado pela literatura, e que age como um detetive em buscas de pistas a fim de desvendar a obra. Por isso ele "lê, relê, treslê", com o intuito de encontrar algo novo sobre a narrativa, a qual examina como se um objeto esfíngico fosse.

Brás Cubas atribui à ideia fixa o caráter esfíngico, no capítulo II, quando narra o surgimento da intenção de criar o emplastro Brás Cubas: "a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade" (ASSIS, 1997, p. 515). Assim, pode-se supor que o bibliômano também é atormentado por uma ideia fixa, cuja intenção é a mesma do protagonista ao criar o emplastro: alcançar a visibilidade pública – no caso de Brás Cubas, ante a comunidade médica e científica, e em se tratando do leitor crítico, perante a crítica literária. O possuidor do exemplar único "já prometeu a si mesmo escrever uma breve memória, na qual relate o achado do livro e a descoberta da sublimidade, se houver por baixo daquela frase obscura" (ASSIS, 1997, p. 584), revelando ao mundo sua descoberta, o que se assemelha ao desejo do protagonista de "ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplastro Brás Cubas" (ASSIS, 1997, p. 515). Essa associação, ainda, assenta-se na descrição da relação entre o bibliômano e o livro:

> Não conhece o autor, este nome Brás Cubas não vem nos seus dicionários biográficos. Acha o volume, por acaso, no pardieiro de um alfarrabista. Comprou-o por duzentos réis. Indagou, pesquisou, esgaravatou, veio a descobrir que era um

> exemplar único... Único! Vós, que não só amais os livros, senão que padeceis a mania deles, vós sabeis mui bem o valor desta palavra, e adivinhais, portanto, as delícias de meu bibliômano". (ASSIS, 1997, p. 584)

O termo que designa o leitor é originário de bibliomania, "mania de acumular livros", ou seja, trata-se de um sujeito bibliomaníaco. Entretanto, esse sujeito obsessivo satisfaz sua compulsão com a posse, e não por meio das conclusões sobre o conteúdo do exemplar: "ao cabo, não descobre nada e contenta-se com a posse. Fecha o livro, mira-o, remira-o, chega-se à janela e mostra-o ao sol. Um exemplar único!" (ASSIS, 1997, p. 584). O fato de ter em mãos um título de cuja natureza não existe outro e também a constatação de que o nome do autor não se encontra nos "dicionários biográficos" se justificam pelo fato de Brás Cubas ser autor de um único título e deixa implícita a ideia de que ele não pertence ao cânone e que, portanto, não alcançou o panteão dos grandes nomes da literatura. O mesmo trecho pode também ser analisado pela ênfase no adjetivo do livro: único. A narrativa do defunto autor – apesar de estar à venda em um "pardieiro" – é um título único, que pode ser interpretado como incomparável. Mesmo tendo o narrador confessado que a satisfação da personagem seria a mesma se tivesse em mãos outro exemplar único ("não porque seja o das minhas *Memórias*; faria a mesma cousa com o *Almanaque de Laemmert*, uma vez que fosse único"), pode-se deduzir que a intenção oculta de Brás Cubas com esse outro capítulo que ele confessa "ter perdido" é promover uma crítica ao leitor do século XIX (e por que que não aos leitores futuros), sedentos de novidades, em busca de exemplares "raros", mesmo que não sejam capazes de interpretá-los. Se assim for, Machado, nesse capítulo, alude ao livro enquanto um adorno, um objeto de fetiche – instrumento de distinção entre os letrados e os não letrados –, em uma sociedade marcada pelo alto índice de analfabetismo. Essa visão faz-se presente ainda em "Teoria do medalhão", no conselho do pai de Janjão para que ele frequentasse as livrarias, sem, contudo, ler os compêndios que levasse nas mãos, a fim de parecer um homem culto, e encontra-se presente também em "O cônego ou a metafísica do estilo", no qual o narrador imagina sua obra publicada em exemplar luxuoso, o que confirmaria a grandiosidade de sua teoria lexicopsicodélica e indicaria o seu reconhecimento público.

Outra estratégia associada ao modo de narrar diz respeito às constantes remissões presentes no texto. Nelas, é possível perceber a recorrência de um perfil de leitor pouco afeito ao modo "ébrio" colocado em prática pelo defunto autor. Nessas passagens remissivas, o narrador "costura" o texto ou explica-o, e faz disso motivo para se dirigir, diretamente, ao

leitor implícito, sobre o qual, pelas sucessivas passagens, é possível constatar a imagem que o autor ficcional tem do seu público.

Em vários momentos do livro, Brás Cubas se irrita por ter de inserir explicações ao leitor, cuja imagem representada é a de alguém que "prefere a anedota à reflexão" (ASSIS, 1997, p. 516) e que se apraza de ter em mãos um volume com "pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... vinhetas" (ASSIS, 1997, p. 544).[54] Brás Cubas oferta ao leitor uma pseudoliberdade, como se este pudesse percorrer as páginas do seu memorial como melhor lhe aprouvesse. Conforme já foi demonstrado, o narrador sugere que o leitor não se atenha ao capítulo VII – no qual relata seu delírio – se for desinteressado dos fenômenos da mente humana, mas o "direciona" ao próximo episódio ao aguçar a curiosidade de quem o lê. De modo similar, inicia o capítulo VIII por meio de uma explicação que remete ao episódio anterior, como nova forma de regressar o leitor à narração do delírio, caso ele a tenha ignorado, por ser desinteressado da psique humana e/ou por não ser curioso.

Procedimento similar faz-se presente no início do capítulo LXXV: "Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que D. Plácida saiu da sala" (ASSIS, 1997, p. 586). No capítulo anterior, Brás Cubas narra, por meio do discurso indireto e algumas passagens sustentadas pelo discurso direto, a história de D. Plácida, por ela confessada quando os dois estão na sala da casa em que os encontros amorosos com Virgília aconteciam, sob a cumplicidade da doceira. Então, no capítulo LXXV, intitulado "Comigo", ele reproduz, "consigo", a história infeliz de D. Plácida, marcada pelo desvio religioso (pois filha de um sacristão e uma doceira) e pela pobreza material ("continuou a coser para fora e a escumar os tachos") a fim de "entender" o destino triste da costureira. Ele simula a voz dela, como se, ao nascer, ela interrogasse aos pais sobre a vida que teria: "– Aqui estou. Para que me chamastes?" (ASSIS, 1997, p. 586). Brás Cubas coloca na boca dos progenitores a marca trágica e inevitável do destino:

> – Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia. (ASSIS, 1997, p. 586)

[54] Os trechos citados encontram-se, respectivamente, nos capítulos IV e XXII.

O determinismo que traça a vida da doceira é ilustrado como uma consequência dos erros paternos, e por isso não haveria como ser considerada virtuosa a história de alguém que é originária "dessa conjunção de luxúrias vadias". Essa conclusão é do próprio Brás Cubas, mas atribuída às vozes paternas. A reflexão que faz "consigo" justifica, ainda, o tratamento dispensado pelo "doutor advogado" à doceira. Sobre a morte da personagem, o protagonista registra: "amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara" (ASSIS, 1997, p. 631). Ele a percebe como uma marionete a satisfazer a vontade dos amantes – "tal foi a utilidade da vida de D. Plácida. Utilidade relativa, convenho; mas que diacho há de absoluto nesse mundo?" (ASSIS, 1997, p. 631), e atribui a isso certa nobreza, principalmente pela origem e pelo destino que marcam a vida de D. Plácida. Entretanto, a diferença social existente entre Brás Cubas e a doceira, e explicitada por ele ao longo da narrativa, torna-se relativa e, diante da narração desse momento, o defunto autor realiza uma aproximação: "seis meses depois batia a hora da velhice, e daí a duas semanas a da morte, que foi clandestina como a de D. Plácida" (ASSIS, 1997, p. 634).

Diante disso, pode-se constatar que, nesses dois capítulos, Brás Cubas, mais uma vez, oferece a liberdade ao leitor, ante a leitura do livro, e recua nessa intenção. Ele remete o leitor implícito ao capítulo anterior a fim de "justificar" a conclusão a que chega sobre a vida da doceira, como se tal síntese não fosse sua, mas determinada pela origem.

No capítulo intitulado "Geologia", o narrador conduz o leitor às páginas anteriores do romance: "Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro; mas também há de reparar que desta vez acrescento-lhe um adjetivo – perpétuo" (ASSIS, 1997, p. 595). No capítulo mencionado ("Triste, mas curto"), Brás Cubas narra as sensações que lhe tomam o espírito quando retorna ao Rio de Janeiro, depois de anos "estudando" em Coimbra, como se revivesse a meninice, dotado de uma alma renovada, "ainda não mesclada do enxurro da vida".[55] O termo a que Brás Cubas compara a vida apresenta duas acepções: "Grande quantidade de água que, correndo intensamente, tem origem no excesso de chuvas torrenciais; enxurrada" ou ainda "Jato forte

[55] O registro integral das sensações assim é feito: "Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as cousas e cenas da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida" (ASSIS, 1997, p. 544).

de águas sujas e lixo”.[56] Pela oposição entre as sensações experimentadas e as que sentiria – implícita no uso do advérbio “ainda” –, o segundo sentido parece mais apropriado.

No capítulo “Geologia”, Brás Cubas traça o perfil moral do marido de Virgília: “havia no Lobo Neves certa dignidade fundamental, uma camada de rocha, que resistia ao comércio dos homens. As outras, as camadas de cima, terra solta e areia, levou-lhas a vida, que é um enxurro perpétuo” (ASSIS, 1997, p. 595). A passagem do tempo – traduzida na metáfora da enxurrada eterna – promove a alteração da constituição moral da personagem, cujas verdades, certezas e personalidade vão se alterando. Ao traçar o perfil do marido da amante, Brás Cubas não só coloca em questão a personalidade deste, como valoriza tal feito: “o que é novo neste livro é a geologia moral do Lobo Neves, e provavelmente a do cavalheiro, que está me lendo” (ASSIS, 1997, p. 595). Assim, pode-se entender que a geologia moral de Lobo Neves, assim como a do leitor, constituem a novidade do livro; mas também pode-se interpretar que os perfis moral de Lobo Neves e do leitor são similares. Brás Cubas, então, vislumbra que o mesmo se dá com o leitor, visto como alguém dotado de um caráter móvel no que tange às relações e ações cotidianas.

Outra imagem de leitor que se associa à anterior encontra-se presente no capítulo XLIX, em que o narrador expõe a “filosofia da ponta do nariz”, assim por ele explicada: “Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades” (ASSIS, 1997, p. 565). A explicação de Brás Cubas com ares filosóficos visa ilustrar o individualismo e o egoísmo como se fosse uma filosofia autoral, própria. Após o trecho citado, ele presentifica o leitor no texto atribuindo a ele uma discordância: “Ouço daqui uma objeção do leitor: – Como pode ser assim, diz ele, se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o próprio nariz?” (ASSIS, 1997, p. 565). Ao inserir um possível pensamento do leitor – que se oporia à filosofia criada –, o narrador vislumbra uma provável desconfiança do leitor em relação à narração, e por isso o classifica como “obtuso”. Mais uma vez, o defunto autor insere um exemplo – o do chapeleiro – a fim de tornar mais claro seu pensamento para esse leitor implícito “pouco inteligente”.

Novamente, no capítulo “Coxa de nascença”, Brás Cubas simula uma dúvida do leitor quanto ao sentido do capítulo precedente: “Fui dali acabar os preparativos da viagem. Já agora

[56] Conforme Dicionário on-line do português. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/enxurro/>. Acesso em: 30/05/2016.

não me demoro mais. Desço imediatamente; desço". A presença do verbo "descer", necessariamente, remete o leitor não somente ao capítulo XXXI ("A borboleta preta"), mas também ao XXX ("A flor da moita"). A fim de esclarecer o trecho citado, faz-se necessária uma síntese dos capítulos remissivos.

Em "A flor da moita", Brás Cubas narra seu primeiro encontro com Eugênia – filha de um relacionamento adúltero entre D. Eusébia e Dr. Vilaça, presenciado por Brás menino, quando os dois se encontraram atrás da "moita", no jardim da casa dos pais do narrador[57] –, uma jovem de 16 anos que "parecia mais mulher do que era". Depois de registrar suas primeiras impressões da moça, ele acrescenta: "Depressa nos familiarizamos; a mãe fazia-lhe grandes elogios, eu escutava-os de boa sombra, e ela sorria, com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante...". A imagem da borboleta como metáfora do perfil psicológico da jovem – a traduzir sua "graça virginal" – é interrompida pelas reticências. Estas indicam a suspensão do pensamento, e seu efeito é mesmo restringir a imagem positiva da jovem, à qual o narrador acrescentará uma oposição: "Digo lá dentro, porque cá fora o que esvoaçou foi uma borboleta preta, que subitamente passou na varanda, e começou a bater as asas em redor de D. Eusébia". A oposição "dentro/fora" não só se aplica ao espaço: dentro do cérebro da moça e na sala de sua casa, como também diz respeito à graciosidade de Eugênia que se opõe a sua origem maculada. É justamente esse último sentido que ampara a satisfação de Brás Cubas: "Apertei-lhes a mão e saí, a rir comigo da superstição das duas mulheres, um rir filosófico, desinteressado, superior" (ASSIS, 1997, p. 551).

No capítulo seguinte, então, a imagem volta a aparecer: "No dia seguinte, como eu tivesse a preparar-me para descer entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela". Sem pestanejar, o protagonista arrebata a borboleta e a contempla morta no chão do quarto. A justificativa para tal ato é a cor do inseto ("– Também por que diabo não era ela azul?") e, mais uma vez, ele afirma sua superioridade, ao se dirigir ao leitor: "Vejam como é bom ser superior às borboletas" (ASSIS, 1997, p. 552). A superioridade, verdadeiramente, refere-se, no contexto da narrativa, a Eugênia – "flor da moita".

Após essas retomadas, faz-se preciso voltar ao trecho do capítulo XXXII ("Coxa de nascença"), o qual será citado novamente: "Fui dali acabar os preparativos da viagem. Já

[57] O episódio encontra-se narrado no "Capítulo XII – Um episódio de 1814".

agora não me demoro mais. Desço imediatamente; desço", ou seja, Brás Cubas, ainda no quarto, onde havia se deparado com a borboleta negra, antecipa sua ação – descer – mas, também, o termo remete ao prosseguimento da narrativa, interrompida pelas reflexões sobre o inseto, as quais são registradas como evento cotidiano e de pouca importância. Uma imagem de leitor pouco dado a reflexões e pouco afeito a alegorias concretiza-se na sequência do trecho citado: "Desço imediatamente, desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação" (ASSIS, 1997, p. 553).

Brás Cubas atribui ao leitor uma capacidade ficcional: intervir na narrativa, a fim de solicitar esclarecimentos. Aparentemente, o leitor imaginado é revestido de poder, mas só aparentemente, porque, circunspecto – dado à seriedade –, imagina-se que esteja pouco à vontade diante das possibilidades de interpretação do episódio da borboleta. Por isso, o narrador antecipa a interpretação desse leitor sisudo, atribuindo a ele o entendimento de duas vertentes para o episódio relatado. O capítulo anterior, portanto, teria sido como uma espécie de conversa enfadonha, ou uma mentira, tapeação, por parte do autor. Além disso, de acordo com o dicionário, "sensaboria" pode significar "fato ou acontecimento desagradável, que causa certo desgosto e pode trazer consequências funestas"[58]

Todavia, a resposta de Brás Cubas à possível pergunta do leitor implícito não se concretiza, pois se encontra suspensa, graficamente, pelo efeito de sentido das reticências e, no nível do enunciado, pela chegada (providencial) de D. Eusébia à casa do narrador-protagonista.

Nesse trecho, é possível observar que os tempos do enunciado e da enunciação se encontram mesclados. Primeiramente, a atitude da personagem de organizar os pertences para a viagem é interrompida por uma reflexão do narrador; depois a ação da personagem de descer do quarto é atravessada por uma simulação de pergunta do leitor ao narrador e, novamente, a possível resposta deste ao leitor é interrompida pela presença de uma personagem no nível do enunciado.

Essa mescla entre os tempos já havia ocorrido no capítulo I, em cujo início o narrador apresenta suas hesitações quanto à composição da obra. Nessa passagem, as menções temporais também são marcadas pela polissemia e indefinição. Ao retratar a reação de

---

[58] Conforme **Dicionário Caldas Aulete**. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/sensaboria>. Acesso em: 21/08/2017.

Virgília diante da morte de Brás Cubas, ele afirma: "a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil... Deixá-la lá ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos. Agora, quero morrer tranquilamente." (ASSIS, 1997, p. 514, grifos meus). A oposição temporal concretiza-se pelo uso do verbo no futuro – o que indica, também, ênfase, pela repetição – e o registro do verbo no presente "quero"; tal contraponto também é reforçado pelos usos do advérbio de lugar "lá" e do advérbio de tempo "agora". Esse jogo linguístico tanto pode ser entendido como menção a dois tempos passados – a juventude e a morte –, em relação à enunciação, quanto pode se referir a um tempo passado – a juventude – e o presente da enunciação, pois, na sequência, Brás Cubas retoma o relato da própria morte.

A fim de melhor esboçar as imagens do leitor no romance de Machado de Assis, faz-se necessário analisar a construção de um perfil romanesco que se delineia nas páginas das **Memórias**, em três passagens distintas. Uma delas está presente no capítulo CXV – "O almoço". Nele, Brás Cubas se dirige, diretamente, ao narratário, depois de explicitar seus sentimentos quanto ao fim do caso amoroso com Virgília, narrado no capítulo anterior (cujo título é "Fim de um diálogo" que pode ser interpretado como metáfora do ponto final na relação dos amantes). A passagem intitulada "O almoço" inicia-se pela indefinição dos sentimentos do narrador-protagonista em relação ao fim do caso amoroso, sobre o qual faz uma confissão:

> Não a vi partir; mas à hora marcada senti alguma cousa que não era dor nem prazer, uma cousa mista, alívio e saudade, tudo misturado, em iguais doses. Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago, com os acepipes de M. Prudhon... (ASSIS, 1997, p. 613, grifo meu)

No trecho citado, o defunto autor estabelece distinção entre a literatura e a biografia pela correspondência com a realidade. Assim, no aspecto da enunciação, as **Memórias** são biográficas, pois narradas por Brás Cubas, dando a entender que não há ficcionalização no narrado. Ele explicita, nesse trecho, um possível desapontamento do leitor quanto ao seu modo de narrar, já que este estaria mais acostumado a outro estilo de composição: o literário-romanesco. Traça-se, então, um perfil de leitor romântico que – afeito à "fantasia" – esperaria

do protagonista uma melhor definição dos sentimentos e um consequente padecimento que não o acomete, tanto que ele almoça.

O enunciado que abre o capítulo “Entre a boca e a testa” sugere a reação do leitor, diante da recusa de Virgília em receber um beijo na testa, dado por Brás Cubas, porque o percebeu “como se fosse um beijo de defunto” (ASSIS, 1997, p. 603). Como sugestão da sensação experimentada pelo leitor diante do fato, o autor registra: “sinto que o leitor estremeceu, – ou devia estremecer” (ASSIS, 1997, p. 603), traduzindo a ideia do senso comum de repulsa, ou de medo, diante de um (quase) cadáver. A passagem, ainda, pode ser interpretada como reprodução da personificação da morte, comum à poesia romântica da geração ultrarromântica ou byronista.

Em outra passagem, o autor ficcional refere-se à leitora, para quem vislumbra reações ante o narrado: “E agora sinto que, se alguma dama tem seguido estas páginas, fecha o livro e não lê as restantes. Para ela, extinguiu-se o interesse da minha vida, que era o amor” (ASSIS, 1997, p. 625). A atitude possível da leitora condiz com a imagem de alguém que tem apreço pela narrativa romântica, em que o amor se estabelece como idealização e aspecto central da narrativa.

Outro diálogo traçado com a leitora ocorre quando o narrador sugere o desejo de pôr fim à vida de Lobo Neves como única possibilidade de viver plenamente a relação amorosa com Virgília. Brás Cubas confessa “deixei-me estar, a remoer os meus zelos, a desejar estrangular o marido, se o tivesse ali à mão... Justamente, nesse instante, apareceu na chácara o Lobo Neves”. Os pensamentos da personagem são interrompidos pela presença do marido traído e, antevendo a reação da leitora romântica (“pálida”, tal como as musas do romantismo) diante de um possível crime passional, a ela assim se dirige: “Não tremas assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue” (ASSIS, 1997, p. 577). Pelo contrário, Brás Cubas recebe Lobo Neves com “gesto amigo” e “palavra graciosa”, indicando a oposição entre o pensar e o agir, e a racionalidade do protagonista pouco afeito a ações intempestivas e românticas.

A última imagem de leitora – aqui analisada – trata-se de uma metonímia: Brás Cubas se dirige a Virgília diante da possibilidade de ela ler suas memórias:

> Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, - tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando

> te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto. (ASSIS, 1997, p. 549)

Brás Cubas se dirige à amante como forma de justificar a diferença entre o modo como a via no início do relacionamento e o modo como a percebe depois de morto. Essa diferença, ele reduz à linguagem, mas na verdade se refere à alteração de sua forma de analisá-la, depois de morto, quando dotado de uma visão mais global da personagem e de suas ações. De certa forma, a maneira como Brás Cubas afirma ter visto Marcela – seu primeiro caso amoroso –, através de "olhos de primeira edição", aplica-se, também, à maneira de perceber a personalidade de Virgília.

3.2.5 Preterições: negações sobre o que se afirma como estratégia narrativa

Na sequência da remissão dotada de sentidos para a imagem do leitor, no capítulo LXXXVII, o defunto autor realiza o mecanismo discursivo da preterição, assim explicada pelos linguistas Savioli e Fiorin (2006, p. 324): "nele, nega-se claramente que se queira dizer o que se disse, simula-se não querer dizer o que, no entanto, se disse claramente". Brás Cubas faz a seguinte reflexão – com base em ideias da geologia – acerca da mobilidade moral: "essas camadas de caráter, que a vida altera, conserva ou dissolve, conforme a resistência delas, <u>essas camadas mereceriam um capítulo, que eu não escrevo, por não alongar a narração</u> (ASSIS, 1997, p. 595, grifo meu). O narrador ressalta a importância da sua reflexão – desde a presença de um título conotativo: "Geologia" – e informa que não abordará o assunto a fim de manter a dinâmica da narrativa. Entretanto, ele o faz, pois, conforme indica o próprio título, é a destituição das camadas que compõem o perfil do homem Lobo Neves – e do leitor –, a que ele se dedica nessa passagem. Mesmo depois de afirmar o que não fará, ele permanece a refletir sobre os efeitos da vida na personalidade, por meio da exemplificação, de início marcada pela indefinição:

> Digo apenas que o homem mais probo que conheci em minha vida foi <u>um certo</u> Jacó Medeiros ou Jacó Valadares, <u>não me recorda bem o nome</u>. <u>Talvez</u> fosse Jacó Rodrigues; em suma, Jacó. Era a probidade em pessoa; podia ser rico, violentando um pequenino escrúpulo, e não quis; deixou ir pelas mãos fora nada menos de uns quatrocentos contos; tinha a probidade tão exemplar, que chegava a ser miúda e

> cansativa. Um dia, como nos achássemos, a sós, em casa dele, em boa palestra, vieram dizer que o procurava o Dr. B., um sujeito enfadonho. Jacó mandou dizer que não estava em casa. (ASSIS, 1997, p. 595, grifos meus)

O narrador toma de exemplo as atitudes de um homem, mas hesita sobre o nome do sujeito. A integridade dessa personagem secundária é avaliada como "miúda e cansativa", ou seja, concretizada em pequenas atitudes excessivas. Todavia, uma atitude de Jacó, relatada no capítulo, opõe-se a esse perfil, quando ele, na presença de Brás Cubas, manda o criado dizer que não se encontrava em casa, ao ter a sua porta o "Dr. B.". Mas este já adentrara a casa, o que levou Jacó a adotar consecutivos disfarces. O protagonista interpela o anfitrião: "disse eu ao Jacó que ele acabava de mentir quatro vezes, em menos de duas horas: a primeira, negando-se; a segunda, alegrando-se com a presença do importuno; a terceira, dizendo que ia sair; a quarta, acrescentando que com a mulher" (ASSIS, 1997, p. 596). Brás Cubas se vale de fatos miúdos, cotidianos, a fim de colocar em suspensão o caráter de Jacó, em presença dele.

A justificativa da personagem ante as mentiras são assim sintetizadas pelo próprio narrador, por meio do discurso indireto: "Jacó refletiu um instante, depois confessou a justeza da minha observação, mas desculpou-se dizendo que a veracidade absoluta era incompatível com o estado social adiantado, e que a paz das cidades só se podia obter às custas de embaçadelas recíprocas". No último enunciado do referido trecho, uma lembrança torna-se presente: "Ah! lembra-me agora: chamava-se Jacó Tavares" (ASSIS, 1997, p. 596), de modo a anular o efeito de sentido negativo das retificações que iniciam a descrição exemplificativa, tornando o trecho mais verossímil e confiável aos olhos do leitor.

3.3 Os narradores de *Papéis avulsos*

Conforme ressalta Machado de Assis na advertência de **Papéis avulsos**, as histórias inseridas no volume seriam "páginas que parecem meros contos, e outras que o não são" (ASSIS, 1997, p. 252), apontando para um dos aspectos que me leva a considerar que essas histórias marcam o fazer literário moderno do escritor carioca: a reconfiguração da forma narrativa. Ao construir contos estruturados em outros gêneros textuais – como a novela, a conferência, e o diálogo –, o escritor brinca com a forma tradicional do conto literário e inova

esse gênero. Em virtude disso, os contos encontram-se marcados também por modos distintos de narrar, o que exige uma discussão sobre a voz narrativa nesses escritos.

"Teoria do medalhão: diálogo" tem como enredo uma conversa entre pai e filho, solicitada e dirigida por aquele, em torno da maioridade do rebento, após o jantar de comemoração. O contexto dessa conversa exerce papel fundamental tanto para se entender o teor da fala do pai quanto para desvendar a verdadeira intenção no diálogo. Após o término do compromisso público em torno da festividade – o jantar de comemoração –, o pai convida o filho à conversa: " – Não te ponha com denguices, e falemos como dois amigos sérios. Fecha aquela porta, vou dizer-te coisas importantes. Senta-te e conversemos" (ASSIS, 1997, p. 288). Nessa passagem, fica clara a ambiência criada pelo pai em torno da conversa: intimista, amigável, no domínio do espaço privado da casa.

Por se encontrar estruturado em forma de diálogo, seria, teoricamente, impossível pensar na inexistência da figura do narrador nesse texto pelo fato de estar alicerçado na presença de dois interlocutores. O diálogo, enquanto gênero discursivo, encontra-se marcado pela oralidade e exige uma interação entre os falantes, conforme ressalta Costa (2009), em verbete sobre esse gênero do discurso:

> [...] forma canônica de interação verbal, pressupõe a existência de pelo menos dois interlocutores (o *eu* – *locutor* – e o *tu* – *locutário*), cujos papéis são permanentemente reversíveis, ou seja, é um ato de fala em que há a interação entre os dois ou mais indivíduos num intercâmbio discursivo em que ora um ora outro age como protagonista. (COSTA, 2009, p. 88, grifos do autor)

Pensando na forma da narrativa e no contexto da enunciação, em "Teoria do medalhão", há marcas de oralidade somente na fala do filho, indicada pela brevidade de seus enunciados. Assim, é possível pensar que Janjão apenas exerce a função fática da linguagem, ou seja, suas falas indicam a manutenção da oitiva das falas paternas e, não necessariamente, sua compreensão, conforme veremos adiante.

Se for observada quantitativamente a estrutura das falas que compõem esse diálogo – 52 enunciados (marcados por travessão), sendo 26 pronunciadas pelo pai e 26 pelo filho –, observa-se a proporcionalidade entre os interlocutores, apontando também para a "reversibilidade" própria do gênero, de acordo com a afirmação de Costa (2009). Entretanto, se for levada em consideração a íntegra da narrativa, mesmo quantitativamente é possível perceber uma diferença muito grande quanto à duração desses enunciados, no aspecto oral, ou

a extensão destes, no aspecto escrito. Ao separar as falas dos dois, levando em consideração a mesma configuração de página e letra, a enunciação paterna ocupa cinco páginas, enquanto as falas do filho cabem em meia. [59]

Entretanto, é no aspecto qualitativo que se percebe de modo mais claro a diferença de participação dos sujeitos envolvidos nessa conversa. As falas de Janjão, ao longo da história, na ordem em que aparecem, são:

Fala 1	- Não, senhor
Fala 2	- Onze
Fala 3	- Papai...
Fala 4	- Sim, senhor.
Fala 5	- Creia que lhe agradeço; mas que ofício, não me dirá?
Fala 6	- É verdade, por que quarenta e cinco anos?
Fala 7	- Entendo.
Fala 8	- Mas quem lhe diz que eu...
Fala 9	- Creio que assim seja; mas um tal obstáculo é invencível.
Fala 10	- Como assim, se também é um exercício corporal?
Fala 11	- Mas se eu não tiver à mão um amigo apto e disposto a ir comigo?
Fala 12	- Isto é o diabo! Não poder adornar o estilo, de quando em quando...
Fala 13	- Vejo por aí que vosmecê condena toda e qualquer aplicação de processos modernos.
Fala 14	- Upa! que a profissão é difícil!
Fala 15	- Vamos a ele.
Fala 16	- Percebi.
Fala 17	- Digo-lhe que o que vosmecê me ensina não é nada fácil.
Fala 18	- E parece-lhe que todo esse ofício é apenas um sobressalente para os *deficits* da vida?
Fala 19	- Nem política?
Fala 20	- Se for ao parlamento, posso ocupar a tribuna?
Fala 21	- Farei o que puder. Nenhuma imaginação?
Fala 22	- Nenhuma filosofia?
Fala 23	- Também ao riso?
Fala 24	- Ficar sério, muito sério...
Fala 25	- Diga...
Fala 26	- Meia-noite.

Quadro 1 – Falas de Janjão, em "Teoria do medalhão"
Fonte: elaborado pela autora

Os enunciados 2, 3, 4, 7, 15, 25 e 26 têm como finalidade a concordância em relação às falas do pai ou servem à manutenção da conversa, exemplificando a função fática da linguagem. A fala 1, apesar de apresentar uma negação, abre precedente para início da

[59] O procedimento adotado foi: formatar a narrativa em páginas com configuração de margens superior e inferior de 2,5 cm, e esquerda e direita de 3,0 cm, com letra Times 15; e separar as falas dos interlocutores.

conversa, pois aponta a condição para que seja realizada, já que é uma resposta à pergunta paterna a respeito do estado do garoto: "– Estás com sono?", por isso pode também ser indicativa da ideia de concordância implícita com o início da conversa de aparente aconselhamento. Onze falas são constituídas em forma de pergunta, o que reforça tanto a função fática quanto indica a dificuldade de compreensão do jovem em relação à "teoria" exposta.

Ante a explanação da teoria exposta pelo pai, Janjão explicita a dificuldade de execução do percurso sugerido nas falas 8, 9, 14 e 17, sendo que, ao dizer "– Mas quem lhe disse que eu...", ele parece entender a sugestão presente na seguinte fala irônica do pai: "– Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, deves pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; <u>coisa que entenderás bem</u> [...]" (ASSIS, 1997, p. 290, grifo meu). Entretanto, a incompletude da fala aponta para duas possibilidades: ou ele foi interrompido pela nova fala do pai, ou ele não conseguiu completar o raciocínio que desvendaria a ironia presente no trecho grifado. Essa segunda hipótese parece-me mais razoável, tendo em vista que, ao final da conversa, o pai aconselha o filho a não empregar a ironia ("feição própria dos céticos e desabusados"), possivelmente porque ele não saberá utilizá-la, pois não a compreende. Aliás, a marca da reticência encontra-se presente, não por acaso, em seis das falas do jovem.

A estruturação do diálogo, então, permite uma reflexão sobre a configuração desse gênero, indicando possivelmente que, quanto à forma, se trata de uma conversa, um diálogo, mas, quanto ao conteúdo, pode ser visto como um monólogo que, aparentemente, visa ao aconselhamento. O próprio ambiente privado, somado às ações solicitadas pelo pai para o início da conversa (" - Não te ponha com denguices", " - Fecha aquela porta [...]", "- Senta-te e conversemos"), possibilita, também, a compreensão da adoção de uma conversa dirigida pelo pai ao filho.

Diante disso, é possível afirmar não somente a existência de um narrador nesse diálogo, mas também que ele é um narrador-autor que, diante da observação social, constrói uma formulação teórica a fim de indicar ao filho os caminhos que deve seguir para se tornar um medalhão. O ambiente e o tom intimistas da conversa, somados à explanação diretiva, impedem a contestação do que aborda. Isso também não é realizado, obviamente, porque o filho – "dotado da mais perfeita inópia mental" – é incapaz de compreender a farsa criada pelo pai. Essa farsa sustenta-se na ironia, assim definida: "– Somente não deves 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" (ASSIS, 1997, p. 294). A indicação da origem da ironia e explicação de sua forma de expressão apontam a oposição entre pai e filho no que tange ao conhecimento e ao modo de expressão.

Destacando algumas das definições apontadas por Hutcheon (2000) a respeito da ironia, podemos entendê-la como: "suplementação de sentido" (p. 16), "o modo do não dito, do não ouvido, do não visto" (p. 25), um jogo (p. 28), o "contra-discurso" (p. 54). Já nas primeiras páginas de seu estudo, Hutcheon destaca a natureza política da ironia, em seu aspecto transideológico, ou seja, sua capacidade de ser provocativa tanto quando está a favor de uma política conservadora como quando é usada com intenções de subverter a política vigente. Sendo assim, sua realização no texto dependerá da intenção de quem fez uso desse recurso e da percepção do leitor. Ao aludir à ironia como um jogo, a teórica afirma:

> A jogada é geralmente disparada (e, então direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. Entretanto, do ponto de vista do que eu também (com reservas) chamarei de *ironista*, a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente (HUTCHEON, 2000, p. 28) (grifo da autora).

De acordo com o comentário de Hutcheon, para que a ironia seja apreendida pelo leitor é preciso que este a localize a partir de algum elemento textual. Ainda, a ironia, além de estar associada à transmissão da informação, está intimamente ligada ao posicionamento adotado por aquele que a usa como recurso textual.

Em "Teoria do medalhão", a ironia perpassa toda a história e não é compreendida pelo filho, por isso o pai o aconselha a não empregá-la. De certa forma, muitos leitores, ao se depararem pela primeira vez com esse diálogo, exercem o mesmo papel de Janjão na história, pois apreendem o sentido do conto como uma conversa de aconselhamento de pai ao filho maior de idade para que alcance um futuro promissor.

Assim, é o narrador – como Swift e Voltaire – um "cético e desabusado" que formula uma teoria a fim de promover a ascensão social de um filho dotado de uma incapacidade mental perfeita. A referência à "debilidade mental" de Janjão dissemina-se em outros vocábulos do conto: na indicação de que o regime comportamental sugerido pelo pai é "debilitante" e no imperativo que fecha a história: "Rumina bem o que te disse, meu filho" (ASSIS, 1997, p. 295).

Outro conto do volume – “O anel de Polícrates” – também se encontra formulado como um diálogo. Nesse caso, dois conhecidos – A e Z – travam uma longa conversa a respeito de uma terceira pessoa: Xavier, sobre quem os envolvidos têm pontos de vista distintos, o que motiva o prolongamento da conversa. De forma similar ao que ocorre em “Teoria do medalhão”, no conto em questão, um dos interlocutores exercerá a função de narrador, pois é quem relata a história de Xavier, de “homem pródigo” a sujeito “sóbrio e poupado”. Por conhecer o percurso de vida de Xavier, A vai apresentá-la a Z, enquanto caminham pelas ruas. Xavier é descrito como um homem culto, cuja mente é prodigiosa. Entretanto, porque “era impaciente, não sofria a gestação indispensável à obra escrita” e porque “varria com os olhos uma linha tão vasta de coisas, que mal podia fixar-se em qualquer delas”, os pensamentos e reflexões do moço eram fugidios, iam-se com o vento (ASSIS, 1997, p. 330). Certa vez, já com o cérebro minguado, ele observa, da janela de sua casa, um homem a cavalo:

> De repente, o cavalo corcoveou, e o taful veio quase ao chão; mas sustentou-se, e meteu as esporas e o chicote no animal; este empina-se, ele teima; muita gente parada na rua e nas portas; no fim de dez minutos de luta, o cavalo cedeu e continuou a marcha. Os espectadores não se fartaram de admirar o garbo, a coragem, o sangue-frio, a arte do cavaleiro. Então o Xavier, consigo, imaginou que talvez o cavaleiro não tivesse ânimo nenhum; não quis cair diante de gente, e isso lhe deu a força de domar o cavalo. E daí veio uma idéia: comparou a vida a um cavalo xucro ou manhoso; e acrescentou sentenciosamente: Quem não for cavaleiro, que o pareça. Realmente, não era uma idéia extraordinária; mas a penúria do Xavier tocara a tal extremo, que esse cristal pareceu-lhe um diamante. Ele repetiu-a dez ou doze vezes, formulou-a de vários modos, ora na ordem natural, pondo primeiro a definição, depois o complemento; ora dando-lhe a marcha inversa, trocando palavras, medindo-as, etc.; e tão alegre, tão alegre como casa de pobre em dia de peru. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 331)

Diferentemente de “Teoria do medalhão”, nesse conto observa-se que o narrador fica encarregado, dadas as circunstâncias de esclarecimento a Z, a respeito da vida pregressa de Xavier, de expor o aforismo composto por este: “Quem não for cavaleiro, que o pareça”. A personagem passa à frente sua formulação a fim de que esta, à maneira do ocorreu com Polícrates, volte a ele como forma de reconhecimento autoral. Assim também ocorre em “O cônego ou a metafísica do estilo”, no qual o narrador formula uma teoria sobre a configuração da mente humana no que tange à linguagem, mas o reconhecimento em torno dela fica ao aguardo de um futuro longínquo: o ano de 2222. Observa-se que a cena citada é muito similar àquela que incita em Quincas Borba a formulação das ideias do Humanitismo, e que serão, de certo modo, acatadas por Brás Cubas.

O ineditismo encontra-se ainda na base de formulação – e no título – de dois outros contos: “O segredo do bonzo: capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto” e “Na Arca: capítulo inédito do Gênesis”. No primeiro, há um narrador-personagem que faz referência à contextualização do espaço da narrativa – Funchéu – relativamente a uma disputa entre os bonzos para exercer a primazia da religião por eles fundada e fundamentada em uma doutrina elaborada: a de que a opinião se sobreporia à realidade, o que dito, de outra forma, significa que a aparência é mais importante do que a essência, conforme ressalta Bosi (1992).

Pelo título, estabelece-se uma continuidade “falsa” entre a história a ser narrada e outra já contada. Isso se justifica na economia do conto pelo fato de esta ser uma narrativa inédita, escrita por Fernão Mendes Pinto, provavelmente encontrada depois da publicação de sua obra, e que o autor-modelo torna pública. Machado de Assis constrói um recurso narrativo a fim de dar verossimilhança ao conto, inserindo-o em um contexto maior: a publicação de **Peregrinação**.

Parece-me que recurso similar ocorre em “O alienista”, que assim se inicia: “As crônicas da Vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (ASSIS, 1997, p. 253). Apesar de ser uma narrativa construída na terceira pessoa do discurso, voz à qual se somam outras (a das personagens a apresentarem pontos de vista distintos a respeito do médico), o registro da história fica ligado a uma existência pretérita: documentos – crônicas – que relatavam os fatos ocorridos naquela cidade. Tal recurso promove uma interligação entre os fatos a serem narrados e os documentos históricos do passado, contribuindo para a construção da verossimilhança. Além disso, tal estratégia “eximiria” o narrador quanto ao conteúdo da narração, já que baseada em crônicas do passado. Assim, ele não seria o inventor da história, mas o seu relator. Machado parece estar “jogando”, nesse texto, com a questão da objetividade e da imparcialidade narrativa, relativizando-as. A voz do narrador-observador está longe de ser imparcial, pois ele, de início, contribui para a construção de uma imagem grandiosa em torno do médico, o que vai sendo alterado à medida que a teoria construída pelo Dr. Bacamarte vai se mostrando parcial, insustentável, principalmente pela presença do discurso direto capaz de atribuir voz às personagens da história.

Em “O segredo do bonzo”, há um narrador-personagem, supostamente Fernão Mendes, que, acompanhado de Diogo Meireles, ao andarem pelas ruas da cidade, assistem ao

surgimento de uma nova doutrina. Hipoteticamente, é do autor de **Peregrinação**, Fernão Mendes, a voz que narra os acontecimentos, bem como a autoria do capítulo inédito.

A respeito da voz narrativa na referida obra, Arnaldo Saraiva ressalta a presença de um narrador "homo e autodiegético, que às vezes se vê só", mas que também se encontra "integrado a um grupo, reduzido ou amplo", e em outras passagens "desaparece da cena, narrando na terceira pessoa, mas quase sempre por pouco tempo" (SARAIVA, 2010, p. 137). A configuração de vozes narrativas distintas na referida obra encontra eco não somente na história machadiana referida, como também faz parte enquanto método de composição de **Papéis avulsos**, já que, conforme venho demonstrando, a experimentação em torno do narrador parece ter sido uma escolha de Machado ao compor as histórias do volume. Em "O espelho", por exemplo, o narrador-observador se cala para ceder a palavra a Jacobina, retornado à sala da casa de Santa Tereza somente para finalizar a história que havia iniciado: "Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas" (ASSIS, 1997, p. 352). Já em "O segredo do bonzo", por vezes, o narrador se cala para que a teoria dos bonzos seja exposta por seus formuladores.

Há, portanto, uma relação de continuidade entre a história machadiana e a obra portuguesa, tomada como ponto de partida da narração:

> Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo, com o Padre-mestre Francisco, e de como el-rei se houve com o Fucarandono e outros bonzos, que tiveram por acertado disputar ao padre as primazias da nossa santa religião. (ASSIS, 1997, p. 323)

Essa relação, demarcada textualmente, fica indicada pela configuração dos elementos da narrativa: o narrador (Fernão Mendes Pinto), o espaço (Funchéu), as personagens (Fernão Mendes Pinto, os bonzos, entre eles Furacondo), o tempo (1555) e o enredo (o fundamento de uma doutrina). A continuidade das histórias fica expressa, ainda, no título, já que se trata de textos de mesma autoria. Ainda, esse diálogo é reforçado pela nota inserida pelo escritor fluminense: "*Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu,* – foram escritas com o fim de supor o capítulo intercalado nas *Peregrinações*, entre os caps. CCXIII e CCXIV" (ASSIS, 1997, p. 364-365, grifo do autor).

O capítulo, no texto original, que antecederia o "inédito", indicado por Machado, também se inicia em tom similar: "Não se acabarão por aqui as disputas de nosso santo Padre com o bonzo Furacondo, porque ajuntando a ele outros seis que nele confiavam vieram buscá-

lo (o padre) muitas vezes e lhe propunham muitas questões [...] quanto à verdade que o padre lhes pregavam" (PINTO, 1983, p. 670). O interrogatório do sacerdote, em relação às doutrinas cristãs, tema do capítulo mencionado, também se encontra presente no anterior. Isso sugere como Machado de Assis, além de leitor da obra em questão, adota, em "O segredo do bonzo", um estilo similar ao da obra com a qual dialoga.

Ao estabelecer e demarcar, textualmente, de modos distintos, esse diálogo, pela indicação da autoria; pela relação de continuidade, presentes no título; pelo estilo narrativo indicado nas primeiras linhas; pela inserção dos mesmos elementos da narrativa; e pela sugestão da localização desta, na obra original, Machado de Assis explicita seus precursores, as obras com as quais dialoga, posicionando-se como um escritor moderno. A autoria e a continuidade da história do explorador português, no texto de Machado, mesmo como construções forjadas, garantem a verossimilhança interna e externa do conto. Entretanto, "O segredo do bonzo", ao mesmo tempo que "complementaria", estruturalmente a obra de Mendes Pinto, pode também ser lido como um suplemento àquela, no sentido desse termo formulado por Derrida, conforme demonstrarei no capítulo seguinte.

Machado, ainda em nota, indica ao leitor um caminho de análise do conto em questão: o charlatanismo encontra-se situado na origem das sociedades, sendo que sua prática nada mais é do que uma ilustração da importância dada à aparência em detrimento da essência nessas mesmas sociedades. Além disso, essa sobreposição ilustraria a elevação ao patamar do conhecimento e dos valiosos saberes, proposições infundadas e arbitrárias, como em "O alienista"; possibilitando a ascensão social, por meio da intelectualidade forjada, de sujeitos sedentos pelo poder e pelo reconhecimento público (como Simão Bacamarte), elevando, assim, os chalatães (como Janjão seria, se seguisse os conselhos paternos; ou como Bacamarte) a serem reconhecidos apesar de ocuparem o *locus* discursivo de propagadores de falsos saberes. Nesse conto que expressa a teoria de que a opinião é mais relevante do que a realidade, ou de que a aparência é mais valiosa que a essência, o diálogo intratextual é inevitável, pois tal tema se encontra também em "O espelho", mais especificamente na teoria da existência de duas almas: "uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro..." (ASSIS, 1997, p. 346). Na história do bonzo, a que "olha de dentro para fora", ou a opinião, é tratada como elemento propagador dos saberes pseudofilosóficos fundados nos exemplos de vida; e na história de Jacobina como elemento destruidor da identidade humana em nome do reconhecimento público.

Em outra história "inédita", Machado promove um intertexto com a Bíblia ao acrescentar um novo quadro ao Gênesis: a inserção da disputa dos filhos de Noé pela posse de terras, após o dilúvio. O conto foi publicado pela primeira vez em **O Cruzeiro**, em 14 de maio de 1878, sob o pseudônimo Eleazar. Por se tratar de uma recriação da Bíblia que, principalmente, altera o sentido do texto original, há nesse conto uma voz narrativa que, seguindo a tradição judaico-cristã, pode ser atribuída a Moisés. Não somente a estruturação do conto – dividido em três capítulos: A, B e C –, mas também a estruturação do enredo – por meio de versículos enumerados – reproduzem o texto original, criando verossimilhança fundamentada na intertextualidade. A voz narrativa – como na Bíblia – conduz o enredo, o qual é marcado pela forte presença de diálogos entre Noé e seus filhos: Jafé, Sem e Cam. [60] Nesse conto, como no original em que se mira, a função do narrador parece apenas ser a de conduzir a história, ficando a cargo das personagens a dramatização desta por meio, principalmente, do discurso direto. Entretanto, o narrador sintetiza, acrescentando ao fim do capítulo A e do B uma sentença: "A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo". Todavia, ao final do capítulo C, essa frase sofre uma alteração: "A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo" (ASSIS, 1997, p. 307), sugerindo uma continuidade da história, marcada por um futuro trágico, contrário ao que se tem no texto original.

O conto "O espelho: nova teoria da alma humana" tem como aspecto de destaque, no que tange à configuração do narrador, a presença de duas vozes – não simultâneas – a ocupar essa instância ficcional. A narrativa inicia-se pela seguinte descrição do ambiente:

> Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumiada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo. (ASSIS, 1997, p. 345)

A descrição inicial sugere um ambiente íntimo, marcado pela sobriedade, propício à realização da conversa em torno dos princípios do conhecimento e do homem. A descrição

---

[60] Na leitura do conto em hipertexto há uma nota indicando as referências às personagens presentes nessa narrativa: "Noé é mencionado mais 15 vezes; Jafé, mais 34 vezes; Cam, mais 11 vezes; e Sem, mais 30 vezes; o Senhor, ou Jeová, é mencionado mais 4 vezes". Creio que o intuito quantitativo visa chamar a atenção do leitor para a construção do conto, marcado pela verossimilhança – já que o narrador retoma muitas vezes a menção às personagens – e pela indicação de uma fidedignidade ao texto da Bíblia cujo sentido é suplantado. Disponível em: <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 20/07/2017.

espacial ajuda a construir o clima de suspense que envolve, a princípio, a narrativa. A clareza com que se tratavam assuntos tão sérios fica sugerida pela convergência entre espaço interno/espaço externo: luz das velas/luar. O trecho ilustra a presença de um narrador de terceira pessoa cuja observação da cena se mostra marcada pela suposta reticência quanto ao número de sujeitos presentes na sala de estar. Entretanto, ele esclarece que "rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além deles, havia na sala uma quinta personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação" (ASSIS, 1997, p. 345). A presença de um homem em silêncio, cuja participação na conversa era mínima, é acrescentada da descrição feita pelo narrador:

> Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinqüenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico. Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna. (ASSIS, 1997, p. 345)

A descrição do perfil da personagem se justifica porque, conforme anuncia o narrador-observador, Jacobina tomará a palavra a fim de expor um caso particular. A apresentação dele, antes que fosse nomeado, permite ao leitor construir uma imagem parodoxal: um homem inteligente, instruído, sarcástico, mas que não é afeito ao debate. Isso não só explica o silêncio de Jacobina no início da história, e do qual fala o narrador, mas também sinaliza a postura do jovem senhor e sugere outro aspecto do seu temperamento: o autoritarismo. Como exemplo desse aspecto do seu perfil psicológico tem-se o fato de, ao ser questionado sobre seu ponto de vista sobre o debate, associando a discussão àquilo que aproxima o homem das bestas, ele simplesmente responde: "– Pensando bem, talvez o senhor tenha razão" (ASSIS, 1997, p. 346), como forma de pôr fim à discordância, sem, contudo, abrir mão do que pensa e sem concordar, inteiramente, com o seu interlocutor, cuja ideia é tida por Jacobina como hipotética. Como uma substância cáustica, Jacobina corroerá as certezas dos presentes – e do leitor, por extensão – sobre o caráter unificador e cartesiano da identidade humana. Hall (2006) afirma que ao sujeito cartesiano, cuja identidade está fundamentada na lógica, na racionalidade, na ciência, era atribuída uma identidade una, indivisível. Entretanto, a narração de Jacobina ilustrará o contrário.

A conversa de teor transcendental prossegue e recai sobre a natureza da alma humana, gerando dissidências entre os presentes, indicando, segundo o narrador, a impossibilidade de concordância devido aos desvios do tema principal ("multiplicidade de questões que se deduziram do tronco principal") e em decorrência da "inconsistência dos pareceres" (ASSIS, 1997, p. 346).

A fim de contribuir com a discussão, Jacobina toma a palavra e passa a narrar sua experiência de vida na qual se baseia a sua teoria dual da alma humana. Antes, porém, afirma condições para assumir seu lugar de fala: " – [...] Mas, se querem me ouvir calados, posso contar-lhes um caso de minha vida em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata" (ASSIS, 1997, p. 345). A condição para a exposição de sua experiência de vida ilustrativa do assunto em questão – a alma humana – é o silêncio dos presentes, primeiramente porque Jacobina, conforme já afirmado pelo narrador onisciente, "não discutia nunca", característica que se confirma na fala do senhor capitalista diante da discordância alheia ("– Talvez o senhor tenha razão"). Depois de iniciado o relato, ao expor a conclusão de sua teoria – "cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro..." –, novamente a personagem utiliza-se do aspecto definidor de sua personalidade ao afirmar: "Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir" (ASSIS, 1997, p. 346).

Em segundo lugar, é preciso observar que a condição exigida para que realize o seu relato também ilustra um aspecto do perfil psicológico: a astúcia. Jacobina impõe silêncio a fim de que não seja interrompido, mas também para que sua "teoria" não seja questionada, por isso afirma não admitir réplica e ameaça abandonar a narração do relato caso isso ocorra. O paradoxo – espírito bestial x espírito racional; besta x querubins e serafins –, então, justifica-se via fundamentação do discurso, baseada na autoridade, conforme ressalva Foucault (2010), no saber, no ato de narrar o vivido.

Esse silêncio é inclusive assumido pelo próprio narrador-observador, que "se cala", "sai de cena", para que Jacobina assuma a instância narrativa, iniciando seu relato, que dura cerca de meia hora. A condição se justifica, na narrativa, pela descrição anteriormente feita pelo narrador-observador, bem como pelo paradoxo que fundamenta o comportamento da personagem. Também pode ser lida como busca do conhecimento via autoconhecimento.

Insere-se, assim, no enredo de “O espelho” uma micronarrativa – a experiência vivenciada por Jacobina que o faz formular a teoria de que existem duas almas no homem: “uma que olha de fora para dentro”, “outra que olha de dentro para fora” (ASSIS, 1997, p. 346). Os quatro cavalheiros presentes passam a ouvir a história narrada pelo jovem senhor provinciano e a interferência destes no relato dá-se, realmente, de forma mínima, a fim de confirmar os fatos apresentados ou dirigir ao novo narrador solicitações de especificidades sobre a matéria narrada: “– Espelho grande?”, “– Matá-lo?”, “– Coisa pior”, “– Sim, parece que tinha um pouco de medo”, “– Mas não comia”, “– Na verdade, era de enlouquecer”, “– Diga”, “– Mas, diga, diga”. Há somente duas falas que, aparentemente, exerceriam mais do que a função fática da linguagem, indicando incompreensão do que havia sido dito, são elas: “– Não”, “– Custa-me entender – respondeu um dos ouvintes”. Entretanto, encontram-se como “interrupções” situadas no seguinte contexto: “– [...] Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma...”, a que um dos presentes pergunta: “– Não?”, sugerindo a continuidade da fala rumo a explicações; o segundo enunciado – “Custa-me entender [...]” é assim retomado por Jacobina: “– Vai entender. Os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo” (ASSIS, 1997, p. 348). Assim, apesar das negativas que se encontram nesses enunciados – um advérbio de negação e a indicação de uma incompreensão –, elas servem de mote à retomada da narração pelo narrador-personagem.

O narrador de “Teoria do medalhão”, papel exercido pelo pai, aproxima-se de Brás Cubas narrador. Ambos adotam o discurso da ironia tanto para retratar aspectos da sociedade – a caminhada rumo à ascensão social, por exemplo – quanto para se dirigir ao interlocutor (no conto) e ao narratário (no romance). Conforme demonstrado no item 3.2.4, em que tratei das imagens do leitor nas **Memórias**, percebe-se que Brás Cubas tem uma imagem formada do leitor do século XIX como pouco afeito ao seu discurso e ao seu método narrativo, dotado de uma compreensão limitada, o que exige dele constantes explicações. A maneira de se dirigir ao Outro, em ambos os textos, encontra-se marcada pela ironia por parte dos narradores como modo, inclusive, de “jogar” com a natureza transideológica desse discurso e/ou com a capacidade intelectual limitada do seu ouvinte/leitor.

A semelhança entre ambos também está no fato de se colocarem como teóricos. Um de uma teoria sobre como se tornar um figurão na sociedade de aparências, mesmo que não haja capacidade intelectual para isso, já que esta se torna indispensável no mundo das aparências. Essa concepção está calcada, aparentemente, na experiência do pai: “ser medalhão

foi o sonho da minha mocidade; faltaram-me, porém, as instruções de um pai, e acabo como vês, sem outra consolação e relevo moral, além das esperanças que deposito em ti" (ASSIS, 1997, p. 295). Entretanto, trata-se de uma falácia, a fim de que os conselhos se tornem mais relevantes já que representam certo papel paterno às avessas. Brás Cubas narrador também se coloca como um teórico ao apresentar a "teoria das edições humanas", por meio da qual conclui que o homem é uma "errata pensante", o que, na verdade, se configura como uma paródia do pensamento pascoalino de que o homem é um "caniço pensante" (ASSIS, 1997, p. 549). Há em Brás Cubas personagem um desejo de ascensão social, apesar de sua inabilidade para o trabalho. Assim, ele deseja ascender à glória por meio de algumas possibilidades (não concretizadas) ao longo da vida: a carreira política (conforme o capítulo "De como não fui ministro de Estado"), a vida intelectual por meio da criação de um jornal que não apresentou durabilidade e, finalmente, pela criação do emplastro anti-hipocondríaco ao qual, ironicamente, ele atribui a causa de sua morte.

Em "O anel de Polícrates", narrativa configurada como diálogo, é a personagem A que exerce a função narrativa, visando ao esclarecimento a respeito de Xavier, o que proporciona a reconstrução da imagem dessa personagem por parte de Z e o reconhecimento da prática do charlatanismo como anterior à sociedade brasileira dos oitocentos, trazida a ela pelos relatos pessoais de um explorador português: Fernão Dias. A aproximação com **Memórias póstumas** dá-se, principalmente, pela formulação de uma suposta teoria a partir de cenas similares. Ao observar o cavaleiro, Xavier formula uma teoria – "Quem não for cavaleiro que o pareça" – ao passo que Quincas Borba formula a teoria do Humanitismo tendo como base a apreciação de uma cena semelhante. Nessas duas histórias, os narradores – a personagem A e Brás Cubas – registram, apreciam e divulgam a teoria alheia e, de certo modo, anseiam obter reconhecimento por isso. O mesmo ocorre com o narrador-personagem de "O segredo do bonzo", que, além de registrar, apreciar e divulgar a teoria do bonzo Pomada, coloca-a em execução, testando e afirmando a sua validade.

O estilo ébrio, como expressão de um método de narrar, também se evidencia nessas duas narrativas de **Papéis avulsos**, visto que se concretizam na oscilação entre a voz de duas personagens, no diálogo. Uma justificativa fisiológica para tal método está, ainda, na configuração da mente humana, presente na história do cônego Matias, dividida entre dois hemisférios dentro dos quais estão as palavras que buscam seus pares. Nesses três contos ("O cônego ou a metafísica do estilo", "Teoria do medalhão" e "O anel de Polícrates"), então, os

narradores apresentam teorias "inéditas" que dão a conhecer ao público. Entretanto, a novidade atribuída a essas histórias é colocada em questionamento visto que podem ser interpretadas como maneira de parodiar o método científico – marcado pela observação, experimentação e análise – como forma de sustentação da verdade, na sociedade cientificista do século XIX brasileiro. De certa forma, o "método narrativo" criado por Brás Cubas, do qual retira "os suspensórios", ou seja, as regras, também exemplifica essa mesma intenção narrativa. No aspecto do conteúdo dessas histórias encontra-se, ainda, uma discussão sobre a questão da autoria, relacionada à construção teórica e ficcional, o que, de certa forma, promove um desdobramento da instância narrativa de modo a aproximar o autor (ficcional) do narrador.

Em "O espelho", marcado pela presença de dois narradores, há uma estratégia estrutural colocada em execução por Machado de Assis a fim de refletir sobre o modo de configuração da narração. Sobre a dimensão metalinguística, sob a perspectiva da presença dos dois narradores, Alfredo Bosi faz a seguinte interpretação: "Quando a leitura do conto se detém na perspectiva assumida pelo duplo foco narrativo (de primeira e de terceira pessoas), o que se verifica é a existência de um segundo nível de espelhamento" (BOSI, 2014, p. 242), marcado pela *reificação* do sujeito.[61] Assim sendo, o jogo de espelhos envolve não somente os pares Jacobina/espelho; Jacobina/farda; Jacobina/escravos[62]; mas também Jacobina-narrador-personagem/narrador-observador.

O conto assim termina: "Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas" (ASSIS, 1997, p. 352). O retorno do narrador-observador serve apenas para dar acabamento à narração da história, uma vez que o narrador-personagem deixa a sala de modo brusco, ao final do seu relato, a fim, possivelmente, de evitar as contestações às quais é avesso, conforme ambos já haviam deixado claro.

O desfecho desse conto indica uma dramatização da figura do narrador e, portanto, da narração e da narrativa – entendida como encenação. Há a exposição de um drama pessoal para o qual a plateia direciona sua atenção e da qual é solicitada o silêncio por parte do ator

---

[61]A reificação do sujeito pode ser encontrada no espelhamento promovido por meio das expressões que Jacobina usa para se autorreferir quando se vê sozinho: "um defunto andando", "um sonâmbulo", "um boneco mecânico", figurações que aludem à morte do sujeito.

[62] A participação dos escravos no conto em questão passa pelo seu oposto: pela ausência, o que possibilitou uma análise do contexto social pós-abolição, conforme realizado em minha dissertação de mestrado. Cf. LOPES, 2007, p. 118-120.

principal. A dramatização da função narrativa também pode ser vislumbrada nos demais contos abordados neste item.

Percebe-se que a configuração da voz narrativa nos contos de **Papéis avulsos** é marcada pela multiplicidade que visa relativizar o conceito que teoricamente sustenta a instância narrativa. As variações em torno da voz que narra dizem respeito ao exercício dessa função em gêneros discursivos nos quais ela não se sustentaria: nos diálogos, como ocorre em "Teoria do medalhão" e "O anel de Polícrates". A sobreposição dessas vozes em relação aos seus interlocutores eleva o pai de Janjão e a personagem A a exercerem a função narrativa. Em "O espelho", há um jogo de vozes – manifestadas por dois narradores – em que uma se sobrepõe pela condição imposta – o silêncio dos ouvintes – e pela autoridade advinda da experiência, por parte de Jacobina.

Os dois contos marcados pela explicitação do caráter inédito – "O segredo do bonzo" e "Na Arca" – dialogam com um contexto maior, já que o caráter inédito só se sustenta, na economia interna das narrativas, porque esses textos pertencem a outros volumes: **Peregrinação** e a **Bíblia**, com os quais dialogam. Assim, seus narradores (Fernão Mendes Pinto e Noé) também se tornam "inquestionáveis", pois são também "autores" de textos conhecidos e reconhecidos, apesar de com eles dialogar na "contra mão".

De acordo com Bosi (1982), muitos dos contos de **Papéis avulsos** podem ser entendidos como "contos teorias", pois são histórias que tratam de questões relativas à existência humana, tais como as relações entre "ser e parecer", apresentando uma combinação entre o desejo, o interesse e o valor social. Acredito que não somente pelo aspecto temático as histórias desse volume podem ser consideradas "contos-teoria", pois também discutem, de alguma forma, a função narrativa e o papel autoral, promovendo, também nesse quesito, uma relativização conscienciosa do que "é" e do que "parece ser" no que tange à noção de autoria, ao perfil do narrador-autor e à maneira adotada para narrar.

4 A RECONSTRUÇÃO DAS FORMAS LITERÁRIAS E A ABORDAGEM DE TEMAS: INDÍCIOS DA MODERNIDADE

O objetivo deste capítulo é verificar os elementos indicadores da modernidade presentes na forma do romance **Memórias póstumas de Brás Cubas** e na coletânea **Papéis avulsos**. Para tanto, primeiramente, será realizado um esboço da tradição teórica em torno da configuração do romance, ancorada nas reflexões registradas por Machado de Assis, notadamente em "Instinto de nacionalidade" (1872), no estudo de Bakthin (2015) sobre a feição estilística e heterodiscursiva do romance, e nas proposições de Robert (2007) sobre a indefinição da forma e da temática romanesca. Nesse item, serão analisadas algumas passagens do romance que exemplificam os apontamentos dos estudiosos e outras em que o romancista oitocentista promove reflexões de cunho metalinguístico capazes de indicar o gênero executado por Brás Cubas na confecção de suas memórias.

Já no item 4.2, será realizada a construção de um panorama teórico do conto fundamentada nas observações de Machado de Assis sobre a feição do gênero – em "Instinto de nacionalidade" (1872) e nos prefácios às coletâneas por ele publicadas –, nos apontamentos de Cortázar (1974), na análise da estrutura do gênero realizada por Piglia (2004) e na resenha dessas teorias propostas por Gotlib (2000). Dialogando, de modo a ilustrar essas teorias ou relativizá-las, será feita a análise de alguns dos contos de **Papéis avulsos** a fim de se configurar o pensamento machadiano sobre as possibilidades de construção das histórias que compõem o volume e esboçar uma teoria à Machado de Assis, com base em suas reflexões como crítico literário e na efetivação da escrita nas histórias da coletânea citada.

4.1 Reflexões sobre o romance: Machado de Assis, Bakthin e Robert

Muitos são os teóricos e estudiosos que se dedicaram a abordar e analisar a configuração do gênero romance. Em virtude disso, a escolha daqueles com os quais pretendo dialogar segue dois caminhos: a análise dos pressupostos apontados por Bakhtin sobre o

gênero romance, no que tange, especialmente, à construção linguística do gênero; e a abordagem do percurso realizado por Marthe Robert a fim de comprovar o caráter bastardo – indefinido – desse gênero literário. Tal percurso visa promover uma reflexão sobre a atualização da forma romanesca realizada pelo escritor fluminense ao publicar as **Memórias póstumas**. Todavia, antes de dialogar com essa tradição, faz-se necessário esboçar o pensamento de Machado de Assis, como autor e crítico literário, no que tange ao gênero romanesco.

Em "Instinto de nacionalidade", Machado chama a atenção para a fisionomia do romance brasileiro dos oitocentos, marcada pela busca da cor local, pela reprodução da vida brasileira em seus diferentes aspectos, pelo retrato dos costumes locais, por quadros da natureza e descrições comportamentais assinalados pelo excesso de descrição. Obviamente, ele se refere ao quadro do romance romântico, sobretudo o indianista e o regionalista, produzido na primeira metade do século XIX. Assim, observa que menos comuns são os romances que dizem respeito à análise de caracteres ou "romance puramente de análise", pois a produção destes, nos dizeres de Machado: "naturalmente, exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha de maior número" (ASSIS, 1997, p. 805). O "romance puramente de análise", conforme apontado por Machado, exigiria do escritor, então, colocar-se como observador (não vulgar) da realidade circundante, à qual procederia à representação. De certa forma, tal concepção dialoga com a estética realista que privilegiava, sobretudo, a presença de um narrador de terceira pessoa, ou narrador-observador, e mesmo na França, onde se constitui, conforme sugere Machado, tal tendência ainda não teria se configurado plenamente, na década de 70 dos oitocentos, quando o citado texto foi escrito.

A tese de Émile Zola sobre o romance experimental se confirma em texto de 1880 (O romance experimental), em que o escritor francês se apropria dos métodos de Claude Bernard – médico e fisiologista francês – a fim de detalhar o caráter científico da produção intelectual, aproximando medicina e literatura. Para Zola, ao construir um romance, o escritor adota duas posturas: a de observador e a de experimentador:

> [...] o observador apresenta os fatos tal como os observou, definindo o ponto de partida e estabelecendo terreno sólido sobre o qual os personagens vão caminhar e os fenômenos desenvolver-se. Depois, o experimentador aparece e instrui a experiência, quero dizer, faz com que as personagens se movam numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual a exige o determinismo dos fenômenos estudados. (ZOLA, 2011, p. 230)

Assim, a coerência interna da narrativa seria consequência do planejamento narrativo e do percurso da história. Essa postura ambivalente, entretanto, ainda se mostrava incomum no universo literário da França do século XVIII, conforme afirma Zola: "se o romancista experimental ainda caminha às apalpadelas na mais obscura e complexa das ciências, isso não impede tal ciência de existir" (ZOLA, 2001, p. 230). Nessa concepção, Zola constitui os parâmetros da literatura determinista com base na relação direta entre os fatos narrativos e o encaminhamento das ações das personagens. Assim, o texto literário ilustraria a concepção científica do século XIX, o determinismo de Taine, servindo de ilustração e comprovação desta.

O "romance puramente de análise" de que fala Machado também se mostrava incomum no Brasil de 1870 e, para compreender tal fato, aponta algumas hipóteses: "do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária" (ASSIS, 1997, p. 805). Na visão do escritor, o romance de viés psicológico mostrava-se raro na produção literária brasileira pelo fato de não haver, no país, interesse por esse tipo de narrativa. Em outra passagem do mesmo texto, Machado ressalta o fator público leitor como elemento a restringir a produção literária brasileira em torno da cor local. Ele afirma que não há, ainda, nas letras nacionais, obras substanciosas voltadas a outros saberes – "livros de filosofia, de linguística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração" (ASSIS, 1997, p. 836**)** – e deixa claro que tal ausência se deve à inexistência de um público leitor afeito a essas matérias e à dificuldade de comercialização dessas temáticas no mercado editorial. Outra razão apontada pelo autor de **Dom Casmurro** para a ausência de variedades no gênero romance se deve ao que ele designa como "adolescência literária", tendo em vista o longo período colonial e a recente independência do país, o que, de alguma forma, para muitos escritores, significava a necessidade de se construir a independência cultural, distanciando as produções locais das influências estrangeiras, sobretudo portuguesa.[63]

Na avaliação procedida por Machado de Assis, o quadro em que se encontrava inserido o gênero romance no século XIX teria os seguintes aspectos predominantes:

---

[63] Cf. "Discurso sobre a história da literatura no Brasil", de Gonçalves de Magalhães, publicado na **Revista Nictheroy**, em 1836.

a) Busca da cor local. Os romances reproduziam a vida brasileira em diferentes contextos, sobretudo voltados à representação da vida interiorana. Creio tratar-se aqui de uma referência à predominância da temática regionalista romântica, que coexistia com os romances urbanos;

b) Toque de sentimentos, quadros da natureza e abordagem dos costumes. O escritor assinala a recorrência temática e descritiva presente nos textos da época. Quanto a esse aspecto, faz uma ressalva à temática da cor local: "o espetáculo da natureza, quando o assunto o pede, ocupa notável lugar no romance", mas observa um exagero quanto a essa tendência nas letras nacionais, o que, muitas vezes, fazia com que essas qualidades se tornassem fora " da medida natural";

c) Raridade quanto à existência de romances que visassem à "análise dos caracteres". A existência de romances voltados aos aspectos psicológicos das personagens é tida por Machado como escassa no país;

d) Boas tendências morais. Machado parece atribuir ao romance um aspecto pedagógico, visando tanto ao aprimoramento do sujeito leitor quanto, possivelmente, à construção de um pensamento crítico. Tal posicionamento, inclusive, condiz com a visão didática que o escritor atribui à literatura, no que se refere ao aprimoramento da linguagem do leitor, conforme afirma no item "a língua", contido no referido ensaio;

e) Ausência de influência de "certa escola francesa" – o Realismo –, o que Machado justifica por meio da predileção do público pelos romances românticos. Ressalta que o viés comparativo, tendência da produção e da crítica literária brasileira, ainda tinha como parâmetro "os Vítor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervals", indicando, por meio dos nomes próprios pluralizados, a tendência romântica da época;

f) Ausência de textos de viés político e voltados às questões sociais.

Sobre essa falta, o escritor observa:

> Isento, por esse lado o romance brasileiro, não menos o está de tendências políticas, e geralmente de todas as questões sociais, – o que não digo por fazer elogio, nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato. Esta casta de obras conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas. (ASSIS, 1997, p. 805)

Tais constatações apontariam a necessidade de se criar uma linhagem literária que se dedicasse à produção do romance de viés psicológico, ambientado no contexto político e social do Brasil da segunda metade do século XIX. O fato que Machado afirma meramente atestar encontra-se, no meu entender, também avaliado por ele, ao falar em "puro domínio da imaginação" e alheamento. O escritor propõe, nas entrelinhas, um novo viés de produção romanesca, no qual se aliaria "o romance puramente de análise", marcado por uma postura observadora e crítica e pela análise de caracteres ou perfis psicológicos das personagens, ao estabelecimento de um pano de fundo relativo ao contexto social e político. Nesse sentido, tal concepção romanesca seria distinta, inclusive, da produção naturalista europeia e brasileira contemporânea do escritor. Machado afirma ter tentado, a propósito do seu primeiro romance, publicado no mesmo ano em que vinha a público o "Instinto de nacionalidade", a construção de um "esboço de situação" no qual se dá o "contraste de caracteres". No romance de 1874, retoma o desenho de caracteres como intenção primeira de **A mão e a luva** e indica o "contorno de perfis" como estratégia para a concretização desse intuito. Nos prólogos a esses romances, fica claro o propósito assinalado por Machado no ensaio de 1872, no que se refere à construção de perfis psicológicos no romance. Entretanto, não há, nesses prefácios, qualquer menção a possíveis relações entre tais construções e certo contexto social ou político, que ele julga imprescindível ao novo percurso que almeja para o romance nacional; não há pistas sobre isso na fala do autor ao leitor. Todavia, obviamente, o contexto social encontra-se presente em seus primeiros romances, como estratégia capaz de definir comportamentos e regras, seguidas, discutidas, relativizadas pelas personagens.

Em **Memórias póstumas**, a estratégia do autor empírico altera-se na construção do prólogo. Primeiramente porque há dois prefácios, e no primeiro deles Machado cala-se para que Brás Cubas indique ao leitor a configuração da obra, apontando a matriz de sua narração: "a pena da galhofa" e a "tinta da melancolia". Assim, nesse livro, não há apenas um "esboço" de perfis psicológicos; há nele a constituição psíquica do protagonista feita e avaliada por ele depois de morto, e a reiteração da densidade psicológica das personagens, também como foco de análise, irônica, do narrador. Soma-se a isso a construção de uma forte e recorrente crítica à sociedade daquela época – também à nossa – no que tange, principalmente, às condutas, aos comportamentos e ao modo de pensar da burguesia nacional, da qual Brás Cubas é um legítimo representante, conforme demonstrou Schwarz (2000).

As observações do escritor, no ensaio à revista americana, ilustram e justificam sua postura de escritor moderno como aquele que não somente produz, mas também reflete sobre a construção literária e o faz de modo crítico e propositivo, nos ensaios, resenhas e artigos que publicou, como é próprio desses gêneros a inserção de uma voz avaliadora dos objetos artísticos. Essas reflexões encontram-se, também, no interior de seus romances em que o narrador, além de contar os fatos, reflete sobre eles e, metalinguisticamente, aponta caminhos, projetos e intenções que justificam o seu narrar, ao percorrê-los ou deles se distinguir.

Memórias póstumas de Brás Cubas parece atender aos anseios do jovem escritor e crítico literário de 1872. As tendências dos romances de então, concretizadas na cor local e no excessivo uso da descrição como forma de exaltação do país e concretização da idealização romântica, surgem ao avesso no romance de 1881. Em algumas passagens, a descrição do perfil feminino, por exemplo, encontra-se marcada pela brevidade à qual se somam traços psicológicos, como ocorre com a apresentação de Virgília ao leitor por meio da rememoração do primeiro contato de ambos:

> Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. (ASSIS, 1997, p. 549)

A estratégia descritiva utilizada por Machado de Assis, nesse trecho, faz-se recorrente ao longo do romance. É possível observar que há uma enunciação síntese do perfil psicológico da jovem Virgília ("mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa"), que se estabelece como primeiro contato do leitor com a referida mulher, mas não necessariamente como primeira impressão da personagem em relação a ela. No trecho, não se encontram presentes os elementos psicológicos ou as ações que confirmaram o perfil traçado. O que lemos a seguir diz respeito ao perfil físico dela tracejado por meio, também, de uma impressão sintética ("Não digo que lhe coubessem a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo"), corroborada por aspectos físicos apresentados na sequência: "Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço". A descrição econômica da aparência da mulher que marcou a vida amorosa do protagonista sustenta uma intencionalidade: ressaltar o aspecto psicológico em detrimento do físico. Isso se comprova

pela justificativa de Brás Cubas em relação às afirmações feitas. Ao esclarecer sua estratégia descritiva, ele traz à tona uma concepção de romance e de autoria romanesca às quais se opõe: o romance romântico, em que as máculas das personagens são ocultadas pelo autor em prol de uma visão idealizadora da mulher. Apesar de Virgília não ter, no rosto, sardas ou espinhas, conforme afirma Brás Cubas, a escolha do autor Brás Cubas é pela indicação de sua psicologia. Assim, nesse trecho, bem como ao longo do romance, a brevidade do perfil físico reforça a importância do traço psicológico das personagens, por meio de um novo ponto de vista adotado pelo narrador além-túmulo.

A síntese do perfil físico é feita por Brás Cubas, também, em relação à jovem Eugênia: "por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?" (ASSIS, 1997, p. 554). Por meio dessas perguntas retóricas, o defunto autor mostra-se, aparentemente, inconformado ante um paradoxo: como se a beleza fosse um desperdício em uma mulher portadora de um defeito físico. Nesse caso, o aspecto físico se configura como um impeditivo amoroso; ele não havia conseguido alcançar o perfil psicológico da jovem. Ao relembrar-se dos encontros com a "flor da moita", ressalta a altivez da jovem Eugênia como valor que ele havia sido capaz de enxergar. Nesse trecho também Brás Cubas executa uma concepção de romance que se opõe à tradição da prosa romântica, por meio da ausência de idealizações.

São perceptíveis, ao longo de todo o livro, as marcas do discurso determinista, como ciência que visa atrelar a conduta humana à raça, ao contexto e ao ambiente. Brás Cubas dialoga com essa vertente científica ao sugerir relação imediata entre o defeito físico da jovem ao contexto de sua concepção. Assim, ela carregaria consigo um defeito físico como marca de sua condição bastarda. O determinismo ainda aparece nas reflexões de Brás Cubas sobre a personagem D. Plácida, quando ele sintetiza a vida dela, por meio da representação simulada da voz dos pais adúlteros, conforme já demonstrado.[64] As concepções do determinismo também servem de fundamento à construção da teoria do humanitismo, por Quincas Borba, pela sugestão de que os homens estão condicionados a travarem constantes lutas pela sobrevivência, em que tudo seria permitido em nome desta; o que, de certa forma, também aparece de modo alegórico no delírio que antecede a morte de Brás Cubas. Todavia,

[64] Repito o trecho em que Brás Cubas simula a voz dos progenitores em resposta a D. Plácida, indicando uma vida destinada a servir: "Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia." (ASSIS, 1997, p. 586).

certamente, apesar das inúmeras referências, **Memórias póstumas** não é um romance de tese, como os produzidos na segunda metade do século XIX brasileiro que visavam comprovar como verdade as ideias propagadas por essa corrente de pensamento.[65] O esboço do pensamento determinista e positivista encontra-se nele presente, todavia seus preceitos são relativizados pelo discurso do narrador e pelo encaminhamento da narrativa. Se não, vejamos. A altivez de Eugênia indicia o perfil de uma jovem que se vê e se percebe muito além do seu defeito físico, coisa que a personagem Brás Cubas não consegue alcançar. O humanitismo representa a megalomania de Quincas Borba, da qual partilha também o amigo e discípulo, e se constitui como uma "teoria de alienado". Ainda, é de modo satírico que o narrador justifica a si mesmo, quanto à maneira de agir e pensar, ao traçar a genealogia forjada de sua família, sugerindo que sua conduta, conforme analisa Schwarz (2000), é representativa de classe a que pertence: "O que importa é a expressão do meio doméstico, e essa aí fica indicada, — vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor" (ASSIS, 1997, p. 516).

A fim de retomar as relações possíveis entre o discurso do crítico literário e do escritor, em "Instinto de nacionalidade", Machado, nesse ensaio, enfatiza a necessidade de romances psicologicamente densos no contexto brasileiro, o que se faz presente, no romance de 1881, pelas inúmeras reflexões do defunto autor sobre o vivido (e narrado), e tem seu ápice no capítulo do "Delírio". Quanto à ausência de um público leitor mais sofisticado – sob o ponto de vista estético e temático do romance –, Brás Cubas assume a postura de dedo em riste a fim de desqualificar o seu leitor ao afirmar, muitas vezes, sua incapacidade de compreender sua obra, o que o obrigava a explicar tudo; tanto é que, já no prólogo, oferece àquele um "piparote", caso não se agrade do que está por ler. Depois ainda credita ao leitor o "senão do livro", ao afirmar ser ele o maior defeito da sua obra.

Machado ainda sinaliza a ausência de obras que dialogassem com o Realismo como um fator a sustentar a nossa "adolescência literária". Entretanto, no romance de 1881, o escritor parece desejar dialogar com os preceitos daquela escola francesa, mas também a estes se opor, ao criar um narrador de primeira pessoa que narra como se fosse onisciente, em virtude de já estar morto. Assim, relativiza (se não desconstrói) aquele que parece ser o

[65] Entre os romances de tese que compõem o panorama brasileiro, destacam-se,: **O cortiço**, **O mulato**, de Aluísio Azevedo; **O bom crioulo**, de Adolfo; **Luiza-homem**, de Domingos Olímpio; **A carne**, de Júlio Verne; entre outros.

principal fundamento da literatura realista do século XIX: a narração como consequência da observação, já que Brás Cubas só é capaz de narrar do modo como o faz, adotando certo distanciamento da matéria narrada, porque está morto. Essa destruição de um preceito da história do romance ainda se corporifica na definição de defunto autor em oposição clara à ideia de autor defunto, conforme consta no prólogo. É dessa condição e desse lugar (morto/além-túmulo) que advém o retrato do viés político e social, alicerçado em um ponto de vista avaliativo, irônico, crítico em relação aos preceitos da sociedade oitocentista.

Não seria possível traçar um panorama da tradição teórica relativamente ao gênero romance sem abordar o pensamento que Bakhtin (2015) traça, em **Teoria do romance I: a estilística**; um longo percurso que abrange o surgimento do romance na Europa e suas vertentes, a construção discursiva desse gênero e as formas por ele adotadas na história da literatura. Segundo o teórico, o romance apresenta um aspecto fundamental – que inclusive o distingue da epopeia –, uma linguagem especial: "o romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal" (BAKHTIN, 2015, p. 57, grifos meus). A diversidade de estilos – e gêneros do discurso – presentes no romance marca o primeiro aspecto. Desde sempre, no romance, estiveram presentes os modos de registro de gêneros textuais do cotidiano – cartas, relatórios, diários – que se mesclavam ao registro literário.

A presença de "outros textos" no romance é um sinalizador das características que Bakhtin reconhece, já que por se concretizar pela mescla de outros gêneros, como um todo harmônico em diálogo, a fim de compor um sistema que fundamenta e especifica o romance, esse gênero é, por excelência, pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal. Os gêneros textuais que se encontram presentes em dado romance não são apenas uma marca formal, conforme reitera o teórico, são sustentados por uma voz específica concretizada em uma linguagem peculiar e em um discurso próprio do tipo textual.

Em **Memórias póstumas,** essa multiplicidade de gêneros é marcante, tendo sido, inclusive, considerada por críticos, como Capistrano de Abreu, item sustentador de um questionamento: a filiação ou não do referido livro ao gênero romance.

No texto de 1º de janeiro de 1881, Capistrano de Abreu inicia sua resenha com uma pergunta retórica: "As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* serão um romance?" (*apud* MACHADO, 2003, p. 129). Tal questionamento apresenta, discursivamente, uma distinção do livro quanto ao que se entendia como próprio do gênero. A resposta por ele dada sinaliza a

multiplicidade discursiva: “o romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita” (*apud* MACHADO, 2003, p. 130), indicando a presença de vários discursos intencionais na obra. Entretanto, o crítico entende esses vários discursos como manifestações isoladas. Sobre isso, afirma: “As *Memórias* são um livro concêntrico, isto é, há dentro dele muitos livros, de tendências nem sempre convergentes; é, por conseguinte, como parcelas e não como um todo que deve ser estudado” (*apud* MACHADO, 2003, p. 130).

O reconhecimento da presença de vários livros dentro do referido romance apresenta como possibilidade de compreensão o amplo aspecto estilístico da obra. O questionamento feito por Capistrano de Abreu, como demonstrei no item 1.2, alarga-se se for considerada a carta enviada a Machado em que sintetiza: “Ainda há poucos dias ele [Valentim Magalhães] me escreveu: o que é Brás Cubas em última análise? Romance? dissertação moral? desfastio humorístico? Ainda o sei menos que ele” (*apud* ROUANET, 2009, p. 24). A dificuldade de classificação do romance parece ter sido um incômodo à crítica oitocentista, mas não é exclusivo dela.

Marthe Robert, em **Romance das origens, origens do romance**, traça um panorama dos caminhos paralelos seguidos pelos escritores e pelos críticos no que tange à confecção e apreciação desse gênero. Em síntese, a autora demonstra que na história do romance é possível perceber uma contradição conceitual. Primeiramente porque o romance “vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende ‘ensinar’” (ROBERT, 2007, p. 13), como se a mimetização do real se mantivesse como concretização da realidade, como “verdade”, por meio da construção linguística. Em segundo lugar, a estudiosa destaca a liberdade presente na construção romanesca, ao classificá-la como “gênero revolucionário e burguês, democrático por opção e animado por um espírito totalitário que o leva a romper obstáculos e fronteiras” (ROBERT, 2007, p. 13). Diante da impossibilidade de definir o romance quanto à forma e quanto às temáticas por ele abordadas, devido a seu aspecto ilimitado, já que “o romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido por todos os lados” (ROBERT, 2007, p. 14), surge um inconveniente de que logo se vale a crítica. Enquanto o gênero se expande, a crítica se limita na tentativa de “enquadrar” o indefinível – e múltiplo – romance. Os caminhos paralelos – por vezes opostos – percorridos por essas duas instâncias (a história do romance e a crítica), são assim compreendidos por Robert: “mas a irregularidade do romance,

a desordem que lhe é natural e sua imoralidade, tanto no que se refere à tradição quanto do ponto de vista do mundo social real, deixam-no mais exposto que os gêneros clássicos à tutela moral" (ROBERT, 2007, p. 14).

As observações de Robert podem auxiliar a compreensão da intenção de Machado de Assis ao inserir dois apontamentos críticos no prefácio do livro de 1881, por ele assinado. A suspeita implícita na pergunta de Capistrano de Abreu e a aproximação do livro com a tradição literária (por meio da comparação com Garret), por exemplo, indicam essa necessidade de definição. Entretanto, tal postura é relativizada pelo romancista fluminense por meio da inserção da voz de Brás Cubas, segundo o qual o livro era romance para uns e não para outros, e pelo destaque dado à aproximação e ao distanciamento das **Memórias** com a tradição romanesca (Xavier de Maistre, Sterne e Garret).

No que tange à recepção das **Memórias póstumas**, percebe-se que a multiplicidade intencional – portanto, também discursiva – dificultava para a crítica a classificação do livro aos moldes do que se tinha em termos de produção romanesca até então no Brasil. Isso fica claro, ainda, na observação publicada por Urbano Duarte: "no colorido geral, poucas são as cores definidas, e estas mesmas desmaiadas e se sucedendo continuamente em infinitos matizes, para suplício do órgão visual. É um estilo furta-cores aquele" (*apud* MACHADO, 2003, p. 134). A ausência de definição, os infinitos matizes dos quais fala o crítico sugerem uma multiplicidade discursiva, como se, também no entender dele, os componentes que integram o romance fossem divergentes e por isso não se complementassem. Ele ainda ressalta que "é deficiente na forma, porque não há nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso" (*apud* MACHADO, 2003, p. 134). Parece que para ambos os críticos – contemporâneos do autor – as muitas intencionalidades, os múltiplos discursos e sentidos possíveis das **Memórias** configuravam-se como um entrave à compreensão e ao reconhecimento do livro como pertencente ao gênero romance.

As observações feitas por Capistrano de Abreu e Urbano Duarte, nesse contexto, podem ser tomadas como exemplos dos apontamentos feitos por Robert (2007) quanto à hibridez intrínseca ao romance e, principalmente, ilustram os caminhos distintos percorridos pelos romancistas e pela crítica literária quanto à forma desse gênero literário.

O pluriestilismo, de acordo com Bakhtin (2015), faz-se presente por meio de unidades estilísticas composicionais, que integram o romance como um todo orgânico. Esse aspecto múltiplo de configuração é assim esboçado por Marthe Robert:

> da literatura o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia. (ROBERT, 2007, p. 13-14)

Em **Memórias póstumas**, a inserção de gêneros textuais sinalizadores de formas de narrar advindas do cotidiano, somada à propriamente literária, tanto ilumina os apontamos dos críticos como ilustra os pressupostos de ambos os teóricos.

O registro autobiográfico é um desses outros gêneros presentes no livro de 1881. A narração da própria vida, feita por um narrador de primeira pessoa, contribuiria para a sustentação da verossimilhança do enredo. Se, no cotidiano, o gênero autobiográfico pauta-se pela narração dos fatos vividos, no romance de Machado soma-se, ao que se viveu, aquilo que não foi vivido. Isso ocorre no capítulo "Delírio", no qual Brás Cubas narra o que sonhou, sem que essa narração esteja desvinculada da vida até então vivida pela personagem, da pequena parcela que lhe resta, e da morte que o aguarda. Nesse episódio a Natureza – "mãe e inimiga" – mostra ao moribundo a sua pequenez e insignificância, atribuindo o flagelo da personagem ao ato de viver: "Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver" (ASSIS, 1997, p. 521).

Há também, no livro em questão, o registro biográfico do não vivido, no capítulo intitulado "De como não fui ministro de Estado". Na página repleta de reticências, o autor Brás Cubas marca, pelo título e pela pontuação, a descrição biográfica simbólica do que não aconteceu. Podendo também ser entendida como preenchida por muitos pontos-finais, essa página do romance indicaria, paradoxalmente, o fim de uma carreira política que nunca se iniciou. No capítulo anterior, afirma: "Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente" (ASSIS, 1997, p. 627), ou seja, ao narrar o que não foi, no capítulo seguinte, o defunto autor revive essa lacuna, essa frustração, mas a avalia de outro modo, com um olhar muitas vezes crítico, irônico. No capítulo em que explica sua estratégia moderna de narrar o que não aconteceu, o narrador afirma: "Há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior" (ASSIS, 1997, p. 627). Diante dessa pista, o registro contido em "De como não fui ministro de Estado" não somente "sinaliza" um não fato, como também ilustra o silêncio e sugere interpretações. Entretanto, não há silêncio, pois, no trecho seguinte, o narrador deixará muito claro que sua ambição se

restringia ao *status* de ministro, ao desejo de possuir algo que não lhe pertencia nem nunca pertenceria. Ao explicar sua frustração, o defunto autor afirma:

> Tudo tinha a aparência de uma conspiração das coisas contra o homem; e, conquanto eu estivesse na *minha* sala, olhando para a *minha* chácara, sentado na *minha* cadeira, ouvindo *meus* pássaros, ao pé dos *meus* livros, alumiado pelo *meu* sol, não chegava a curar-me das saudades daquela outra cadeira, que não era minha. (ASSIS, 1997, p. 628, grifos do autor)

A reiteração dos pronomes possessivos no trecho acima, bem como o destaque gráfico dado a eles pelo autor ficcional, pelas mãos do autor empírico, são indicadores da posse de bens pelo jovem candidato à carreira pública e, principalmente, sinalizam o valor que possuem para o protagonista. Como se, diante de tudo o que era seu, fosse impossível não alcançar a "outra cadeira". Assim, o cargo almejado de ministro configura-se, verdadeiramente, como um bem que Brás Cubas personagem acreditava ser seu de direito, por isso atribui a "fuga" desse bem a uma conspiração do universo.

Como "simulacro de uma vida confessada", conforme teoriza Leal (2013), em **Memórias póstumas** não somente há a confissão de uma vida ficcional. Essa autobiografia, em sua composição, fere os preceitos do gênero, primeiramente porque se trata de uma ficção, mas também porque, intradiscursivamente, o enredo é marcado por não feitos, por frustrações de uma vida inconclusa e, principalmente, porque quem a elabora é um defunto autor.

Ao adotar um estilo narrativo não cronológico, Brás Cubas "inova" o aspecto biográfico de seus escritos e justifica isso como um valor, que diferencia seu livro do **Pentateuco**, tornando suas memórias, no mínimo, mais originais que o texto bíblico. Esse estilo ébrio, marcado por idas e vindas no enredo, pelas interrupções, também se acentua pelas preterições e negações do defunto autor ante o que narra. Sendo assim, mesmo ficcionalmente, as memórias sobre o vivido não são "dignas de confiança". Em muitos momentos, Brás Cubas retifica a narração, deixando clara a importância do ponto de vista narrativo. Isso ocorre, por exemplo, quando, diante da possibilidade de Lobo Neves se tornar presidente de uma província e, consequentemente, de ele e Virgília romperem o caso amoroso, Brás Cubas personagem delega a ela o poder de decidir sobre o destino de ambos. Ele confessa ter se sentido dividido entre a piedade ante o sofrimento da amada e o egoísmo de manter-se afastado. Entretanto, ao narrar, Brás Cubas autor afirma: "Agora, que isto escrevo, quer-me parecer que o compromisso era uma burla, que essa piedade era ainda uma forma de egoísmo", aproximando os sentimentos antes traçados como antagônicos.

Tal estratégia indica ainda que, mais importante do que os fatos, são os modos como estes são narrados; mais importante do que o vivido, é a compreensão disso. Seu entendimento sobre a vida se altera completamente após a morte, quando goza de distanciamento, senso crítico, liberdade e ausência de julgamentos alheios, e assim sintetiza essa condição: "a franqueza é a primeira virtude de um defunto" (ASSIS, 1997, p. 545-546)

Outras formas textuais também se encontram registradas nas **Memórias**. Uma delas diz respeito ao gênero lírico. No capítulo XXVI, o jovem encontra-se sentado à mesa, ouvindo o pai a traçar-lhe o futuro: a carreira política e o casamento. Sem dar muito crédito à fala paterna, Brás Cubas rabisca um pedaço de papel no qual dispõe, de modo que ele confessa ser aleatória, a frase que abre a epopeia Eneida, de Virgílio: "arma virumque cano" ("Eu canto as armas e o varão"). Depois de dispor esse verso de modo a descompor suas palavras, maquinalmente, ele chega ao termo "virunque", registrado de maneira isolada, que o leva ao nome do poeta: Virgílio e, posteriormente, à sugestão final para que o pai, enfático, afirme: "– Virgílio! Exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília" (ASSIS, 1997, p. 549). Nesse trecho, cujos fatos parecem ter sido enlaçados pela coincidência (quase divina), Brás Cubas sugestiona ao pai a decisão quanto à escolha da pretendente.

A dedicatória presente nas **Memórias** sinaliza a presença de outro gênero que nelas se realiza. Entretanto, pode ser lida não somente como tal, mas também como epitáfio e como epígrafe, conforme já demonstrado.

O epitáfio intitula, ainda, o capítulo CXXV. Nele, Brás Cubas registra a inscrição supostamente contida na lápide de Eulália, morta precocemente. A tragicidade dessa morte, entretanto, causou no jovem pretendente uma tristeza sem lágrimas e uma sugestão de seus sentimentos: "concluí que talvez não a amasse deveras" (ASSIS, 1997, p. 621). A presença dessa inscrição pode ser percebida como uma estratégia do defunto autor para, no capítulo seguinte, realizar sua confissão. Sendo assim, a inscrição lapidar do túmulo da jovem pode ser lida como epígrafe do capítulo em que o protagonista confessa seus verdadeiros sentimentos ante a morte da pretendente. Então, o discurso trágico inscrito na lápide em virtude da morte precoce de Nhã-Loló é ressignificado por Brás Cubas, pois leva-o a suspeitar de seus sentimentos em relação à defunta. Além disso, a personagem se refere à "cegueira da epidemia", como mal maior da moléstia que teria levado Eulália à morte. Ainda nessa mesma cena, Quincas Borba explica ao colega a necessidade da existência de epidemias para dizimar alguns e elevar o sentido da sobrevivência para outros, abordagem ilustrativa da teoria do

Humanitismo, concebida pelo filósofo. O discurso deste, entretanto, proferido de modo indireto pelo narrador, não tem como intuito apenas comprovar a teoria, mas também aproximar, semanticamente, a moléstia da morte: “Chegou a perguntar-me se, no meio do luto geral, não sentia eu algum secreto encanto em ter escapado às garras da peste; mas esta pergunta era tão insensata que ficou sem resposta” (ASSIS, 1997, p. 621, grifo meu). Assim, a inscrição lapidar do capítulo anterior pode ter sido forjada pelo defunto autor como forma de desviar para o sentido trágico o alívio diante da morte da jovem com quem deveria se casar.

A estrutura do epitáfio reproduzida por Cubas condiz com a tradição desse gênero quanto à construção linguística: “como epitáfio clássico possui a frase emblemática *Aqui* jaz, a partir dessa frase, pode-se caracterizá-lo como expresso, geralmente, por um enunciado breve e objetivo” (COSTA, 2009, p. 105). No entanto, quanto à intencionalidade do texto, torna-se diferente da tradição, segundo a qual o epitáfio seria uma “inscrição sobre lápides tumulares ou monumentos funerários, enaltecendo ou elogiando um morto” (COSTA, 2009, p. 105). Na lápide de Nhã-Loló não há exaltação; somente a marcação linguística da morte precoce e um pedido a quem o observa: “orai por ela”. Se pensarmos nas reflexões posteriores a respeito do epitáfio e do que ele simboliza, o sentido desse texto torna-se ainda mais paradoxal. Primeiro porque, no capítulo seguinte, intitulado “Desconsolação”, esperava-se que tal sentimento se referisse ao futuro marido da jovem morta; todavia Brás Cubas aproxima a morte da cegueira epidêmica, metáfora da sua incapacidade de reconhecer seus próprios sentimentos durante a convivência com Nhã-Loló. Depois porque quem se mostra inconsolável é o pai da jovem, não somente pela perda, mas principalmente, conforme Brás Cubas deixa implícito, pela presença de apenas doze pessoas na missa de sétimo dia da filha. Na sequência, Brás Cubas filosofa sobre a formalidade como sendo o pilar da existência humana e atribui a si mesmo uma capacidade não vulgar de perceber isso.

O epitáfio – como forma textual – aparece no livro de 1881, conforme demonstrei, duas vezes, e ainda sobre ele Brás Cubas constrói uma teoria, depois de narrar a morte de Lobo Neves, no capítulo CLI, assim expressa:

> Saí, afastando-me dos grupos, e fingindo ler os epitáfios. E, aliás, gosto dos epitáfios; eles são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou. Daí vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum; parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos. (ASSIS, 1997, p. 637)

Vale destacar que, após o sepultamento, Brás Cubas finge ler os epitáfios e usa essa simulação como forma de se afastar dos presentes. De acordo com as reflexões dele, o epitáfio não teria como finalidade a exaltação do morto, conforme prega a tradição do gênero, mas sim registrar, pelos e para os vivos, o que restou daquele que se foi. Todavia, sobre alguns defuntos, nada é possível registrar porque se encontram na "vala comum", não somente quando mortos, mas principalmente quando vivos, e sobre estes não há o que se enaltecer. A impossibilidade de enaltecimento, então, rotularia não somente o morto, mas principalmente os vivos, que nisso reconheceriam o seu próprio anonimato ou indiferença quanto à vida e ao mundo em que se encontram. Brás Cubas parece sinalizar, páginas à frente do registro lapidar de sua pretendente, que Nhã-Loló estaria entre aqueles localizados na "vala comum" da vida, sobre os quais não há muito o que dizer, o que auxiliaria a entender o registro: "Aqui jaz D. Eulália Damascena de Brito / Morta / Aos dezenove anos / Orai por ela!" (ASSIS, 1997 p. 621).

Entendido como síntese elogiosa do morto, na visão do narrador, no epitáfio se expressa "um farrapo aos menos da sombra que passou", a fim de evitar a "podridão anônima" que alcança a todos (MACHADO, 1997, p. 621). Assim, tanto o epitáfio que abre as **Memórias** quanto o que se encontra inscrito na lápide de Nhã-Loló condizem com a teoria sobre esse gênero expressa por Brás Cubas, que, por sua vez, vai na contramão de seu sentido tradicional. Não há nada de elogioso nesses textos, na visão do defunto autor, são apenas registros que sinalizam o que resta da "carne fria" dos cadáveres a fim de deslocar do anonimato e retirar do esquecimento o morto, tornando-o importante e singularizando, inclusive, aqueles que com ele conviveram. A "filosofia dos epitáfios", à Brás Cubas, ironiza o registro como se fosse possível, por meio dele, encobrir a podridão humana, representada pela morte e pela "carne fria do cadáver", mas também expressa nas atitudes dos vivos.

Machado de Assis insere, ainda, como elemento de configuração do discurso ficcional, um bilhete redigido por Virgília para Brás Cubas. A presença desse texto breve, manifestação do discurso cotidiano, é interpretada pela personagem como instrumento de um "pedido secreto" (dando título ao capítulo no qual se encontra inserido). No texto, Virgília solicita que Brás Cubas socorra D. Plácida devido à saúde debilitada. A estética do texto, e não seu conteúdo, entretanto, é o primeiro aspecto observado pela personagem: marcado por uma "letra fina e correta", mas "grossa e desigual", com uma assinatura ilegível: "o V da assinatura não passava de um rabisco sem intenção alfabética; de maneira que, se a carta

aparecesse, era mui difícil atribuir-lhe a autoria" (ASSIS, 1997, p. 635). O discurso do outro, aqui, encontra-se representado de modo direto – ou seja, pelas palavras de Virgília –, mas Brás Cubas só se atenta à possível rapidez com que o texto fora redigido e à manutenção do sigilo em torno da autoria. Podemos entender que se a autoria está encoberta, pela presença apenas de uma letra maiúscula, encontra-se dissimulada para Brás Cubas também, configurando-se uma autoria deslizante. Contudo, há ainda um outro aspecto linguístico que auxilia o encobrimento do remetente e disfarça a relação mantida com o destinatário: a autora do bilhete se dirige a Brás Cubas, textualmente, por meio do vocativo "Meu bom amigo" e usa a expressão de despedida "Sua amiga" (ASSIS, 1997, p. 629).

O discurso de Virgília, nesse trecho, encontra-se marcado pelo tom imperativo, inicialmente indicando um pedido, em tom delicado: "Peço-lhe o favor de fazer alguma cousa por ela [por D. Plácida]"; ideia depois enfatizada como ordem: "veja se alcança de metê-la na Misericórdia". De início, Brás Cubas decide por não atender ao pedido da amante, justificando o fato de já ter ajudado a moribunda quando ela encobertava os encontros dos dois, na casa da Gamboa. Depois decide socorrê-la, tendo como fato motivador não o pedido de Virgília, mas uma máxima extraída do senso comum: "– Letras vencidas, urge pagá-las" (ASSIS, 1997, p. 630). Brás Cubas grafa uma possível resposta ao bilhete fazendo uso de uma linguagem própria do gênero: breve e incisiva. Assim, assume um tom discursivo de urgência necessário ao gênero e à ação pretendida, antes evocada/exigida pelo bilhete a ele dirigido.

Ainda, a fim de traçar seu perfil como filósofo – discípulo de Quincas Borba –, o defunto autor registra "meia dúzia de máximas", no capítulo CXIX, que dizem respeito à adoção de condutas que possibilitem a sobrevivência ante a convivência ("Suporta-se com paciência a cólica do próximo"; "Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros"); à reversão da ideia de passagem do tempo, ao sugerir que este atropela os indivíduos ("Matamos o tempo; o tempo nos enterra"); à manutenção das diferenças e do *status* social ("Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem"); à valorização intencional dos bens materiais ("Não se compreende que um botocudo fure o beiço para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro"); à sugestão das relações sociais ancoradas no favor ("Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar"). Parece, todavia, que mais uma vez o autor se apropria de um gênero discursivo de modo a corroborar sua estrutura e subverter sua intencionalidade. Tradicionalmente, a máxima é constituída de um "enunciado

breve [...] que expressa uma observação de valor geral, regra moral, princípio de conduta ou mesmo pensamento dito sem qualquer conotação de valor" (COSTA, 2009, p. 147). Essa definição se aplica aos enunciados expressos pelo autor filósofo, constituído de frases curtas que servem (ou parecem servir) de parâmetros ou observação moral. Contudo, são classificadas não como princípios, mas como "bocejos de enfado", incapazes de ter qualquer serventia, a não ser, claro, para justificar, com ares de sabedoria, as condutas de Brás Cubas ante os outros, perante a vida, quando "observa" tanto um como o outro de longe, ou seja, "do outro lado do mistério".

Quanto à feição dos gêneros discursivos presentes no livro de Brás Cubas, faz-se necessário ressaltar a configuração estética da página da narração como estratégia composicional e discursiva em outros dois momentos. No capítulo LIII, Brás Cubas compara o florescer do amor ao desenvolvimento das plantas: algumas nascem e crescem depressa; outras realizam o desenvolvimento tardiamente. Tal comparação visa justificar o surgimento tardio do sentimento amoroso entre ele e Virgília, que se inicia no primeiro beijo narrado nesse trecho. O que chama a atenção é a ausência de título no capítulo, substituído por pontilhados (...). Dois capítulos à frente – "O velho diálogo de Adão e Eva" –, o mesmo recurso se amplia para constituir a composição da narração. Nele, Brás Cubas narrador reproduz as marcas do diálogo, ou seja, a presença de dois interlocutores – ele e Virgília – e preenche essas falas com pontilhados e pontos de interrogação e exclamação, indicando, assim, a dinâmica própria da conversa. A pista para o leitor interpretar essa construção em que se assinala a antinarratividade diz respeito à metáfora desse diálogo. Inebriado pelo beijo, os pensamentos do jovem voam e pousam no parapeito da janela de Virgília para encontrar os dela, indicando a separação entre o corpo e a mente: "nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dois vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva" (ASSIS, 1997, p. 569-570). O diálogo dos amantes no paraíso é inacessível, bem como o são os pensamentos de Brás Cubas e de Virgília, em relação um ao outro, às expectativas e desejos que nutrem no início do relacionamento. Essa estratégia narrativa marcada pelo não dito e pelas sugestões pode indicar, ainda, a origem de uma história que não se concretizará. Brás Cubas interpreta o primeiro beijo como o prólogo de um livro que assim se compõe:

> Uniu-nos esse beijo único, — breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria, — uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, — vida de agitações, de cóleras, de

> desesperos e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engolia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo. (ASSIS, 1997, p. 569)

A constituição antitética dos sentimentos amorosos permanece e por isso, possivelmente, como ideia central do referido capítulo, este não tenha título, somente uma sugestão gráfica na presença dos pontilhados. Essa marca gráfica poderia indicar, também, a impossibilidade de se saber o conteúdo do romance, iniciado pelo beijo que nada mais seria do que seu prólogo.

Nota-se que o mesmo recurso gráfico foi utilizado em três momentos distintos das **Memórias**: a sugerir a impossibilidade de síntese, no capítulo LIII; como recurso narrativo indicativo da impossibilidade de se adentrar os pensamentos individuais de dois amantes, e/ou uma origem amorosa fadada à separação, no capítulo do diálogo de Adão e Eva; e como marca do que não se pode narrar, porque não foi vivido, em "De como não fui ministro de Estado". Entendidas assim, as reticências são a marcação gráfica do que não pode ser narrado, mas que precisa ser registrado para compor as **Memórias póstumas de Brás Cubas**.

Pela abordagem analítica da presença desses gêneros textuais que compõem a narração de **Memórias póstumas**, é possível vislumbrar não somente o pluriestilismo, mas ainda a heterodiscursividade, sobre os quais teoriza Bakhtin. Esses muitos outros textos, portanto, não somente promovem uma feição própria do romance enquanto gênero literário, mas, principalmente, configuram de maneira sistemática os muitos discursos que tais textos revelam: o do narrador que relata sua vida e sobre ela faz confissões ficcionais, a do escritor morto que compõe um poema para induzir o pai a falar o que ele deseja ouvir e realizar, a do autor filósofo que sintetiza em textos curtos sua "filosofia de vida" e o discurso do outro, forjado, pelo epitáfio, ou reproduzido, mas não detidamente interpretado, no caso do bilhete de Virgília. Nesse recorte, é possível vislumbrar, de modo concreto, as possibilidades de configuração do heterodiscurso enumeradas por Bakhtin: a narração direta do autor, a estilização da narração oral (skaz), a estilização de diversas formas de narrar advindas do cotidiano – por ele consideradas semiliterárias – e o discurso literário extra-artístico do autor que se manifesta, por exemplo, nos juízos de valor e, por último, o discurso individualizado do herói. Assim, combinadas de modo independente e subordinadas à unidade estilística da

obra, tais formas composicionais apontam a pluralidade de estilos e de discursos em que se sustenta o romance.

A hetorodiscursividade do gênero concretiza-se nas várias linguagens que se fazem presentes em meio à narração, seja ela adotada pelo narrador, pelas personagens, pelo autor (ou autor empírico como postula Eco), pelo herói ou pelos gêneros cotidianos presentes, indicando o aspecto plurilinguístico do romance. Entretanto, como manifestações concretas de visões de mundo distintas, esses muitos discursos vão além da plurilinguagem, sustentam a heterodiscursividade dialógica do gênero. As linguagens presentes no romance, bem como a representação por meio delas de visões de mundo, encontram-se em diálogos de aproximação e dissonância, e, orquestradas pelo autor empírico, compõem a obra. São de fato esses discursos manifestações da "palavra do outro" que no romance estão em um processo de interação "viva e tensa" (BAKHTIN, 2015, p. 51).

Essas vozes que emanam os muitos discursos possíveis sinalizam o aspecto heterovocal do romance, mas nele se fazem presentes de maneira peculiar. Não são meramente constitutivas de diálogos, mas dotadas ainda de uma dialogicidade interna, ao colocar em contato as várias línguas como manifestações de um todo organizado marcado por enunciados individuais indicativos de distintas cosmovisões linguísticas, alterando, e de certa forma definindo, a semântica, a sintaxe e a composição da obra romanesca. Nos dizeres de Bakhtin, a dialogicidade interna promove o ecoar de uma língua social, marcada por linguagens distintas, no âmbito de uma mesma língua nacional: "O hetorodiscurso introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o discurso do outro na linguagem do outro, que serve à expressão refratada das intenções do autor. A palavra de semelhante discurso é uma palavra bivocal especial" (BAKHTIN, 2015, p. 113).

O capítulo escolhido para ilustrar a teoria exposta é "O vergalho", por sintetizar tanto a pluriestilismo quanto a heterovocalidade e o heterodiscurso. Trata-se do episódio em que Brás Cubas reencontra Prudêncio. Este fora escravo da família Cubas, servindo de "cavalo de todos os dias" a levar o "menino-diabo" pela propriedade paterna, conforme descreve o narrador no capítulo intitulado "O menino é o pai do homem". Mais tarde, Prudêncio é alforriado pelo pai de Brás Cubas e, depois da morte do patriarca, é relembrado como bem a ser inserido no inventário. Anos depois, Brás Cubas reencontra o ex-escravo em uma praça pública, onde Prudêncio chicoteia um escravo que havia comprado. Nesse episódio, o narrador reproduz o diálogo entre o indivíduo liberto e seu escravo:

> – Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!
> – Meu senhor! gemia o outro.
> – Cala a boca, besta! replicava o vergalho.” (ASSIS, 1997, p. 581-582)

A reprodução das falas mimetiza linguisticamente o tratamento dispensado pelo senhor ao seu escravo, marcado pela linguagem coloquial e, especialmente, rude por parte de um e de súplica pelo outro. Ao discurso que sustenta essa construção são acrescentados outros elementos.

Brás Cubas intervirá na cena que presencia, alterando a relação Eu/Outro anteriormente estabelecida. Ele dá sequência à descrição da cena, quando se aproxima de Prudêncio:

> Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.
> – É, sim, nhonhô.
> – Fez-te alguma coisa?
> – É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.
> – Está bom, perdoa-lhe, disse eu.
> – Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!” (ASSIS, 1997, p. 582)

A presença de Brás Cubas tem como primeira consequência a suspensão da ação que Prudêncio estava praticando. Ao perceber a presença de seu ex-dono, ele pede-lhe a bênção, o que sugere uma ação condizente com sua condição anterior, e não com a atual.

Assim, pode-se afirmar que Prudêncio, mesmo livre, assume, perante o seu senhor do passado, a mesma postura de quando era escravo: respeito, obediência, prudência. A representação das falas das duas personagens envolvidas nesse diálogo mostra, de modo claro, não somente a posição social por elas ocupada: a de proprietário de escravos, no caso de Brás Cubas, a de liberto dono de escravo, de Prudêncio, e a condição servil do sujeito que este havia comprado. As vozes aqui presentes indicam, também, a distinção cultural e social – inalterável – entre as personagens. Prudêncio faz uso de uma linguagem imperativa e desqualificadora, ao se dirigir ao “preto” (“Cala a boca, besta”); e coloquial (“deixei ele”), marcada pelo respeito (“nhonhô”) e pela servilidade (“manda, não pede”) no diálogo com Brás Cubas.

Pode-se deduzir disso que a mentalidade servil de que Prudêncio havia sido vítima permanece na condição do homem liberto, tornando-se uma consequência da outra, conforme

sugere Brás Cubas ao concluir sua reflexão sobre os fatos: “Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, – transmitindo-as a outro” (ASSIS, 1997, p. 582).

Nesse trecho, percebe-se a concretização do discurso da personagem – o Outro – na voz do escravo (em suas falas diretas a Prudêncio), rogando por piedade; na voz de Prudêncio acatando obedientemente as ordens (em suas falas diretas a Brás Cubas). Ao passo que as vozes de Prudêncio e de Brás Cubas, mesmo quando expressões dos mandos senhoriais, não ocupam o mesmo patamar, no aspecto linguístico e social. A inversão de papéis, de que trata a cena, é logo iluminada pelo narrador, ao concluir a reprodução do sistema escravista de que ele era parte. Entretanto, a relativização dessa aparente justificativa, por parte do autor empírico ou pelo “discurso extra-artístico do autor”, segundo Bakhtin, ocorre na seguinte passagem que finaliza as reflexões do narrador: “comprou um escravo e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam a sutileza do garoto!” (ASSIS, 1997, p. 582). Nessa citação, é atribuída uma característica – “sutileza” – a um possível entendimento da reprodução do sistema escravista, entretanto, não há sutileza nisso. Ironicamente, Machado de Assis indica que o sistema escravista – marcado por modos de pensar e por ações nestes fundamentadas – ultrapassa seu tempo, permanecendo após a liberdade individual (de Prudêncio) ou coletiva (de todos os escravos, com a Abolição em 1888). [66]

De acordo com o que afirma Bakthin, no romance, a palavra é bivocal, primeiramente porque é representativa de duas vozes: a da personagem (que fala no romance) e a do autor. Assim, veicula duas intenções: diretamente do falante e indiretamente do autor. Nessa bivocalidade “está fixado o diálogo potencial, não desenvolvido, o diálogo concentrado de duas vozes, de duas visões de mundo, de duas linguagens” (BAKHTIN, 2015, p. 113). Desse modo, é necessário considerar o discurso do narrador também como sendo um *discurso do outro, na linguagem do outro*, ao analisar sua relação com o discurso autoral, que se refrata nas palavras do narrador. No caso de **Memórias póstumas**, essas relações se intensificam, tornando-se ainda mais complexas em virtude do desdobramento da autoria. Assim, a voz do narrador é uma das manifestações linguísticas do discurso autoral, por convergência ou divergência. Na citação anterior, por exemplo, a atribuição de sutileza ao comportamento de Prudêncio é tanto manifestação da voz do narrador-personagem, que presencia a cena, quanto

[66] Análise mais detalhada e detida das relações sociais constitutivas desse episódio encontra-se em LOPES, 2007, p. 143-148.

do defunto autor, que sobre ela reflete, e ainda do autor Machado de Assis, ao sugerir, ironicamente, a continuidade da escravidão, via mentalidade e ação dos indivíduos.

Ante as considerações que Bakhtin faz em relação ao gênero romance – no que se refere tanto à multiplicidade de gêneros textuais, literários ou não literários, nele presentes, quanto à multiplicidade de vozes discursivas em premente diálogo –, é possível apontar a estratificação como um aspecto definidor do gênero.

O romance é estratificado em decorrência da variação linguística que nele se concretiza, na presença da língua padrão (ou literária, como pensam alguns), mas também de jargões e marcas da oralidade. Sua estratificação também decorre das diversas linguagens que o compõem (literária, não literária, oficiosa), e distintos discursos que marcam sua heterodiscursividade (o discurso publicístico, o mítico, o autoritário, o persuasivo, o científico) e ainda a presença de diferentes gêneros discursivos em sua forma ou em seu modo de composição.

Ainda sob esse caráter múltiplo, vale ressaltar o conceito de hibridação ao qual Bakhtin se detém ao fundamentar as possibilidades de construção de vozes dialogadas no romance,[67] apontando essa característica como definidora do gênero:

> Todo romance, do ponto de vista da linguagem e da consciência linguística, é um *híbrido*. Contudo, cabe salientar mais uma vez: é um híbrido intencional e social literariamente organizado e não uma obscura mistura mecânica de linguagens (ou melhor, de elementos de linguagens). A representação literária da linguagem é o objetivo da hibridação romanesca intencional. (BAKHTIN, 2015, p. 165)

A hibridação que define o romance vai além da linguagem. Pelos postulados apresentados, tal aspecto também se traduz na composição desse gênero, marcado pelo que Bakhtin denomina "pluriestilismo". O romance é dotado de uma composição híbrida não somente porque nele podem ser reconhecidas múltiplas línguas, linguagens e distintos discursos, mas também porque nele pode se fazer presente – de modo intencional, sistemático, e concreto – qualquer outro gênero textual presente na realidade.

Os pressupostos que Bakhtin aponta para a hibridação da linguagem romanesca também dizem respeito à composição. Se as escolhas, representações e usos das linguagens no

---

[67] Depois de abordar de maneira detalhada a concretização do heterodiscurso no romance, por meio da indicação de formas composicionais de inserção do discurso do outro na narrativa, no capítulo 4 – "O falante no romance" – Bakhtin se detém às hipóteses de criação e representação da linguagem das personagens, a que ele designa "falante", detalhadas como "hibridação", "interação (ou iluminação) dialogada das linguagens", "variação" e "diálogos puros" (cf. BAKHTIN, 2015, p. 156-164).

romance se assentam na intencionalidade, a inserção de distintos gêneros textuais também. A hibridez composicional, por assim dizer, é um dos definidores do romance porque também contribui para a organicidade da narrativa e direciona a percepção e compreensão de sentidos desta.

Outra teórica do romance, Marthe Robert, no livro de 2007, traça um panorama da tradição do referido gênero a fim de discutir, desde seu surgimento, o aspecto desordeiro desse tipo de narrativa, no que tange à ausência de padronização quanto a sua forma. Para tanto, questiona sua filiação épica, marcada pelo enaltecimento do passado e elevação do herói, pois tais aspectos pouco se assemelham à forma do romance tal como o conhecemos. Afirma que tal tradição teria sido suplantada pelo que designa como romance moderno: "um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente conhecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes até mesmo aventureiro" (ROBERT, 2007, p. 11). Considerado um "gênero menor" por alguns escritores, como Daniel Defoe e Diderot, o romance, ao longo da história, teria tornado elásticos os parâmetros sobre os quais teria surgido.

Designado como "anárquico", "desordeiro" ou "arrivista", o gênero, na visão de Robert, tende cada vez mais ao distanciamento dos gêneros clássicos, ao retrato dos aspectos mais vastos da experiência humana e ao universal e absoluto. A liberdade de que goza o romance moderno leva à impossibilidade de classificá-lo, quanto à forma, de acordo com a estudiosa, principalmente porque é composto de outros gêneros discursivos.

A presença de outras formas textuais no romance, assinalada por Robert (2007), justifica a multiplicidade de composição do romance e, ainda, conforme destaca Bakhtin, o seu aspecto pluriestilístico e, portanto, heterovocal e pluridiscursivo, já que tais configurações se sustentariam não somente em feições próprias do texto, mas também em linguagens e discursos específicos.

Em seu aspecto multifacetado, o romance moderno se assemelha a outros textos literários, em sua composição, fazendo disso elemento de renovação de sua forma. É possível visualizar essa multiplicidade em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, visto que a narração dos fatos não é, exatamente, a intenção primeira do defunto autor, conforme ele deixa bem claro em algumas passagens. A estratégia narrativa, marcada pelas conjeturas, idas e vindas do enredo, é tomada por Brás Cubas como manifestação concreta de seu estilo ébrio, mas também é elemento de embate entre o autor e o leitor suposto, sinalizando, assim, a existência

de um público leitor pouco preparado para a aceitação e compreensão de um romance póstumo e moderno.

A teórica francesa, ao discutir a liberdade de que goza (e sempre gozou) o gênero, destaca a multiplicidade das formas que compõem o romance e ressalta as múltiplas possibilidades de se relacionar com a realidade. Quanto a isso, no romance é possível: pintar, deformar, conservar, falsear, julgar a realidade. A ausência de definição formal para esse gênero literário abarca tanto sua estrutura composicional quanto as temáticas nele presentes, pois, mesmo que dado romance seja vislumbrado como representação da realidade, como desejava, por exemplo, a escola realista, ou ainda que seja encarado como criação ficcional, ambas as "leituras" do gênero são insuficientes para defini-lo, já que o que se tem é obra do fingimento: "o grau de realidade de um romance nunca é coisa mensurável, representando apenas a parcela de ilusão que o romancista deseja representar" (ROBERT, 2007, p. 18).

Nas **Memórias**, Brás Cubas autor mostra-se muito consciente da ilusão de realidade de que é criador. As negações sobre o que afirma, bem como as constantes reiterações realizadas por ele ao narrar o passado, indicam tanto a ilusão da realidade sobre o que se narra quanto comprova a ideia de rememoração como reformulação dos fatos. Soma-se a isso, como já afirmado, a sua condição de morto, portanto, distante do vivido, como algo que o regozija. Após narrar sua breve e infrutífera vida estudantil, ele se dirige ao leitor – possivelmente espantado – a fim de justificar o "excesso de franqueza": "Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeiar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser!" (ASSIS, 1997, cap. XXIV). A liberdade só possível com a morte – marcada por um tom confessional sobre si mesmo, no que tange aos "sucessos" e fracassos – é enaltecida ao longo do livro e justifica o discurso crítico e a ironia do autor sobre a "personagem" que representara em vida.

O retrato da realidade, como ilusão formulada pelo autor, marca o livro de 1881 desde o título: memórias escritas postumamente. Adentra o prefácio, no qual consta o conceito de defunto autor (marcadamente distinto de autor defunto), e se mantém ao longo da narração.

Diante disso, é possível vislumbrar aproximações entre os estudos apresentados por Bakthin e as proposições de Robert, principalmente no que tange à variedade composicional do gênero romanesco. Para ele, esse gênero é "pluri", híbrido; para ela, "desordeiro".

Bakhtin (2015) explora exaustivamente os elementos constitutivos da prosa romance, mas também se detém a refletir sobre o papel do autor ante esse gênero. Ele afirma possuir o "prosador-romancista" uma maneira peculiar de lidar com o material literário e resume, de certo modo, a intencionalidade deste como elemento de configuração do gênero.[68] Conforme o teórico, o caminho traçado pelo romancista perpassa as seguintes ações que se concretizam na construção da prosa romanesca:

a) acolhe as diversidades da língua literária e não literária e aprofunda-as por meio da heterodiscursividade;
b) mantém presentes na narrativa concretizações linguísticas do heterodiscurso social;
c) demarca as personagens por maneiras discursivas como um dos elementos definidores da construção do perfil destas;
d) dispõe de uma linguagem capaz de exprimir a intencionalidade autoral, por meio das falas do narrador. Este pode exprimir diretamente pontos de vista autorais, e com eles concordar ou não; acentua essas intenções de maneira humorística, paródica, irônica; mostra elementos narrativos desprovidos de intenções autorais como meros objetos.

Para Robert (2007), o caráter desordeiro, atribuído ao romance, em sua forma e possibilidades temáticas, abrange também o autor:

> Nos antípodas do herói trágico ou épico, que sofre pela ordem de que é testemunha, o 'fazedor do romance' é em seu próprio projeto um fomentador de distúrbio, um difamador das qualidades e das classes, até mesmo em seus esforços para conquistar as mais elevadas. Um arrivista, portanto, que funda suas esperanças na intriga e na mitomania, mas também um espírito apaixonado pela liberdade, determinado a não mais se inclinar diante do irreversível, rebelde às idéias tradicionais bem como às situações preestabelecidas, e subversivo, malgrado o conformismo ao qual acaba por obedecer. (ROBERT, 2007, p. 29)

Em **Memórias Póstumas**, o acolhimento e o aprofundamento de outros modos de compor a narração concretizam-se pela adoção das formas analisadas anteriormente, às quais o defunto autor insere sempre um adendo capaz de adjetivar e modificar a intencionalidade do gênero discursivo: a autobiografia ficcionalizada; o gênero lírico forjado; o epitáfio suposto e indicador da tragicidade da morte, mas também motivador da reflexão e da confissão do

[68] Em **Teoria da literatura I**, Bakhtin lista ações adotadas pelos romancistas a fim de, principalmente, distinguir a maneira de lidar com o material literário e as distintas intencionalidades presentes nos gêneros literários, notadamente o romance e a poesia. (Cf. p. 75-78)

narrador sobre si; o bilhete imperativo, mas não redigido às pressas; e o registro narrativo do que não se pode narrar (como no caso dos recursos gráficos das reticências ou pontilhados).

4.2 Reflexões sobre o conto: Machado de Assis, Cortázar, Piglia e Gotlib

A fim de abordar as reflexões sobre a escrita do conto, recorrerei, novamente, aos prefácios das antologias publicadas por Machado de Assis com o intuito de esboçar o entendimento do autor sobre esse gênero textual ao qual tanto se dedicou e em cuja feição promoveu inovações quanto ao tratamento dado à forma e às temáticas.

Em três prólogos, o escritor assume uma postura de defesa explícita desse gênero narrativo. Na advertência a **Histórias da meia-noite** (1893), Machado ressalta o modo de composição das narrativas – "escritas ao correr da pena" – tendo como objetivo maior "ocupar o tempo do leitor". Ele afirma: "não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele [do leitor], nem que deixe de exigir predicados de observação e estilo" (ASSIS, 1997, p. 160). Assim, destaca que, apesar da aparente desambição em relação aos escritos, estes exigiram esforço por parte dele, indicando duas características necessárias ao contista: a observação e o estilo e, por isso, são dignos de atenção por parte do leitor. Machado abre duas perspectivas de entendimento do gênero: o aspecto lúdico, rápido, devido ao fato de ser uma narrativa pequena, e o aspecto composicional.

No prólogo a **Várias histórias** (1896), Machado aproxima dois gêneros narrativos – o romance e o conto – a fim de demarcar, em tom humorístico, a superioridade deste: "há sempre uma qualidade entre os contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos" (ASSIS, 1997, p. 477). O adjetivo que qualifica o romance, nesta citação, tanto pode se referir à qualidade das obras ou, ainda, à extensão destas. Ou seja, para o escritor, a brevidade do conto é um valor que o torna mais palatável ao leitor, mesmo quando a narrativa não se sustenta em boa elaboração formal ou boa escolha temática.[69] Na advertência a **Papéis avulsos**, o autor ressalta a existência de sabedoria entre textos diversos, reunidos sob a denominação "contos".

[69] Os contos que integram o volume **Várias histórias**, publicado em 1896, não são, em sua maioria, narrativas tão breves quanto alude o autor no prefácio, ao destacar essa característica como um valor desse gênero. Os textos têm em média seis páginas, distinguindo-se disso, em extensão, "O cônego ou a metafísica do estilo", com

Em texto crítico de 1872, Machado de Assis dá atenção modesta ao alcance do conto no Brasil. Ele faz a seguinte afirmação a respeito da pouca popularidade do conto entre os leitores brasileiros: "é gênero difícil, apesar de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhes dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor" (ASSIS, 1997, p. 806). A defesa do gênero por meio do enaltecimento deste parece ter suas razões explicadas nessa citação. Provavelmente entendido como "gênero menor", o conto ainda não tinha uma tradição consolidada nas letras nacionais, principalmente porque eram percebidos pelos escritores e pelo público leitor como narrativas de menor densidade e importância.

O escritor argentino Julio Cortázar faz observação semelhante um século depois, quando, em conferência em Cuba, escolhe o conto como tema. Ele esboça um panorama da recepção desse gênero narrativo na França – onde vivia – indicando que lá teria pouca vigência (apesar do interesse crescente dos franceses), entre escritores, críticos e leitores. Comenta também a importância do conto nos países latino-americanos, o que, segundo ele, se justifica pelo fato de serem países nos quais a literatura ainda seria uma expressão jovem, conforme também atestara Machado de Assis, em 1872, a propósito da literatura brasileira, levando os escritores a se ocuparem da escrita do conto antes mesmo de sobre ele refletir ou teorizar.

Na advertência de 1896 (a **Várias histórias**), além de promover essa distinção entre o conto e o romance, Machado, retomando Diderot, ressalta a função de entretenimento atribuída à literatura, tanto para quem a produz quanto para quem nela se deleita, sugerindo que a escrita seja uma boa forma de lidar com o tempo.[70] Ao aproximar, assim, a literatura da filosofia, o autor de **Iaiá Garcia** se detém, entretanto, a distingui-las, pois não acreditaria que os contos obtivessem vida longa como os escritos filosóficos. Ademais, refere-se aos contos autorais de Mérimée, considerados obras-primas, e os de Poe, avaliados como "os primeiros escritos da América" (ASSIS, 1997, p. 477).

Ao avaliar os prefácios aos volumes de contos, é possível vislumbrar certa variedade quanto ao estilo do autor. Entretanto, há uma recorrência nesses textos, que diz respeito à

3,5 páginas, e "Um apólogo", que apresenta duas páginas. Somente dois contos encontram-se divididos em capítulos: "Mariana" e "Trio em lá menor".

[70] Reproduzo, novamente, as palavras de Diderot citadas por Machado: "Meu amigo, façamos sempre contos. Enquanto se faz um conto, está-se alegre; não se cogita de nada desagradável. O tempo passa; e o conto da vida acaba, sem que nos demos conta disso" (ASSIS, 1997, p. 476).

construção do conto: a multiplicidade estrutural dessas narrativas. No prefácio de 1873, o autor de **Histórias da meia-noite** demarca sua autoria, mas atribui a função editorial a outrem. Conforme já demonstrei, há um "editor" que teria reunido as histórias, sem muitas pretensões, escritas, como ele afirma, "ao correr da pena", mas certamente provenientes da "observação" de seu autor e indicativas de um "estilo" próprio de compor. No prefácio à primeira edição da antologia de 1873, o autor ressalta a presença da data de publicação em alguns contos e em outros a inexistência desse dado. Não que isso seja uma marca do conto, mas, assim, tenta justificar o título do volume. Na advertência a **Várias histórias**, Machado assume a voz do editor que precisa compor o livro em trezentas páginas e por isso precisou fazer escolhas, chegando a dezesseis histórias entre tantas outras que poderiam ter ingressado o volume.

Machado deixa claro em seus prefácios, como é próprio desse gênero, uma tentativa de explicação dos títulos dos volumes. O título **Histórias de meia-noite** se justificaria pela função que o escritor credita ao gênero – "ocupar o precioso tempo do leitor" –, que se ligaria à função hedonística, ao entretenimento. Em **Histórias sem data**, o título se explicaria pela referência à ausência de marcação cronológica de composição em algumas narrativas, como observação inicial na advertência. Já em **Várias histórias**, Machado deixa clara a necessidade de escolher os contos que integrariam o volume, tendo de abrir mão de tantos outros que naquele volume poderiam ter sido trazidos ao leitor. No prólogo a **Páginas recolhidas**, a voz de Montaigne faz alusão ao título. Em **Relíquias de casa velha**, o escritor fluminense constrói uma metáfora a fim de explicar sua escolha quanto ao enunciado grafado na capa do volume, tal como também ocorre em **Papéis avulsos**.

É possível observar, ainda, que a preocupação do autor em explicar diretamente ou de maneira alusiva os títulos de seus volumes de contos não se deve apenas a uma feição própria dos prólogos, como ressaltou Genette (2009). Tal postura enunciativa ressalta o caráter múltiplo das histórias que ele compôs e recolheu. São essas histórias adjetivadas ("da meia-noite", "sem data", "várias") e/ou "recolhidas" como "relíquias". A maneira múltipla, diversa, como Machado parecia entender a feição do conto fica indiciada, nos prefácios, pelos termos utilizados pelo escritor para definir seus escritos. São "narrativas escritas ao correr da pena", em **Histórias da meia-noite**, modo designativo que pode ser entendido como uma referência à coluna assinada por José de Alencar na **Gazeta de Notícias**, indicando familiaridade entre o

modo de compor crônicas e contos e/ou como referência ao local de publicação primevo: os folhetins.

É possível vislumbrar a recorrência da voz autoral na tentativa de assinalar a variedade das formas narrativas que compôs. Os contos do escritor fluminense podem ser publicados com data ou sem data (**Histórias sem data**), por não abordarem fatos específicos. Já em **Páginas recolhidas**, a epígrafe de Montaigne deixa clara a ausência de forma fixa do conto, como um valor para Machado: "Por maior que seja a diversidade das verduras, tudo se compreende sob o nome de salada" (ASSIS, 1997. p. 577),[71] apontando a variedade de seus **Essais**, mas também a multiplicidade das páginas recolhidas por Machado.

O contista e crítico modernista Mário de Andrade faz afirmação parecida em "Contos e contistas": "em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto" (*apud* GOTLIB, 2000, p. 9). A posição desses autores ante a tarefa difícil de definir, estruturalmente, um gênero literário não se fundamenta, todavia, na ausência de forma do gênero, e sim aponta para as muitas possibilidades composicionais dessa narrativa. Além disso, esses escritores e críticos assinalam a importância da renovação da forma literária do conto quando demarcam a função-autor como fundamento de mudanças do gênero.

Machado ainda reforça essa ideia, ao afirmar que não repetirá as palavras do ensaísta francês, e ressalta a necessidade de explicar a origem (variada) das histórias do volume: "umas são contos e novelas, figuras que vi ou imaginei, ou simples idéias que me deu na cabeça reduzir à linguagem" (ASSIS, 1997, p. 577).[72] Em dois momentos, o escritor aponta justificativas para o aspecto variado das histórias: no quesito quantitativo, ao citar Diderot no prólogo de 1899, e a fim de justificar as palavras de Montaigne: "tudo é pretexto para recolher folhas amigas" (ASSIS, 1997, p. 577).

A presença das palavras do ensaísta francês no prólogo de 1899 provoca um efeito de sentido importante: é possível classificar como se queira os textos que por ventura se

---

[71] Tradução conforme <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/paginasrecolhidas.htm>. Acesso em: 17/01/2017

[72] Além desses dois gêneros textuais, o livro ainda contemplava outros que foram excluídos quando da publicação da Editora Aguilar, mas que Machado enfatiza no prefácio: "Tu só, tu, Puro Amor" (comédia escrita em homenagem ao terceiro centenário de morte de Camões); "uma análise da correspondência de Renan com sua irmã Henriqueta" (trata-se das correspondências publicadas entre o filólogo e historiador francês Ernest Renan e sua irmã, Henriette Renan, trazidas à público em 1896, depois do falecimento de ambos), "um debuxo do nosso antigo Senado"; um pequeno discurso quando do lançamento da estátua de José de Alencar; e ainda "alguns retalhos de cinco anos de crônicas na Gazeta de Notícias".

encontram reunidos. Ou seja, conto é aquilo que o escritor designou como tal, se independente das origens (ou das formas), encontram-se reunidos sob essa categoria.

Essa concepção sobre o conto como forma de composição múltipla e ilimitada fica evidente, também, nos prólogos de Machado. Nos prefácios que escreveu às antologias por ele construídas, ao "conto" são atribuídas outras nomenclaturas, destacando suas distintas formas de organização em sua obra. Ele destaca que no conto – tal como a crônica – é possível inserir a data da escrita da narrativa. Esse gênero literário é designado como "várias histórias", "gênero de histórias", não definidas pelo tamanho, mas pela qualidade. Assim, o escritor brasileiro relativiza um dos elementos definidores do conto: o fato de serem curtos.

O contista enfatiza os formatos distintos e as intencionalidades diferentes por detrás da construção do gênero conto ao designá-los como páginas, ao se referir à construção do volume **Páginas recolhidas**, em que constam: "contos", "novelas" "comédia", "análise de correspondência", "discurso" e ainda "alguns retalhos de cinco anos de crônica da Gazeta de Notícias", reforçando a ideia de que, mesmo fundamentados em estruturas distintas, todos os textos poderiam ser lidos como contos.

As histórias ainda são consideradas "relíquias", termo genérico capaz de englobar as especificações delineadas pelo autor: ideias, histórias, críticas, diálogos. Já na antologia de contos de 1882, as histórias são assim referenciadas: "escritos de ordem diversa", "vários escritos", termos que apontam e explicam um dos elementos do título; entretanto, apesar de sugerir essa dispersão, o autor os indica como provenientes de uma origem comum: "pessoas de uma só família".

Essa referência pode ser interpretada não somente como manifestação da autoria como forma de reconhecimento (e leitura) de um texto, tal como sinaliza Foucault (2002) ao analisar a "função-autor", mas também como histórias capazes de guardar similaridade quanto às temáticas que apresentam, apesar de terem feições muito diferentes da tradição do conto e entre si. Ainda, os textos que compõem a antologia de 1882, são classificados como "páginas que parecem meros contos e outras que não o são". Sendo assim, mais uma vez, Machado de Assis ressalta o aspecto composicional como passível de relativização do gênero narrativo.

Em dois livros a multiplicidade dos escritos que os integra aparece de modo metafórico. Machado compara a casa à vida; e as relíquias aos textos que compõem o volume de 1906: "histórias, críticas, diálogos" (ASSIS, 1997, p. 658); assim, o autor, que também exerce a função editorial, é o dono da casa e das relíquias. No prólogo de **Papéis avulsos**, o

autor é o pai que reúne em torno da mesma mesa (da mesma intenção textual?) os filhos ("pessoas de uma mesma família"). Muitas vezes, nos prefácios, Machado marca a distinção formal entre os escritos e sinaliza possíveis aproximações de sentido entre eles, atribuindo ao leitor não só a "identificação" desses aspectos formais, como a percepção de sentidos capazes de aproximar essas histórias.

No livro de contos de 1882, Machado assinala tanto a variedade da forma das narrativas quanto incita o leitor a encontrar possíveis elos entre eles; a este também é relegada a tarefa de vislumbrar essas histórias como contos (ou não) e a emitir juízo de valor quanto a estes ou à forma destes: "Deste modo, venha donde vier o reproche, espero que daí mesmo virá a absolvição" (ASSIS, 1997, p. 252). A censura aos escritos só seria possível devido à incapacidade do leitor de encontrar "sabedoria" ou diálogos entre essas narrativas múltiplas na forma e no tema.

Em suma, Machado de Assis assume uma postura de valorização e relativização do gênero conto nos prólogos que escreveu. O enaltecimento dessas narrativas se justificaria pela parca recepção que teria entre os leitores e críticos nacionais que, provavelmente, desvalorizavam essas histórias pela sua aparente simplicidade e possível brevidade. Pode ser que em virtude disso o escritor assinale poucas chances de o gênero sobreviver ao tempo histórico, ao mencionar sua "brevidade" (conforme consta no prefácio a **Várias histórias**). Por outro lado- destaca-o como um gênero de difícil composição, por requerer "estilo" próprio. Valoriza também o conto por sua brevidade – o que seria positivo, caso a narrativa fosse mal escrita – mas, implicitamente, demarca o aspecto conciso do gênero como requisito do estilo composicional e do contista. O escritor fluminense reitera a variedade formal dessas narrativas como algo próprio do gênero (de que ele faz uso de forma consciente e estilizada), baseado, inclusive, no pensamento de outros escritores (Montaigne, Diderot) e na "verdade" bíblica (ao citar São João Evangelista). Ainda, Machado assinala a variedade como categoria de composição do conto ao demarcar nos prólogos as muitas feições possíveis desse gênero, o que se confirmará na composição de seus escritos, notadamente os de **Papéis avulsos**. Assim, poderíamos dizer, conforme afirma Mário de Andrade, que "conto" é tudo aquilo que o autor assim denominou. No caso de Machado, a escrita desse gênero parece ter funcionado sob o viés da experimentação formal, que, a meu ver, teve seu ápice, ou convergência, no volume de 1882.

Nadia Batela Gotlib (2000) realiza uma incursão sobre a história do conto, recuperando definições atribuídas ao gênero ao longo de sua história. Aborda, em **Teoria do conto**, tanto as concepções de escritores quanto da crítica especializada, com o intuito de promover uma reflexão sobre o gênero. A estudiosa, em meio à difícil tarefa de analisar os conceitos por detrás desse gênero literário, retoma nomes importantes que marcaram a feição do gênero: Edgar Allan Poe, Tchekov, Mario de Andrade, Cortázar, Quiroca, Clarice Lispector e... Machado de Assis. Ela dedica um capítulo aos contos do autor de **Memórias póstumas** para sugerir um modo de compor próprio.

Gotlib (2000) parte da análise de "Missa do Galo" para sintetizar o estilo de Machado de Assis contista: "nos seus contos, paralelamente ao que *acontece*, há sempre o que parece *estar acontecendo*. E disto nunca chegamos a ter certeza" (GOTLIB, 2000, p. 78, grifos da autora). A autora parece indicar, portanto, um modo moderno, conforme sugerido por Piglia (2004), relativo à formatação da ocorrência de duas histórias no conto.

A pesquisadora destaca que o não dito assume importante papel nas narrativas de Machado e afirma que seus contos apontam para o leitor a decifração disso que "parece estar acontecendo", como uma armadilha, sustentada pela ironia.

A fim de demonstrar essa concepção, Gotlib recupera a Advertência a **Papéis avulsos**, na qual, mais uma vez, a leitura desse gênero se encontra associada à passagem do tempo, sugerida pelas palavras de Diderot. A pesquisadora insere uma questão ao seu leitor (e aos de Machado): "não estaria ele pensando que a realidade castiga esta fuga ilusória do real?" (GOTLIB, 2000, p. 80).

Machado de Assis atribui ao conto uma relação intrínseca com o tempo: em **Histórias da meia-noite**, o autor intenta, com as narrativas, "ocupar o tempo do leitor". Em **Papéis avulsos**, por sua vez, a justificativa de Diderot para a escrita desse gênero é citada pelo escritor fluminense: "é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso" (1997, p. 252). Essas mesmas palavras, em francês, aparecem como epígrafe à Advertência de **Várias histórias**, cuja ideia é assim expressa pelo autor do volume: "é um modo de passar o tempo" (1997, p. 477). A leitura das histórias de **Papéis avulsos** serviria, a princípio, de "distração" ao leitor, mas são dotadas de outra significação intencional: tratam de assuntos aparentemente corriqueiros, fundamentados em adaptações da forma narrativa, e revelam profundidade especialmente quanto às

vicissitudes humanas. É inclusive o que sugere Bosi (1982), ao designar alguns dos contos do volume como “contos-teoria”.

Boa parte das narrativas que integra o volume de 1882 pode ser lida, de alguma forma, com aspectos relativos à passagem do tempo, seja ele histórico, social, artístico. A crítica ao cientificismo como fundamento e compreensão da realidade humana corre paralelamente à história de Simão Bacamarte em “O alienista”. No diálogo “Teoria do medalhão”, o marco temporal refere-se à maioridade de Janjão como um tempo de transição, que não se fundamenta, aspecto de que o pai tem plena consciência e, por isso, forja, em meio à intimidade doméstica, as orientações para que o filho alcance um futuro “acima da obscuridade comum”. O retrato dos preceitos de uma época artística, o ultrarromantismo, é feito de modo crítico em “A chinela turca”, quando o Major Lopo Alves encontra uma rota de fuga ante a leitura enfadonha do drama composto pelo Bacharel Duarte. Ainda nesse conto, mesclam-se o tempo da realidade ficcional e da imaginação (que também se torna um tempo da narrativa). Essa história se aproxima, de certo modo, de “Uma visita de Alcebíades”, pois o retorno do passado clássico, na figura da personagem que dá título ao conto, simboliza a impossibilidade de sustentar simbolicamente o passado no presente.

A temática do tempo também está presente no conto “Na Arca”, visto que nele o autor retoma a narrativa bíblica de Noé e seus filhos, portanto um tempo mítico, para dar a ele um outro tratamento. Essa alteração de sentido se dá, principalmente, pela inserção de um dado histórico: “Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?” (ASSIS, 1997, p. 307), mas também pela sugestão de continuidade infinita da disputa humana pelo poder territorial: “A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo” (ASSIS, 1997, p. 307). Nessa história, o tempo das origens da humanidade é deslocado para o presente da enunciação como se, desde o início, a ganância originasse o mundo e entre os momentos permanecesse desde então.

Em “O anel de Polícrates”, há o retrato dos tempos modernos, marcados pela agilidade. Xavier não consegue lidar com o tempo necessário à gestão de suas ideias, por isso lança-as ao vento e morre sem qualquer reconhecimento social. O enredo de “A Sereníssima República”, por seu turno, esboça um tempo político-social: as manobras em torno do processo eleitoral.

O conto “O espelho” traduz de modo metafórico a passagem do tempo, quando Jacobina, sozinho, no sítio de tia Marcolina, ouve o relógio badalar como se dissesse: “never

forever, forever never", indicando que a passagem do tempo não é cronológica, mas sim psicológica, como a sente o "senhor alferes" mergulhado na solidão. Nele, Machado de Assis, ao inserir dois narradores, desdobra o tempo da enunciação.

Por meio desses exemplos, a sugestão de Gotlib torna-se ainda mais consistente. A possibilidade de sair da realidade circundante e gastar o tempo por meio da leitura literária é sugestão presente nos prólogos. Entretanto, essa fuga do real mostra-se ilusória, conforme destacou Gotlib (2000), uma vez que as narrativas que proporcionariam esse afastamento abordam aspectos da realidade social, humana, política, como se o autor desejasse expô-las ao leitor de maneira indireta, assinalando, contudo, a constante relação entre a realidade e a ficção. Se aproximarmos os prefácios dos textos que os seguem, reconheceremos o estabelecimento de um pacto ficcional marcado pela simulação de intenções que não se sustentam da mesma maneira na ficção. Parece-me que nos prefácios Machado atribui às narrativas uma leveza, certa modéstia, como se fossem meros instrumentos de distração e entretenimento, o que não condiz com a construção composicional nem com a abordagem temática das histórias.

As teorias e reflexões sobre a construção formal, elaboração temática e desfecho do conto foram tomadas por outros importantes nomes da literatura ocidental.[73] Entre eses, torna-se impossível discutir as formulações desse gênero sem dialogar com as observações do escritor argentino Ricardo Piglia, publicadas em **Formas breves**. Nesse livro de caráter ensaístico, às "teses sobre o conto" são acrescidas novas observações e exemplos fundamentais para se compreender a formulação do texto literário. Passando pelos mestres da narrativa – Poe, Tchekov, Calvino e, sobretudo, Borges –, Piglia traça um panorama variado e elucidativo sobre a escrita da narrativa breve.

Resumidamente, para Piglia a construção do conto se fundamenta em duas teses. A primeira diz respeito ao aspecto ambíguo: "um conto sempre conta duas histórias" (PIGLIA, 2004, p. 90), que seguem paralelamente na narração e convergem nos finais dos contos tradicionais. Neles há uma história visível (denomina história 1) que, no meu entender, se estabelece como fio condutor do enredo, já que os principais fatos narrativos são dela extraídos.

[73] Outros críticos compõem o vasto campo de reflexão sobre o gênero conto, entretanto não foram contemplados em virtude de as reflexões por eles propostas não se adequarem ao intuito da tese ou não acrescentarem muitas outras vertentes às observações já presentes no *corpus* teórico escolhido. Outros nomes ainda se fazem fundamental para o entendimento do gênero: Vladimir Propp (1978), Horácio Quiroga (1970), André Jolles (1976), Herman Lima (1952), Raimundo Magalhães Jr. (1972), Boris Schnaiderman (1971).

Há, ainda, uma história 2, um “relato secreto”, contado de modo enigmático, que encerra segredos intimamente ligados à história 1. Esse segundo relato “cifrado”, conforme destaca Piglia (2004), emerge na narrativa 1 ocasionando o “efeito surpresa”, comum ao gênero, indicativo da conversão desses enredos paralelos. Na manutenção dessa história cifrada – marcada por elementos que dizem respeito ao relato visível, fundamentais para a interpretação – consiste, na visão do teórico, a “arte do contista” (PIGLIA, 2009, p. 90). Os fundamentos apontados pelo crítico se relacionam às indicações que Gotlib (2000) faz em relação aos contos machadianos, reconhecendo neles a existência de duas histórias: uma relativa ao que “acontece” e outra relacionada ao que “parece estar acontecendo”.

A segunda tese é assim apresentada pelo teórico argentino: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2009, p. 91). A relação entre as duas proposições mostra-se de maneiras diferentes ao se considerar a forma do conto tradicional e a adotada pelo conto moderno.

Tendo em vista o que enumera Ricardo Piglia, a distinção entre essas duas variantes torna-se digna de atenção, principalmente para, depois, refletirmos sobe os contos de **Papéis avulsos**.

O contista e crítico observa que o conto tradicional – ao modo de Edgar Allan Poe – está fundamentado na narração de uma história (h1) na qual se encontram anúncios, pistas, relativos a outra história (h2); ambas são narradas como se fossem uma só história encarregada de estruturar o enredo. Quanto ao desfecho, nesse modelo, há a convergência da história 2 em relação à história 1, muitas vezes indicando a resolução de um enigma.

Já no conto moderno, as duas histórias (h1 e h2) são contadas como se fossem uma só, mantendo-se ao longo da narrativa uma tensão estrutural que, não necessariamente, se resolve no desfecho. Este nem sempre se encontra marcado pelo elemento surpresa.

Nos contos que compõem **Papéis avulsos**, é possível verificar a existência de duas histórias; entretanto, Machado experimenta o entrelaçamento delas de maneiras distintas.

“Teoria do medalhão”, cujo subtítulo é “diálogo”, aborda a conversa entre pai e filho no dia da maioridade deste, ocorrida na sala de jantar da casa em que viviam, depois da saída dos convidados. Mário Barcellos da Silva assim analisa a construção do título:

> [...] a conjunção entre a ‘teoria’ do título e a forma do ‘diálogo’ pode fazer pensar que o conto é uma espécie de diálogo filosófico, no qual os personagens desenvolvem uma discussão teórica a respeito de assuntos considerados importantes, como a justiça, o amor, a coragem, a virtude, o conhecimento, a ciência etc. (BARCELLOS, 2009, p. 68)

Entretanto, salienta Márlio Silva (2009), conforme sabemos, o assunto de que trata o referido conto nada tem da elevação dos diálogos filosóficos, o que faz o pesquisador afirmar ser esse uns dos elementos indicadores do recurso paródico adotado por Machado.

Conforme demonstrado anteriormente, o diálogo dá forma à narrativa, mas não sustenta seu conteúdo, visto que Janjão quase não participa, efetivamente, da conversa. Nesse monólogo paterno, a intenção – aparentemente – é aconselhar o filho quanto às possibilidades profissionais ou ocupacionais no futuro. Entretanto, há uma segunda história que se opõe a essa intencionalidade e que se fundamenta na manifestação dos enunciados do pai. Estes indicam – pelo viés irônico – a criação de uma suposta teoria sobre como obter notoriedade social, por meio da aparência e das impressões causadas ao outro – mesmo sem que o sujeito não seja dotado de inteligência. Tal "teoria", possivelmente, é oriunda da observação da realidade, que o pai, homem inteligente e dotado de um discurso retórico, apresenta ao filho como um presente. Essa história 2 encontra-se imbricada na história 1, ocultada ao filho e também ao leitor (principalmente se estiver diante do texto pela primeira vez) que não se atenta ao recurso da ironia empregada pelo pai. Entretanto, há pistas, dispostas ao longo da conversa, que sinalizam a enunciação irônica. A primeira delas é a enumeração das possibilidades profissionais: "Vinte e um anos, algumas apólices, um diploma, podes entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes" (ASSIS, 1997, p. 288). Certamente, a mão do autor ao compor essa fala demarca uma forte intenção. O pai do jovem enumera para o filho algumas profissões que este poderia ocupar, entretanto, percebe-se um aspecto decrescente no que tange ao reconhecimento social desses ofícios. Márlio Silva (2009) ressalta que, além disso, a gradação poderia também identificar as preferências da personagem-pai em relação à escolha do filho. O narrador adota o mesmo procedimento de construção literária ao explanar ao filho seu desejo: "quero que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum" (ASSIS, 1997, p. 288). O último item da enumeração parece ser a única possibilidade de Janjão, retratado como "dotado da mais perfeita inópia mental" (ASSIS, 1997, p. 288). A escolha vocabular indica essa intenção de manter encoberto ao ouvinte – e ao leitor – o ponto de vista paterno em relação a Janjão; caso contrário, poderia ter utilizado incapacidade, termo muito mais popular. A construção da metáfora do medalhão ao longo do conto também pode servir de pistas (ou anúncios, conforme denomina Cortázar) em relação ao sentido da história 2.

Todavia, o “enigma” que se mantém nessa segunda narrativa que se desenrola dentro da primeira não é claramente “solucionado” ao fim do conto. O que Machado de Assis faz é inserir uma definição reveladora da verdadeira intenção do pai, que também se dá em forma de conselho: “Somente não deves 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 céticos e desabusados’’ (ASSIS, 1997, p. 294). O tratamento do conceito de ironia encontra-se marcado por referências enunciativas as quais, provavelmente, Janjão desconhece. Esse conselho final se concretiza como ápice revelador do discurso paterno que, assim como muitas outras estratégias, visa sustentar a teoria e camuflar o discurso irônico do narrador. Conforme afirma Barcellos (2009, p. 70-71), “o distanciamento irônico possibilita a exposição de um modo de avaliar o mundo com orientação ambivalente”. O discurso irônico, então, permitiria o deslocamento dos valores, expressos no texto, ditados como se sérios fossem, mas expressos no cinismo e no sorriso ao canto da boca, conforme afirma a personagem-pai, que também ocupa a função de filósofo, teórico, cético e desabusado, um ironista, enfim.

Portanto, em “Teoria do medalhão”, as duas histórias são narradas como se fossem uma só, a tensão entre elas não se dissolve, pelo contrário, seu final é coroado pela definição da estratégia discursiva que sustenta a narrativa. Nesse conto, formulado como um diálogo, Machado adota a estrutura da conversa como forma composicional para desfazer seu intuito, visto que entre os interlocutores ocupam papéis diversos: um fala, o outro escuta; um teoriza e o outro não entende a intencionalidade das falas; um usa, e define, a ironia que sustenta seu discurso e, mesmo assim, seu interlocutor não alcança o sentido do texto oral. Mesmo sem a compreensão da sabedoria por detrás do enunciado, “Teoria do medalhão” ainda se concretiza como um texto para Janjão, pois este reconhece o seu sentido explícito, imediato, sem adentrar a dimensão política da ironia, como expressão tomada de empréstimo e definida por Huchteon. Assim sendo, o diálogo se constitui como um metatexto, marcado pela ironia como figura de linguagem concretizada e fundadora das falas paternas. De modo irônico, o pai se dirige ao filho, explica e exemplifica o uso desse recurso linguístico sem que este seja capaz de reconhecer o verdadeiro sentido daquilo que ouve.

Nos dizeres de Bosi (1982), “Teoria do medalhão” é uma das narrativas que ilustra a sobreposição da aparência em relação à essência, ou, ainda, sinaliza os passos para a manutenção da máscara social, temática também presente em “O espelho”, “O alienista” e “O

segredo do bonzo". Os "conselhos" dirigidos pelo pai a Janjão constituem-se como pista da verve irônica do narrador, por sinalizarem, individualmente o passo a passo do caminho para se tornar um medalhão e, no conjunto, indicarem a intenção crítica do autor em relação à ascensão social. Segundo o discurso paterno, para se tornar um medalhão era necessário:

a) manter a gravidade do corpo (e não do espírito): adotar certa postura física capaz de impressionar os outros;
b) não ter ideias; escondê-las, abafá-las;
c) adotar um "regime debilitante":
   c.1 - ler compêndios de retórica
   c.2 - ouvir certos discursos
   c.3 - jogar voltarete, dominó, *whist* (acostumar ao silêncio)
   c.4 - não realizar atividades físicas (põem o cérebro em movimento)
   c.5 - praticar o bilhar – "três quartas partes dos habituados ao taco partilham opiniões do mesmo taco"
d) não frequentar livrarias, mas "entrar por elas, de quando em quando, não digo às escuras mas às escancaras", a fim de "falar do boato do dia, da anedota da semana, de um contrabando, de uma calúnia, de um cometa, de qualquer coisa" ;
e) praticar uma linguagem:
   e.1 - marcada por clichês, tais como "a hidra de Lerna", "a cabeça de Medusa", "o tonel das Danaides", "as asas de Ícaro", além de outras que "românticos e realistas empregam sem desar",
   e.2 - recheada de "sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocados jurídicos, máximas".
f) decorar as terminologias científicas;
g) fazer uso da publicidade: "longe de inventar um Tratado científico da criação de carneiros, compra um carneiro e dá-os aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia";
h) aceitar um retrato, um busto, caso algum amigo queira presenteá-lo dessa forma, e expô-lo em praça pública;
i) adentrar a política, para tanto, passa a ser necessário:
   i.1 - fazer discursos relacionados aos " negócios miúdos, ou a metafísica política, mas prefere a metafísica",

i.2 - Não infringir “as regras e obrigações capitais”, assim sintetizadas: não associar suas ideias aos ideais do partido ao qual pertencerá.

j) Não empregar a ironia, mas sim a chalaça.

As orientações paternas dirigidas a Janjão são também as premissas da teoria que aquele formula e oferece ao filho no dia de sua maioridade. Todas elas, de alguma forma, dizem respeito à valorização da aparência e indicam, em contrapartida, a desvalorização da essência. Essa oposição intencional e conceitual sustenta-se na escolha dos termos e/ou nas explicações e contextualizações por ele apresentadas. Assim, o pai tornaria mais claro para o filho, dotado de “perfeita inópia mental”, o caminho a seguir, ao mesmo tempo que sugere ao leitor – de modo enviesado – o caminho a ser percorrido no intuito de alcançar a “verdadeira” teoria.

A história 2, então, estaria alicerçada na construção de uma teoria cuja intenção é irônica: indicar aos ouvintes/leitores o caminho a ser trilhado a fim de se alcançar a notoriedade em uma sociedade que valoriza a aparência, como se tal caminho fosse valoroso. O recurso utilizado para “amarrar” as duas histórias é a concretização de um discurso irônico cujo fundamento conceitual se encontra expresso textualmente.

De outra forma, dá-se a relação entre as histórias narradas em “Na Arca: capítulo inédito do Gênesis”. Essa história, marcada pelo ineditismo, suplanta, no sentido proposto por Derrida, a história bíblica. A destruição da humanidade, como decisão de Deus, visava ao surgimento de um Novo Mundo, em que os conflitos entre os homens tivessem fim. Como prova da insatisfação divina ante sua criação, o Senhor decide, pois, exterminar a humanidade. Entretanto, escolhe um homem (e sua família) para reconstruí-la: Noé. A história criada por Machado em diálogo com a Bíblia encontra-se, estruturalmente, sustentada em uma narrativa similar àquela. Todavia, seu ineditismo diz respeito à atribuição de novos sentidos ao texto original.

Nesse conto machadiano, a história 1 gira em torno da disputa dos filhos de Noé – Jafé e Sem – em relação aos territórios que seriam de direito de cada um quando a arca findasse a sua navegação. A história 2 só faz sentido se esse conto for lido em diálogo com o texto que o origina. Referência clara ao **Gênesis**, o contexto do dilúvio e da reconstrução do mundo por meio da família de Noé, na história de Machado, encontra-se ameaçada pela disputa entre os filhos, ainda na arca, pela posse das propriedades que lhes caberiam. Não é por acaso que, de início, as personagens falam em “territórios” a que teriam direito; depois, passam a usar o

termo “propriedade”, a fim de demarcar o uso individual e de posse irrevogável da terra. Ao final, Noé tenta pôr fim à briga dos filhos com a seguinte observação: “Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?” (ASSIS, 1997, p. 307). A observação desloca a história para o século XIX, pois alude a um fato político: trata-se da Guerra da Crimeia, ocorrida entre 1853-1856, travada entre os russos que desejam a conquista de parte da Turquia.

Com essa informação textual, presente, ainda, no que se pode considerar história 1, é possível transpor para o outro nível de construção narrativa. A história 2, então, diz respeito, intertextualmente, a um marco original da ganância humana. Dessa forma, é como se o capítulo do **Gênesis**, reescrito por Machado, indiciasse e justificasse a guerra por propriedades e poder como inerente ao ser humano. Gledson, no prefácio a **Papéis avulsos**, sinaliza os procedimentos de construção adotados pelo autor: forma da escrita bíblica (capítulos e versículos), “linguagem bíblica”, intenção paródica já que “a história que conta de violência, mesquinhez e ganância, não tenha uma mensagem exatamente ‘bíblica’” (GLEDSON, 2011, p. 11).

Como conto moderno, o final da história não aponta uma resolução do conflito, pelo contrário, sugere que a disputa permanecerá através dos tempos, entre os filhos de Noé, fundando a personalidade dos seres humanos a partir do período pós-diluviano. Isso fica sugerido por um enunciado que se repete ao final dos primeiros dois capítulos história: “A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo” (ASSIS, 1997, p. 307). A presença da conjunção adversativa – “porém” – sugere, no final dos trechos, a oposição entre a tentativa de dissolução do conflito dos irmãos e a permanência da disputa. Ao final do conto, como frase-síntese localizada no encerramento do capítulo C, consta: “A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo” (ASSIS, 1997, p. 305-306). A inserção do verbo continuar, implicitamente, indica que a arca boiava sobre as águas do abismo e assim permaneceria. Localizada no final da narrativa, sinaliza um desfecho contínuo, aberto para a história, sem resolução do conflito.

Formalmente, então, Machado de Assis adota a construção estilística do texto bíblico, atribuindo a ele, no entanto, sentido muito diverso da mensagem original. A forma narrativa adotada e a linguagem presentes na história condizem com o gênero com o qual dialoga, exceto por um detalhe: a inserção da voz do autor implícito. O discurso dele manifesta-se, principalmente, no enunciado que exerce, formalmente, o fechamento dos capítulos do conto,

e implicitamente indica a continuidade da história para além do registro escrito. A voz "autoral", ainda, concretiza-se na explicitação do fato histórico mencionado. Essas duas estratégias textuais sustentam o entrelaçamento entre as duas narrativas.

Quanto à releitura do conto, partindo do que podemos reconhecer como história 2, a mensagem torna-se mais clara e mais contextual. Machado retorna ao tempo antes de Cristo para nele localizar a sede de poder humana como epicentro do mal: as guerras. Além disso, é no seio da família, como instituição social, que as disputas se iniciam. Nesse aspecto, a meu ver, encontra-se a formulação basilar na qual se ancora o "ineditismo" da história vivida pela família bíblica: a localização da disputa por poder, no centro da família, como aspecto fundador da humanidade, o que justificaria, de acordo com o "novo" texto bíblico, as guerras provocadas pelos homens, a exemplo da Guerra da Crimeia, a que faz referência.

Outra história que se encontra demarcada pelo ineditismo é "O segredo do bonzo: capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto", um adendo à obra do escritor português. Nela, o autor registra as descobertas e contradições do período ultramarino português, por meio de experiências próprias e relatos de acontecimentos alheios, promovendo o inevitável diálogo entre a realidade e a ficção, em se tratando de um gênero marcado pelo discurso biográfico. Sobre esse aspecto, Arnaldo Saraiva (2010) destaca o trocadilho: "Fernão mentes? Minto", capaz de sinalizar a relação entre a história e a estória, entre o vivido e o ficcionalizado que marcaria a recepção da obra.

Além desse aspecto, outro também despertou o interesse do público leitor especializado: a presença de outros gêneros discursivos e textuais na obra. A fim de referendar a heterodiscursividade, o estudioso recorre às seguintes observações do crítico José Manuel Garcia, no prólogo de uma das edições portuguesa da obra:

> Com um caráter autobiográfico e reflectindo de forma direta as experiências de um português que andou por muito tempo em inúmeras terras longínquas, essa obra soube reunir todos os gêneros literários então existentes, desde a crônica ao relato de náufragos; cercos e batalhas, passando pela descritiva de terras e gentes (Geografia e Antropologia), a epistolografia, a roteirística e até as prosas doutrinais, a crítica social e o panegírico, sem esquecer o recurso à cartografia. (GARCIA, 1995 *apud* SARAIVA, 2010, p. 133)

Machado de Assis, ao dialogar com essa obra, por meio da construção do texto "O segredo do bonzo", recupera essa multiplicidade de gêneros nos quais se fundamenta a obra original, pois o intitula "capítulo" e o estrutura como um relato do cotidiano, ou seja, como

crônica, na acepção original desse termo. Entre a história criada por Machado e a obra de Mendes Pinto há uma relação de continuidade que se expressa textualmente, no início do conto: “Atrás deixei narrado que se passou nesta cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo” (ASSIS, 1997, p. 323). Conforme já demonstrado, trata-se de continuidade e autoria forjadas.

Assim, o “capítulo inédito” criado por Machado se constituiria como um “novo” relato de um fato presente em **Peregrinação**, a fim de revelar, de modo mais detalhado, a disputa a que faz referência.

O conto, narrado em primeira pessoa, supostamente por Fernão Mendes Pinto, passa-se na cidade de Fuchéu, capital do reino de Bungo, em 1552. Tais elementos de ordem espacial e temporal coincidem com os que se encontram no texto português, o que promove verossimilhança comparativa à narrativa de Machado. As ações do enredo dizem respeito ao contexto de criação de uma doutrina, formulada pelo bonzo Pomada: “um ancião de cento e oito anos, muito lido e sabido nas letras divinas e humanas”. Nessa breve descrição, concentra-se a abrangência do saber, pautada na idade avançada, no saber mundano e divino. O velho, que ocupa o lugar do sábio, formula uma teoria alicerçada na qual afirma: “que a virtude e o saber têm existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam” (ASSIS, 1997, p. 324).

A fim de referendar seu pensamento, Pomada cita exemplos:

> 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. (ASSIS, 1997, p. 324-5)

Dito assim, o bonzo visa esclarecer a preposição inicial acrescentando à ideia anterior um detalhe: a validação do saber constitui-se como uma via de mão dupla. Ainda, o bonzo sugere que a aceitação do saber (expresso pelo verbo “gostar”) passa pela subjetividade daquele que o contempla, mas se sustenta, efetivamente, e frutifica-se por via da manifestação concreta desse saber (sugerida pelo verbo “ver”). Após essa construção fundada nos parâmetros do pensamento lógico, expõe sua síntese: “não há espetáculo se espectador” (ASSIS, 1997, p. 325).

O percurso realizado por Pomada a fim de formular sua teoria inicia-se pela análise de um caso: a atribuição da existência de uma pedra luminosa na lua. Mesmo sem nunca ter sido

vista, acreditava-se que seria responsável pela luz emitida pelo astro. Depois disso, o sábio formula, em outros termos, sua teoria:

> [...] se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente. (ASSIS, 1997, p. 325)

Ou seja, se o conhecimento transita entre existências paralelas (a virtude e o saber), ou ainda entre a realidade e a opinião; como havia afirmado, de fato, das duas instâncias, somente uma o sustenta: a opinião.

O próximo passo do teórico, então, é a comprovação da teoria, por isso a divulga com o intuito de comprová-la. Lançada a seus conterrâneos, a doutrina do bonzo Pomada concretiza-se pelas ruas da cidade em três casos presenciados pelo narrador-personagem. Um deles é Patimau que afirma origem dos grilos como proveniente do ar e das folhas. Para ratificar sua "sublime verdade" exalta sua formulação como fruto de seu intelecto "matemático, físico e filólogo" e de sua dedicação "fruto de dilatados anos de aplicação, experiência e estudo, trabalhos e até perigos de vida" (ASSIS, 1997, p. 325).

Já Languru afirmava, em praça pública, que havia descoberto o princípio da vida futura. Se a terra fosse destruída, a reconstrução se daria por meio do sangue de vaca. A descoberta, fundamentada na "fé e verdade", advinha de "experiências repetidas e profunda cogitação". Ambas as personagens exemplificam o alcance da teoria do bonzo Pomada, pois, apesar de esdrúxulas, suas ideias, revestidas do discurso de autoridade, alicerçadas na "ciência" da observação e na fé, não são somente aceitas pelo público que os ouve, mas também motivam a aclamação popular.

Todavia, o exemplo da doutrina, o mais contundente (e satírico), responsável por "fechar" a história ocorre em virtude de uma moléstia. Alguns moradores do local foram acometidos por uma doença que fazia inchar o nariz. Diogo Meireles, médico e companheiro de andanças do narrador, depois de estudar o mal que acometia a população, lidou com a resistência dos habitantes ante a sugestão dos físicos locais: extrair os narizes doentes. Então, Meireles reuniu físicos, filósofos, bonzos e autoridades a fim de convencer o povo à sua sugestão: "substituir o nariz achacado por um nariz são, mas de pura natureza metafísica, isto é, inacessível aos sentidos humanos" (ASSIS, 1997, p. 327). Assim, convence os doentes

quanto à intervenção e registra que não somente eles acreditam possuírem um nariz, como também sentiam seus efeitos fisiológicos.

É possível reconhecer que a história 1 gira em torno do registro exemplificativo da teoria: as descobertas "científicas" realizadas pelos bonzos e a elevação dessas à condição de verdade na opinião pública. A história 2, entretanto, diz respeito à persuasão via linguagem, capaz de trazer visibilidade e reconhecimento público aos "oradores" e "pseudocientistas", indicando um "modelo", às avessas, de como forjar os saberes.

Ambas estariam, então, entrecruzadas de modos variados. Um deles é pela sugestão de Machado de Assis, expressa em nota, de que a prática do charlatanismo faria parte do comportamento humano como recurso à obtenção do poder e do reconhecimento público. Sob esse aspecto, a síntese do pensamento do bonzo Pomada "não há espetáculo sem espectador", assim pode ser entendida, conforme sugere Bosi: "A essência é a aparência" (BOSI, 1982, p. 446).

O fato de, também em nota, o autor indicar o local exato de localização do seu capítulo "inédito" na obra à qual pertenceria indicaria, ainda, que tal conduta teria chegado a nossa sociedade, pelos mares, com os primeiros portugueses contemporâneos de Fernão Mendes Pinto. Estaria nisso assentado o "ineditismo" que Machado de Assis atribui à história.

Acredito, ademais, haver, uma terceira possibilidade de compreensão do entrelaçamento das histórias, se o conto for, de fato, pensado como continuidade da obra portuguesa. Essa "terceira via" diria respeito à manipulação da realidade, possibilitada pela linguagem, tema do qual a literatura, a teoria e a crítica literária, bem como a análise do discurso tanto se ocupam, e que se encontra implícita na recepção da referida obra, visto que a veracidade dos fatos relatados era alvo de questionamentos ("Fernão, mentes? Minto"). Dessa forma, faria repensar o poder do discurso no contexto expansionista lusitano, além dos próprios relatos de viagem pelo Oriente, feitos pelo autor português, que o capítulo inédito suplementaria.

Machado de Assis, em nota à publicação de **Papéis avulsos**, faz a seguinte observação quanto a "O segredo do bonzo": "*Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu,* — foram escritas com o fim de supor o capítulo intercalado nas *Peregrinações*, entre os caps. CCXIII e CCXIV" (ASSIS, 1997, p. 364-5, grifo do autor).

A localização do capítulo inédito em relação à obra que "complementaria" configura-se como importante elemento de estudo dessa história. O capítulo CCXXIII de **Peregrinação**

tem como ponto central do enredo os questionamentos dos bonzos feitos diretamente ao padre Francisco em relação à doutrina que pregava. As perguntas localizam-se como manifestação racional e lógica ante um fenômeno mítico: a existência de Deus. Os bonzos, principalmente Fucarandono, tido como "o mais douto", perguntam ao padre, por exemplo, por que Deus teria dado prosseguimento à criação do homem se, como ser onisciente, saberia dos péssimos resultados de sua criação. A sabatina a que se encontra submetido o padre, conforme sugere o narrador, teria durado cinco dias, e só foi interrompida porque o rei teria conduzido o sacerdote aos seus aposentos, para que pudesse respirar. A ação do rei, na tentativa de proteger o convidado, passa a ser vista pelos bonzos como indicação de que o monarca havia caído no "conto do vigário". Perdoem-me o trocadilho, mas assim fica indicado o desfecho do referido capítulo: "os bonzos ficaram muito desgostosos e muito envergonhados, e diziam publicamente e em altas vozes que o fogo do céu caísse sobre El-Rei, pois se deixara enganar, tão facilmente, por um feiticeiro, vadio, sem nome" (PINTO, 1983, p. 674).[74]

No capítulo seguinte (CCXIV), há a narração das dificuldades enfrentadas pelos portugueses, em alto-mar, depois de deixarem Fuchéo em direção à China. Devido à tempestade sem trégua, a embarcação fica à deriva, passando a ser "sacudida" pelos ventos e movimento das marés. Entretanto, os ocupantes da nau contam com três capitães: o condutor efetivo (Capitão Velho), o sacerdote e Deus. Este guia os demais, por meio das intervenções do pároco que roga a Nossa Senhora como último recurso para alcançar a misericórdia divina. Apesar do fim quase iminente, são salvos, fato justificado pelo narrador como um milagre. Assim, no contexto de **Peregrinação**, essa passagem serviria de ilustração exemplificativa da existência e do poder de Deus, bem como do poder das palavras do "santo padre", questionados no capítulo anterior pelos bonzos.

Se, conforme sugere Machado de Assis, o seu "capítulo inédito" estaria localizado entre as partes resumidas, seu texto pode ser interpretado como a formulação de uma doutrina retórica própria, que visa à persuasão pela linguagem. Se assim for, a história dos bonzos exemplificaria, às avessas, a catequização religiosa, uma vez que o padre não conseguira convencer os bonzos, no texto original; mas foram convencidos pela retórica dos seguidores do bonzo Pomada. Todavia, essas personagens são "convencidas" a respeito de uma realidade ilusória, formulada pelo discurso dos bonzos Patimau, Lauguru, fundamentados na teoria de Pomada. A respeito deste último, Bosi ressalta o "isomorfismo que liga o nome do bonzo à

[74] O trecho foi transcrito com atualização da língua portuguesa, feita por mim.

doutrina que prega", já que pomada é, como substantivo comum, remédio a ser aplicado à pele, de modo similar ao que faz as aparências ao se sobreporem à realidade (BOSI, 1982, p. 446).

Em outra estória, "A Sereníssima República: conferência do cônego Vargas", o escritor opta pela estruturação de certo gênero discursivo, mais uma vez assinalando a diversidade de sua maneira de compor o conto e, a meu ver, o seu objetivo de colocar em execução esse projeto estético, prenhe de ressignificações, em **Papéis avulsos**. A conferência "geralmente se refere a uma preleção em público ou exposição oral perante um auditório de um tema da especialidade do orador" (COSTA, 2009, p. 72), mas também pode ser entendida como o texto escrito proveniente desse discurso oral. As prerrogativas desse gênero estão presentes na história machadiana em sua forma, conteúdo e intencionalidade. Entretanto, nele também se encontra presente o conto-filosófico e a fábula, consoante sugere o crítico Alfredo Bosi: "O recurso machadiano é a *philosophique*, 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" (BOSI, 1982, p. 445, grifo do autor). Como toda narrativa fabular, há uma moral da história, explícita ou implícita, que indica um ensinamento moral, o que, no conto em questão, fica expresso na nota inserida pelo autor, ao dizer que a narrativa é uma paródia do pacto eleitoral brasileiro, e nas pistas inseridas no enredo.

Na narrativa machadiana, as marcas dessa "exposição oral" ficam explícitas já no início:

> Meus senhores,
>
> Antes de comunicar-vos uma descoberta, que reputo de algum lustre para o nosso país, deixai que vos agradeça a prontidão com que acudistes ao meu chamado. Sei que um interesse superior vos trouxe aqui; mas não ignoro também, — e fora ingratidão ignorá-lo, — que um pouco de simpatia pessoal se mistura à vossa legítima curiosidade científica. Oxalá possa eu corresponder a ambas. (ASSIS, 1997, p. 340)

A história inicia-se nos moldes do gênero que a sustenta, pela presença de um vocativo, pela introdução do assunto (o anúncio de uma descoberta científica) e pela intencionalidade (demarcar a autoria de tal descoberta científica realizada por um "naturalista" brasileiro). Os espectadores teriam sido convocados pelo cônego Vargas, cientista brasileiro, que atribui à curiosidade e simpatia a presença deles. O motivo iminente

do convite é tornar pública a teoria formulada a fim de requisitar a autoria dela para o conferencista e destituir outro cientista, um português, desse lugar de discurso, autoridade e poder.

Cônego Vargas vislumbra, na realização dessa reunião, um maior alcance de seu feito, visto que já havia divulgado sua descoberta, datada de 1876, no jornal *O Globo* e, ainda assim, convoca uma reunião com o fito de mais uma vez divulgá-la, porém em meio distinto. A fim de contextualizar sua teoria, ele cita Aristóteles, "o pai da retórica", e faz uso dessa ciência a fim de iniciar o processo de convencimento do público, por meio de uma pergunta retórica:

> Credes que se possa dar um regime social às aranhas? Aristóteles responderia negativamente, com vós todos, porque é impossível crer que jamais se chegasse a organizar socialmente esse articulado arisco, solitário, apenas disposto ao trabalho, e dificilmente ao amor. Pois bem, esse impossível, fi-lo eu (ASSIS, 1997, p. 340, grifos meus).

A intencionalidade por detrás da inserção da pergunta retórica no trecho em questão visa abrir um precedente de dúvida, a fim de, por meio da resposta, persuadir o ouvinte. Assim sendo, a resposta a essa pergunta visa, de início, referendar a suposta descrença dos interlocutores, bem como validá-la, já que seria partilhada por Aristóteles, mas principalmente enaltecer o cientista (e sua descoberta) por ter realizado o impossível.

Há, ao longo do texto, uma construção discursiva que visa ao enaltecimento do orador. Os termos destacados na citação anterior constituem uma dessas estratégias. As características atribuídas às aranhas não só dizem respeito ao senso comum sobre os aracnídeos, como também sinalizam a visão comum relativa ao perfil do cientista. Este, assim como as aranhas, seria "articulado", "solitário", "apenas disposto ao trabalho, e dificilmente ao amor, reiterando a dedicação exclusiva à ciência". Assim, fica traçado o esboço do orador como alguém que alcança o impossível. De modo distinto, mas com a mesma intencionalidade, fica construída a imagem de Simão Bacamarte...

A história 1 diz respeito ao contexto de enunciado, inicialmente já apresentado, e ao seu desenrolar. O orador começa por distinguir as aranhas de outros bichos – cão, gato, galinha, pulga – com o fito de enaltecê-las, pois seriam exemplo de "paciência", "ordem", "previsão", "respeito" e "humanidade"; e assim novamente se aproximam o cientista e seus objetos. Para sustentar sua opinião, transformando-a em indício científico, o naturalista e

orador cita seus predecessores: Darwin e Plínio, porém não expõe a concepção desses sobre os objetos científicos, e justifica isso pela brevidade a que se sujeita a conferência.

O cônego afirma ter descoberto uma espécie aracnídea dotada de linguagem tão rica e diversa quanto a humana, da qual se destacam "sua estrutura sintática, os seus verbos, conjugações, declinações, casos latinos e formas onomatopaicas" (ASSIS, 1997, p. 341). Primeiro passo do longo processo de estudo e observação do cientista, o instrumento de comunicação entre as aranhas não é apresentado, somente descrito. Mais uma vez o conferencista oculta os pilares de sua teoria.

Durante o percurso científico, por ter apreendido a linguagem dessa espécie de aracnídeos, mas também, confessa, por sua "estatura", por suas "vestes talares", o cientista passa a ser reconhecido por elas como o "deus das aranhas" e elas passam a adorá-lo. Além disso, ele anota todos os comportamentos das aranhas em um livro, em que elas acreditam haver o "registro dos seus pecados". Bosi (1982) reconhece nesses passos iniciais de dominação, apontados pelo narrador como sendo "o emprego da língua delas" e "o sentimento de terror", a associação entre a coerção e o poder sacerdotal como instrumento binário de dominação e manipulação.

Assim, o cientista escolhe um governo a ser implantado naquela sociedade aracnídea: a República (à moda vezeniana); as justificativas dessa escolha dão-se por ser "obsoleta" e "sem nenhuma analogia" com as existentes, mas também por possuir um modo eleitoral próprio: o do "saco" e das "bolas". Tido, a princípio, como imparcial, o mecanismo de eleição dos governantes para a intitulada "Sereníssima República" logo dá mostras de lacunas passíveis à manipulação do eleitorado. Conforme afirma Bosi (1982), nesse contexto marcado pelo "terror", é criado o "pacto eleitoral", como elemento concreto da imposição coercitiva, para, em seguida, depois de já implantado, corrompê-lo.

A narração da história acontece depois da apresentação do passo a passo inicial do método científico, em torno das ações de falsificação das eleições. Descrito de modo aparentemente objetivo – como é de se esperar de um orador cientista que intenta comprovar sua primazia nos estudos –, o enredo encontra-se recheado de um fino humor, principalmente por contrastar a aparente seriedade do caso à ação das aranhas.

Dessa forma pode ser resumida o que entendo como sendo a história 1 no conto em questão. Já a história 2 indicaria a visão cética de Machado em relação ao processo eleitoral brasileiro, apontando, assim, o surgimento de uma República no Brasil fadada à corrupção

eleitoral. O modo de entrelaçamento dessas histórias não se dá pela reestruturação do gênero em que se sustenta, pois a narrativa se encontra assentada nos elementos definidores da conferência enquanto forma e intencionalidade. Essas histórias estão imbricadas pela maneira como Machado situa, no enredo, as pistas relativas a essa visão cética em relação à República vindoura, cuja chegada se torna inevitável, já que o conto foi publicado na *Gazeta de Notícias* em 1882 e a República, proclamada em 1889.

Esses indícios textuais, chaves de leitura da história 2 e presentes na história 1, conforme pontua Piglia, encontram-se no título e são retomados no enredo. A república das aranhas nada tem de "sereníssima", pois se encontra à mercê dos desejos dos elegíveis que manipulam seu instrumento – o saco e as bolas – como queriam. O uso do grau superlativo do adjetivo, ao exercer a função de especificar um nome, enaltece essa qualidade acima de quaisquer outros objetos possíveis de comparação: a república das aranhas é a mais serena de todas. Entretanto, estão nos textos os problemas criados e (re)criados por seus integrantes, o que, a princípio, contrariaria a especificidade do modo de governo. Todavia, os encalços vivenciados na recente república são justificados por seu criador: "formam [as aranhas] um povo recente, que não pode trepar de um salto ao cume das nações seculares" (ASSIS, 1997, p. 342). Assim, sugere o aperfeiçoamento do sistema eleitoral advindo da maturidade, consequente do passar dos anos; para ratificar sua opinião, retoma uma das virtudes já atribuída ao eleitorado como indicativa do aperfeiçoamento do sistema: "Uma delas, como já disse, é a perseverança, uma longa paciência de Penélope" (ASSIS, 1997, p. 342). O autor, ao dialogar com o texto épico, por meio da referenciação a duas personagens, constrói um desfecho múltiplo de sentidos.

A história 1 é finalizada com um intertexto com a Odisseia, de Homero. A "fábula de Penélope" – assim designada pelo narrador – é apresentada às aranhas: "– Vós, sois, a Penélope de nossa república [...]; 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" (ASSIS, 1997, p. 342).

Retomando o enredo, vimos que a paciência é reconhecida como o principal valor moral das aranhas e, ancorada nessa virtude, está a crença no aperfeiçoamento da república e do seu sistema eleitoral. No texto épico, Penélope tecia uma colcha como forma de ludibriar seus pretendentes enquanto aguardava o retorno de Ulisses. Ela afirmava que só se casaria depois que a manta estivesse pronta. Entretanto, tecia-a de dia e destecia-a à noite. Não só por

isso, mas também por esperar o marido, Penélope simboliza a “paciência” e a castidade, como sugere o trecho citado. Entretanto, na citação encontra-se, também, outra adjetivação atribuída a Penélope e, comparativamente, às aranhas: “talentos”. O uso desse substantivo comum indica uma generalização vaga, se considerado morfológica e semanticamente. Todavia, no contexto, poderia fazer referência ao talento de Penélope em ludibriar os homens que a rodeavam. Tal capacidade também a detém o herói da **Odisseia**. Segundo afirma Bosi (1982, p. 446), “o mais astuto dos gregos”.

Dessa forma, a história 2 diria respeito à crítica de Machado de Assis em relação à implantação da República e ao processo eleitoral que a sustentaria; uma República velha, passadista, copiada de modelos obsoletos, imposta; e uma eleição coercitiva, manipulável, fadada a uma imperfeição eterna. Mesmo que Ulisses chegue, findando, assim, a espera das aranhas; ou mesmo que um salvador da república apareça e os seus integrantes não tenham mais que aguardar a instauração de um processo eleitoral sério, Ulisses (ou um “herói” dotado de boas intenções) não seria capaz de dar à nova forma de governo a excelência almejada, sua sabedoria, somada a sua astúcia, possibilitaria novas formas de manipular o poder. Ademais, todos os defeitos desse sistema de representação já teriam sido assimilados, aceitos como se constituintes dele fossem. É o que sugere Bosi ao comentar o final do conto: “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 descansar em paz” (BOSI, 1982, p. 446).

Em “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, novamente, temos uma teoria, a ser apresentada, como ocorre no diálogo entre Janjão e o pai, na história dos bonzos e na conferência do cônego. Entretanto, mostra-se diverso o modo como as duas histórias se fazem presentes nessa narrativa machadiana. Primeiramente porque o elemento explícito de duplicidade na narrativa é o narrador.

Há, nesse conto uma única história, narrada em terceira pessoa – que diz respeito ao encontro de cinco cavalheiros para tratar de assuntos transcendentes –; e, como exemplo da metafísica de que trata essa mesma história, passa a ser contada, em primeira pessoa, um relato de experiência. Uma vez que há dois narradores, poderíamos supor a existência de duas histórias, mas construídas de modo tão imbricado e magistral que, a princípio, formam uma só grande narrativa de experiências. Esse modo de compor o conto, em que há duas histórias narradas como sendo uma, constitui, na visão de Piglia, uma das formas do conto moderno.

Em “O espelho”, o primeiro assunto – a discussão dos quatro cavalheiros sobre assuntos de alta transcendência – motiva outra personagem presente no ambiente, mas não inserido inicialmente como parte do grupo pelo narrador de terceira pessoa, a tomar a palavra, não sem antes fazer algumas exigências.

Assim, uma história seria o elemento que motivaria o desenvolvimento da outra, pois, para tratar de assuntos metafísicos, Jacobina acha razoável tratar de fatos que atestam a sua verdade. O relato pessoal do narrador-personagem exemplifica, ilustra, o intuito inicial do encontro dos cavalheiros. O narrador de primeira pessoa (Jacobina) “silencia” o de terceira pessoa, de modo similar ao que faz com os presentes e, por extensão, com o leitor. Eles não encontrariam “brecha” para replicar a exposição do alferes; a princípio, nem nós.

A duplicidade, contudo, não se atém às vozes narrativas. Essa característica, de certa forma, define o conto em que os duplos se espalham: dois narradores, dois modos de narrar; duas almas (“uma que olha de dentro para fora”, “outra que olha de fora para dentro”); dois perfis do protagonista (Joãozinho e Nhô Alferes); duas luzes que se fundem no ambiente: a proveniente das velas localizadas na sala em que se encontram as personagens e a externa, “do luar que vinha de fora”. A luz – como metáfora do saber – se funde no ambiente, e por que não dizer na figura de Jacobina, a fim de tirar os cavalheiros (e os leitores) da escuridão a que estariam sujeitos por desconhecerem a verdadeira constituição do homem: a fusão do que é com o que aparenta ser, da sua essência e do seu papel social. Essa constituição dúplice tem como auge de sua referenciação simbólica na história o espelho: instrumento de duplicação do “eu”.

Em **Papéis avulsos**, portanto, Machado de Assis concretiza um projeto literário criativo e dialógico quanto às possibilidades de construção do gênero conto. Em um mesmo livro, experimenta formas composicionais distintas, provenientes de gêneros discursivos diversos, conforme demonstrei: diálogo, capítulo inédito, teoria. Além dos contos mencionados, outras histórias presentes na antologia de 1882 ilustram a concepção moderna de Machado de Assis ao ampliar a construção do conto como narrativa literária em permanente diálogo com outros discursos. Em “D. Benedita: um retrato”, a sugestão imagética presente no subtítulo se concretiza no enredo na identificação das qualidades físicas da protagonista: uma jovem senhora, de 42 anos, mãe de Eulália e esposa do desembargador Proença. Contudo, a esse retrato físico soma-se uma característica de sua psicologia: o capricho, a indecisão; cuja origem é atribuída à fada que presidira o nascimento da jovem

senhora e que se presentifica no final da história. Seu nome – Veleidade – não somente indica a sua condição ante D. Benedita: uma quimera, uma ilusão; como também diz respeito à natureza caprichosa da jovem senhora. Ao final do conto, a fala da fada não traz esclarecimento algum à mãe de Eulália. A jovem senhora encontrava-se dividida quanto ao caminho a trilhar quando, já viúva, recebe uma proposta de casamento.

O surgimento desse elemento mítico, tradicionalmente responsável por guiar, proteger, salvar, orientar as personagens, conforme ocorre nos contos de fadas, por exemplo, nada disso faz em relação à protagonista da história construída por Machado. A fala da fada encontra-se marcada por um tom imperativo que, contudo, não indica ordem ou conselho, pois estruturado na afirmação e na negação: "– Casa... não casarás... se casas...casarás...não casarás...e casas...casando" (ASSIS, 1997, p. 323). Tal trecho tanto poderia sinalizar o fluxo de consciência da jovem senhora, já que sua característica nata é a indecisão, quanto poderia indicar a fala da fada Veleidade, nessa visita em que lembra à personagem a sua personalidade caprichosa. Sob esse "signo", então, seria possível compreender a natureza indecisa de D. Benedita.

Machado de Assis constrói, ainda, um conto estruturado como carta, em "A visita de Alcebíades"; e outro composto como um testamento, em "Verba testamentária".

Em **Papéis avulsos**, também, Machado construiu narrativas modernas porque experimenta diferentes formas de promover o entrelaçamento das duas histórias que sustentam o conto como gênero textual. Além de estabelecer pontos de contatos variados no enredo dessas narrativas, Machado reverte essas "costuras" de sentidos ocultos, seja via linguagem irônica, seja pelos diálogos dessas histórias com as que as originaram, seja entre si.

A teoria composta por Julio Cortázar, escritor e ensaísta argentino, em torno do gênero conto mostra-se bastante elucidativa da diversidade do gênero, mas principalmente diz respeito à relação entre o contista e seu produto literário. Ao realizar uma conferência em Cuba, toma o conto como temática. Em "Alguns aspectos do conto", caracteriza esse modo de narrar como de "difícil definição", "esquivo em seus múltiplos e antagônicos aspectos" (CORTÁZAR, 1974, p. 149). Afirma que não há formas capazes de limitar a construção. Assim, ilimitada, a forma do conto pode se misturar a de outros gêneros discursivos, como faz Machado de Assis, de modo peculiar, ao adotar outras formas para estruturar as narrativas de **Papéis avulsos**, promovendo uma relação intrínseca entre "forma" e "fundo", entre o perfil composicional dos contos e os sentidos do discurso neles presentes.

“Teoria do medalhão”, por exemplo, escrito em forma de diálogo, entretanto tem sua característica principal relativizada: enquanto um falante assume a maior parte das falas, condizendo com sua função paterna e de aparente conselheiro, o outro exerce a função fática da linguagem ou expressa enunciados capazes de confirmar sua principal característica psicológica: a “inópia mental”, como se fundamentasse, assim, o ponto de vista paterno sobre o Janjão. Em “O anel de Polícrates”, também escrito em forma de diálogo, a subversão desse gênero discursivo fica por conta da não identificação dos falantes: designados simplesmente “A” e “Z”. As letras inicial e final do alfabeto conduzem uma conversa em torno do relato de fatos e reflexões sobre o que teria acontecido entre o início e o fim da vida de Xavier.

Em “A Sereníssima República”, a estrutura da narrativa se dá sob a forma de conferência, que se inicia pelo cumprimento ao público espectador (ao leitor): “Meus senhores”. A descoberta de que as aranhas mantinham um regime social é anunciada e requisitada como autoria do cônego Vargas, imbuído do “amor pela ciência”, que narrará os fatos que compõem o seu processo de pesquisa. Machado coloca a linguagem científica da conferência na boca de um cônego que apresenta uma teoria capaz de aludir ao contexto social, estando nele o seu verdadeiro sentido.

Por sua vez, em “A chinela turca”, o elemento principal do enredo é a leitura de um drama enfadonho. De certa forma, alguns aspectos desse gênero se mantêm na história. O narrador parece ser a voz que narra, da cochia, os fatos, pois assim inicia a cena: “Vêde o Bacharel Duarte. Acaba de compor o mais teso e correto laço da gravata que pareceu naquele ano de 1850, e anunciam-lhe a visita do Major Lopo Alves. Notai que é de noite, e passa das nove” (ASSIS, 1997, p. 295, grifos meus). A presença dos verbos no modo imperativo indica a ordem do narrador em relação ao leitor, que será, por sua vez, espectador de um drama doméstico: o tédio do Bacharel Duarte diante da longa leitura do texto pelo autor (Major Lopo Alves). O narrador, entretanto, relativiza a autoria ao afirmar: “Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor”. Os temas em torno dos quais giravam os oito capítulos eram: “uma criança roubada à família”, “dois embuçados”, “um punhal”; e sua linguagem sustentada por uma “quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal” (ASSIS, 1997, p. 296).

Os teóricos do conto parecem ter um consenso no que se refere à variedade da feição do gênero. Machado de Assis, sendo um deles, concretiza de maneira consciente essas

possibilidades, promovendo uma relação no mínimo ambígua (por vezes paradoxal) entre a forma dos gêneros que adota e o discurso que os sustentam.

A brevidade desse tipo narrativo não seria, por si só, portanto, um elemento definidor do conto, nem mesmo o tema, segundo Cortázar. Ele ressalta que a escrita de um bom conto se encontra fundamentada em um tema "excepcional", mas não necessariamente extraordinário. Essa característica diz respeito, muito mais, ao tratamento que o escritor é capaz de dar ao tema, tornando o conto "significativo", o que se dá quando tal narrativa "quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta" (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

Em **Papéis avulsos**, alguns contos são fundamentados em temas extraordinários, mas tratados de maneira irônica pelo narrador; outros podem ser lidos como relatos pessoais do cotidiano, mas indicam reflexões profundas ao leitor.

Como último elemento do *corpus* ficcional de **Papéis avulsos**, abordo o primeiro conto da antologia: "O alienista", com a intenção de identificar os métodos de construção narrativa nele empregados e o tratamento ofertado a temáticas presentes nele e em outras histórias de Machado de Assis. Quanto à estrutura, como já demonstrado, a história é contada por um narrador-observador, localizado temporalmente e espacialmente distante dos fatos ocorridos: "As crônicas da Vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas" (ASSIS, 1997, p. 253). A biografia do protagonista é apresentada no primeiro capítulo, em que os aspectos relativos à vida pessoal são rapidamente descritos ao passo que os relativos à vida profissional se apresentam de modo detalhado, não somente nesse trecho, como ao longo de toda a narração.

Baseado nas crônicas do antigo lugarejo, o narrador remete a essa fonte várias vezes ao longo da história, com o intuito de atrelar a sua narração à reprodução dos fatos já registrados. Aparentemente, ele é responsável por referendar a impressão nos leitores a respeito do médico, pois proporciona a elevação dessa personagem à condição de grande homem da ciência. Para tanto, muitos são os adjetivos atribuídos a ele ao longo do conto: "sábio", "ilustre", "grande homem", dotado de "rara sagacidade que o distinguia", entre outros termos qualificadores.

Todavia, muitas são as pistas lançadas ao longo da narração capazes de sinalizar o contrário. Uma delas é referência a Simão Bacamarte como "o alienista", o que ocorre pela primeira vez já no capítulo II do conto ("Torrente dos loucos"): "Três dias depois numa expansão íntima com o boticário Crispim Soares, desvendou o alienista o mistério do seu coração" (ASSIS, 1997, p. 256). Conforme sugere o dicionário Caldas Aulete, o termo, oriundo do francês, refere-se ao "médico especializado em doenças mentais" e, nessa acepção, ratificaria o perfil do ilustre cientista construído pelo narrador. Porém, se pensado o trecho no contexto do capítulo em que se encontra, poderia indicar, ainda, a loucura que, segundo o médico, acometia a população local, mas também ele próprio: se a "torrente dos loucos" é a Casa Verde, onde se encontram os dementes de Itaguaí, lá também, e principalmente, localiza-se o próprio médico: o maior de todos os mentecaptos.

Ainda nesse sentido, no contexto da enunciação, esse substantivo "alienista" pode exercer a função de, como adjetivo, colocar em suspeita as ações do cientista, indicando, assim, a sua condição de alienado. O termo reaparece na boca do vereador Sebastião Freitas: "– Nada tenho que ver com a ciência; mas se tantos homens em quem supomos juízo são reclusos por dementes, quem nos afirma que o <u>alienado</u> não é o <u>alienista</u>?" (ASSIS, 1997, p. 270, grifos meus). A personagem, nessa citação, promove o jogo linguístico capaz de indicar o deslocamento de sentido: Simão Bacamarte, de médico psiquiatra, passa a levantar suspeita de que seria ele o demente.[75]

No citado dicionário, o termo "alienado" é definido por meio de acepções perfeitamente cabíveis ao caso em questão. Primeiramente, pode se referir a algo ou alguém que foi "objeto de sua alienação", o que condiz com o final da narrativa, já que Simão Bacamarte se declara o único louco do local e se exila na Casa Verde. Suas palavras confirmam isso ao explicitar os fundamentos de sua nova teoria: "trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática" (ASSIS, 1997, p. 288). A decisão final do médico justifica ainda outra forma de se compreender o termo, por designar pessoa "afastada da sociedade ou do convívio considerado normal". "Alienado" também se refere a "pessoa que não se interessa pelos acontecimentos do país ou do mundo, ou que não tem conhecimento da realidade social", o que, no conto, fica expresso pelo interesse único da personagem ser, exclusivamente, o domínio da ciência: A Casa Verde

[75] O termo "alienista" aparece outras vezes no conto: para referenciar a Casa Verde, "asilo dos alienados" (p. 282), como indicativo da condição dos encarcerados em "para restituir a razão ao alienado" (p. 285), "que vinha a ser primo do alienado" (p. 286).

– disse ele ao vigário – “é agora uma espécie de mundo, em que há o governo temporal e o governo espiritual” (ASSIS, 1997, p. 257).

Outro elemento textual capaz de colocar em suspeita o perfil do alienista e, consequentemente, os fundamentos de sua teoria diz respeito aos olhos. Há várias descrições do olhar de Simão Bacamarte, cujos termos se encontram ligados a um mesmo campo semântico: seu olhar, descrito como feito de puro metal “duro, liso, eterno”, em oposição aos da mulher “negros, grandes, lavados de uma luz úmida, como da aurora” (ASSIS, 1997, p. 258); o médico também detinha “um par de olhos agudos como punhais” (ASSIS, 1997, p. 263). Na sala de sua residência, enquanto os populares gritavam pela deposição do déspota, os olhos do cientista “subiam do livro ao teto e baixavam do teto ao livro, cegos para a realidade exterior, vidente para os profundos trabalhos mentais” (ASSIS, 1997, p. 271). Mais do que revelar o perfil lunático do médico, as referências aos olhos dele ao longo da narrativa aludem, ainda, desde a primeira descrição, ao que se passa na psicologia do psiquiatra e, dessa forma, abarcam a ideia de que sejam a janela da alma. Isso fica indicado por meio do encadeamento de duas metáforas associadas aos olhos do doutor, na primeira descrição destes: “nem a menor prega veio quebrar a superfície da fronte quieta como a água de Botafogo”, indicando a oposição entre superfície e fronte e entre “quieta” e “água de Botafogo”. Tal trecho sinaliza, então, a turbulência interior do alienista ao comparar sua essência à água do mar.

Conforme abordado, o enredo de “O alienista” engloba a trajetória do médico: a chegada a Itaguaí, passando pelo desejo de notoriedade científica, médica e social; a construção da “Casa Verde”, o estudo dos casos e a criação de sua teoria psicanalítica, segundo a qual o desequilíbrio comportamental (segundo unicamente sua concepção) seria um indício de loucura, quando passa a “aplicar” sua teoria à população local. Depois, Bacamarte altera os princípios teóricos e conclui que o equilíbrio comportamental seria um indício de insanidade, o que leva à revolta popular; e o reconhecimento de que seria ele mesmo o melhor exemplar da junção de sua teoria à prática, ao se trancar no sanatório que criara. Essa seria, então, a história 1, na qual se encontram pistas relativas à história 2: a loucura do alienista alienado. Ambas as histórias são narradas paralelamente e têm sua convergência no desfecho: o autoencarceramento do médico.

Esse longo enredo encontra-se dividido em treze capítulos, segundo o narrador, baseado nas crônicas da cidade de Itaguaí, o que faria dele um narrador de segunda instância,

um compilador de histórias pretéritas, um "contador de casos", quase um "historiador". Tal recurso contribui para a verossimilhança interna da narrativa, além de conferir credibilidade ao que está sendo narrador. Contudo, a atribuição dos títulos às partes que compõem o enredo é intratextualmente uma escolha do narrador, e nisso também se encontram pistas de sua subjetividade ao narrar, por apontar tanto nessas sínteses como ao longo da narração sinais do sentido "verdadeiro" e último do que narra.[76] Esses sinais, obviamente, indicam, na composição da história, a manifestação do autor implícito e, na dimensão da criação ficcional, demarcam a genialidade do autor empírico: Machado de Assis.

Os elementos textuais aqui indicados como pistas do sentido amplo de "O alienista" podem ser ainda compreendidos como manifestações do que Foucault (2002) designa como função-autor. Especialmente em relação ao *corpus ficcional* que compõe esta tese, "O alienista" parece concentrar, bem como anunciar, as questões humanas tratadas pelo autor no decorrer dos contos que integram **Papéis avulsos**; estes, por sua vez, ainda, dialogam de modo direto com os dramas e frustrações de Brás Cubas.

O que torna, a meu ver, "O alienista" uma narrativa moderna diz respeito a esse jogo intra e extratextual magistralmente construído por Machado de Assis. Com o intuito de fundamentar essa suposição, faz-se necessário, então, analisar, comparativamente, algumas temáticas presentes em **Papéis avulsos** e **Memórias póstumas de Brás Cubas**.

A antologia de contos de 1882 não somente engloba contos filosóficos com uma matriz teórica, conforme sugere Bosi (1982). Os contos de **Papéis avulsos**, além de se encontrarem em diálogo em torno de uma certeza machadiana – a sobreposição da aparência em relação à essência, de acordo com o que indica o referido crítico –, promove, em virtude dessa temática, a relativização da Ciência e da Verdade[77].

---

[76] Isso ocorre, por exemplo, na atribuição dos títulos às partes da novela. "Torrente dos loucos" intitula o capítulo centralizado na criação da Casa Verde, conforme comentei anteriormente, e sugere a loucura do próprio médico. No capítulo "Deus sabe o que faz!", o título reproduz as palavras de D. Evarista expressas no Capítulo III, indicando a expressão de uso comum para a aceitação dos preceitos divinos; nesse caso, a esposa faz uso, por duas vezes, da expressão "– Quem diria que meia dúzia de lunáticos...", primeiro com pesar por estes terem-lhe "roubado" a atenção do marido, depois como forma de reconhecimento ao fato de a loucura daqueles homens terem proporcionado a Bacamarte uma alta soma financeira, o que possibilitaria a ela a viagem dos sonhos: conhecer a cidade do Rio de Janeiro. Já o trecho intitulado "O terror" pode ser lido em alusão a um fato histórico assim definido: "nome de um período, cerca de um ano (1793-1794), que se seguir à eliminação dos girondinos e se caracterizou pelo grande número de prisões e execuções pela guilhotina. Terminou com a quebra de Roberpierre" (conforme <www.machadodeassis.net>, acesso em: 25/02/2017); e ainda o título "Plus ultra!", como sátira à conclusão de Bacamarte sobre sua própria loucura.

[77] Os críticos citados por Malard (2001) são: MEYER, Augusto. **Machado de Assis**: 1935-1958. Rio de Janeiro: São José, 1958; PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955; MOOG, Viana. **Heróis da decadência**: Petrôneo, Cervantes, Machado de Assis. Porto Alegre:

Ao realizar o panorama histórico da recepção crítica dessa novela, Letícia Malard (2011) sintetiza os principais estudos sobre o referido texto realizados no século passado. Alguns dos críticos sumariados pela pesquisadora apontaram, ao longo desse período, a intenção machadiana de criticar a ciência em voga no século XIX brasileiro. Entre eles, Malard destaca, na década de 1930, a concepção de Augusto Meyer, segundo o qual há na novela um círculo vicioso entre o ser e o parecer; de Lúcia Miguel Pereira, ao indicar que a loucura estaria associada ao ponto de vista de quem a observa, analisa e julga; e os apontamentos de Viana Moog que lê o texto como "maior inventiva já feita às convicções científicas do século XIX" (MALARD, 2001, p. 47). Na década de 1940, Malard retoma as proposições de Barreto Filho, para quem "O alienista" indicaria "o desdém de Machado pelo racionalismo científico" (MALARD, 2001, p. 47); e a leitura associativa de "ciência, linguagem e poder", realizada por Luiz Costa Lima. Na década de 1980, Malard enfatiza o estudo de Bosi, já contemplado nesta tese, que vê nos contos de **Papéis avulsos** a manifestação do "arbítrio do poder"; e a leitura da filósofa Kátia Muricy, segundo a qual, nas palavras de Malard, no conto haveria "uma crítica corrosiva e bem-humorada aos mitos da ciência da época e uma alusão à intervenção dos médicos nas questões administrativas do Estado" (MALARD, 2001, p. 51).

Conforme expõe Letícia Malard, a interpretação de "O alienista" como instrumento capaz de promover a crítica à ciência não se trata de uma novidade no panorama dos estudos machadianos. A leitura que proponho, diante desse contexto, visa reforçar o que já foi apresentado sobre a novela, no que tange a essa intencionalidade, o que foi facilitado, obviamente, pelo estudo comparativo realizado por Letícia Malard (2011). Além de demonstrar as maneiras por meio das quais essa crítica se faz presente no interior da narrativa, outra intenção que guia a abordagem que aqui realizo de "O alienista" se assenta no entendimento de que essa novela representa metonimicamente o volume no qual se encontra publicada. As diferentes maneiras encontradas por Machado de Assis para relativizar o poder

---

Globo, 1939; BARRETO FILHO. **Introdução à Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1947; GOMES, Eugênio. **Espelho contra espelho**: estudos e ensaios. São Paulo: Instituto Progresso, 1949; GARBUGLIO, José Carlos. Apresentação. In: ASSIS, Machado de. **O alienista**. São Paulo: Ática, 1977; LOPES, José Leme. A **psiquiatria de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1974; LIMA, Luiz Costa. O palimpsesto de Itaguaí. **José**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 27-33, set. 1976; BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo *et al*. **Machado de Assis**: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982; MURICY, Kátia. **A razão cética**: Machado de Assis e as questões do seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988; MALARD, Letícia. Micro-história de O alienista. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, abr. 1997.

do discurso científico se configura como um dos elementos efetivos do projeto moderno da prosa machadiana concretizada nesses dois volumes.

O projeto moderno de Machado de Assis, colocado em execução nesse livro de contos e no romance de 1881, encontra-se assentado, tematicamente, na crítica ao cientificismo enquanto sinônimo do desenvolvimento. Um dos recursos utilizados pelo autor para concretizar essa crítica se dá via ironia por meio da qual são retratados os cientistas, filósofos, conferencistas, e pelas teorias que colocam em execução pela linguagem. Aliás, tal recurso de expressão também é tomado como elemento construtor da verdade, entretanto, tem em seus significados as pistas do ceticismo machadiano ante a ciência.

A crítica ao cientificismo está claramente expressa em "O alienista". Ela se faz presente no enunciado pelas menções à alienação de Simão Bacamarte, para quem o único e verdadeiro intuito era a ciência. A alienação da personagem fica evidente, ainda, quando restringe o mundo à "Casa Verde"; a essa característica soma-se o "amor da glória", termo recorrente na prosa machadiana para indicar, pelo eufemismo, a ganância que move os homens a alcançarem, a qualquer custo, a visibilidade social. Simão Bacamarte deseja ser o maior psiquiatra do país; nesse campo, ele seria um deus. Os sinais disso são muitos ao longo da narrativa. Um deles é a governança do mundo por meio da associação entre o "governo temporal" e o "governo espiritual" (ASSIS, 1997, p. 257), ambos exercidos pelo próprio médico. Outro indício diz respeito ao intertexto, já que Bacamarte havia criado a Casa Verde em sete dias. Simão Bacamarte e Deus constroem, cada um, o mundo em igual período; mesmo sendo um universal e o outro particular, são proporcionalmente grandiosos.

A vontade de alcançar o reconhecimento social por meio da ciência leva o psiquiatra a realizar uma confissão. Primeiro, ele cita o dito de São Paulo aos coríntios ("Se eu conhecer quanto se pode saber, e não tiver caridade, não sou nada"), em que fica exaltada a solidariedade em relação ao saber, indicando que este só tem sentido se visar o próximo. Depois, Bacamarte realiza sua confissão: "O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal" (ASSIS, 1997, p. 256), opondo, assim, sua intenção à passagem bíblica. A criação de um remédio capaz de aplacar todos os males – uma panaceia, enfim – também é partilhada por Brás Cubas, com a criação do emplastro. Um intenta criar um remédio para curar todas as formas de loucura; o outro, um medicamento

capaz de substituir todos os outros, devido a sua ação anti-hipocondríaca. Ambos confessam suas verdadeiras intenções: alcançar destaque social. Brás Cubas expõe sua ideia-fixa:

> Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. (ASSIS, 1997, p. 515)

A mesma oposição entre a intenção pública e o desejo privado encontra-se presente na fala de Brás Cubas, paradoxo que a personagem trata logo de esclarecer:

> Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. (ASSIS, 1997, p. 515)

.

Para ambas as personagens, a ciência é o meio para se obter reconhecimento. Brás Cubas enfatiza sua verdadeira intenção ao dela tratar por meio de metáforas: “Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas”. Ao reforçar sua intenção genuína, descreve-a metaforicamente: “minha trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória” (ASSIS, 1997, p. 515).

É inevitável reconhecer nesse trecho uma síntese ilustrativa da metáfora que sustenta a história de “Teoria do medalhão”. O diálogo entre estas narrativas – “Teoria do medalhão”, “O alienista” e **Memórias póstumas de Brás Cubas** – no que tange à crítica à ascensão social tendo como instrumento a ciência é bastante claro. Vale ressaltar que as três histórias se tornaram públicas no mesmo ano: 1881. No diálogo, o percurso científico é traçado, pelo pai, como uma das possibilidades de ofício para o filho, dotado da “mais perfeita inópia mental”. A personagem sugere a Janjão, conforme já demonstrei, decorar terminologias científicas, sem, contudo, tentar aplicá-las. Melhor que criar um tratado científico sobre os carneiros, seria matar o animal e oferecer um jantar à imprensa; pelo menos, mais eficiente seria a fim de alcançar a “sede de nomeada”.

Tanto Brás Cubas quanto Simão Bacamarte são dotados de uma “ideia-fixa” que se concretizaria na criação do medicamento. Entretanto, isso os leva à morte. Brás Cubas atribui seu falecimento ao fato de ter sido envolvido por um vento frio, enquanto pensava sobre o remédio; isso teria ocasionado a pneumonia que o matou. Já Bacamarte, em nome da ciência,

encarcera-se e morre dezessete meses depois disso, entre as paredes de sua “bastilha da loucura”.

A relativização da ciência como definidora das verdades humanas ainda se faz presente em ambas as narrativas pela indicação da impossibilidade de se estabelecer um limite entre a loucura e a sanidade.

Entretanto, Simão Bacamarte acredita piamente no seu método: separar e classificar a loucura a fim de encontrar um tratamento universal para os diversos casos. De início, sua metodologia científica consistia em separar as classes principais de loucos (os furiosos e os mansos), para depois classificá-los em subcategorias (“monomias”, “delírios”, “alucinações diversas’). Diante do indício de falha de sua teoria, ele adota outros métodos, indicando, assim, a arbitrariedade da prática pretensamente imparcial e científica.

Em **Memórias póstumas**, loucura e razão são retratadas como territórios vizinhos, sobre os quais transita o protagonista. Primeiramente, isso se dá no momento do delírio que antecede a sua morte. O que o (quase) moribundo vê pode ser interpretado como representação metafórica de sua vida e de sua finitude, cujo auge se localiza na fala da Mãe-natureza: “grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (ASSIS, 1997, p. 522). No capítulo seguinte, Brás Cubas, novamente por meio de uma construção metafórica, reforça a relação recíproca entre duas personagens – a loucura e a sanidade – como moradoras da mesma casa (a mente humana).

Em “O alienista”, por seu turno, a loucura e a sanidade são abordadas como condições opostas de existência pelo médico Bacamarte. Entretanto, são sinalizadas como circunvizinhas não só pela oposição entre a verve científica do médico e a aplicação de seu saber, como também pelas descrições do seu olhar, conforme demonstrado. O arbítrio do poder de que se investe o cientista, de acordo com o que sugere Bosi (1982), fica indicado nas histórias pela manipulação dos métodos colocados em prática. Isso está presente também em “A Sereníssima República”, pois, ante o estudo das aranhas reunidas pelo cônego, o naturalista brasileiro utiliza-se de dois estatutos para comandá-las: a linguagem e o terror. Na história de Simão Bacamarte e nas experiências do cônego, isso se dá pelo viés da instauração do discurso de autoridade, conforme o define Foucault (2010): um é apresentado como o maior médico “de Portugal e das Espanhas”, o outro se apresenta como cientista que visa requerer para si descoberta atribuída a outrem, cujo método se assenta em Plínio e Darwin. Um faz uma conferência pública, o outro vai à Câmara convencer os vereadores a aceitarem a

construção da “Casa Verde”. O medo se instaura nos habitantes de Itaguaí pelo despotismo do médico, fundamentado em suas muitas versões teóricas sobre a loucura; ao passo que o outro, por meio do registro escrito em livro, faz as aranhas crerem que se tratava da listagem dos seus pecados. Para as aranhas, o cientista é um instrumento de Deus, para os habitantes de Itaguaí, de início, Bacamarte apresenta-se como o deus da ciência, ambos dotados do cajado da punição humana: a ciência.

A relação intrínseca entre a loucura e a razão ainda aparece ao final do livro, no capítulo intitulado “O alienista”. Nele, Brás Cubas visita um psiquiatra, a pedido de Quincas Borba, que acreditara que o amigo estivesse a enlouquecer. De início, o protagonista acha graça da sugestão do amigo filósofo e justifica-se: “é que eu não me sentia doudo, mas não tendo geralmente os doudos outro conceito de si mesmos, tal objeção ficava sem valor” (ASSIS, 1997, p. 635). Já na visita, investido do saber profissional, Brás Cubas se vê aliviado diante da constatação médica de que estava são, e aflito ante a sugestão de que o amigo dava sinais de loucura. O alienista, nesse momento, intervém com uma observação: “podia não ser nada, e acrescentou até que um grãozinho de sandice, longe de fazer mal, dava certo pio à vida” (ASSIS, 1997, p. 636).

O médico reconhece na condição humana um grãozinho de sandice capaz de acometer a todos: a megalomania. Para tanto, parte da história de um pobretão ateniense que acreditava ser dono de uma frota de navios e conclui: “há em todos nós um maníaco de Atenas”. A fim de exemplificar o “caso”, o alienista localiza um criado situado à janela da casa de Brás Cubas e reconhece nas ações deste a ilustração do que acabara de concluir. É o protagonista quem esclarece a relação:

> De fato, era um dos meus criados que batia os tapetes, enquanto nós falávamos no jardim, ao lado. O alienista notou então que ele escancarara as janelas todas desde longo tempo, que alçara as cortinas, que devassara o mais possível a sala, ricamente alfaiada, para que a vissem de fora [...]. (ASSIS, 1997, p. 636)

A supervalorização de si mesmo ou de objetos que define uma das formas dessa doença psíquica, nesse caso, ocorre por meio de objetos alheios. Também em “O alienista” esse comportamento encontra-se presente nas ações da personagem Mateus, um albardeiro que construíra uma linda casa, à qual admira, pelo jardim, durante boa parte do dia. Tal comportamento, depois de detectado por Bacamarte por meio da observação cotidiana, leva o médico a encarcerar o albardeiro na Casa Verde.

Essa representação da conduta humana se repete em **Dom Casmurro**. A criada da casa de Bento Santiago expõe, às janelas, os tapetes da mansão a fim de que os transeuntes associassem a luxuosidade do imóvel à condição superior dos que nela viviam, sendo um deles a própria escrava, mesmo nessa condição.

Nas palavras do médico alienista de Brás Cubas, a ambição desmedida é intrínseca ao homem e se manifesta nas mais imperceptíveis ações. Está justificada, assim, a "frouxidão do arruído" do protagonista e, por extensão, a megalomania de Bacamarte.

A existência de uma linha tênue entre a razão e a sua ausência encontra-se também sugerida no penúltimo capítulo das **Memórias**, por meio de um termo cientificamente sem sentido, principalmente se fosse lido por Bacamarte: semidemência.

Como "homem do seu tempo", Machado de Assis manifesta um olhar observador em relação à conjuntura social e política de seu tempo histórico. A condição do homem moderno – marcada pela reformulação identitária, pela ideia de progresso, pelo cientificismo, mas também pela superficialidade e desejo de ascensão social – desdobra-se e se faz presente nos contos de **Papéis avulsos** e na narrativa póstuma de Brás Cubas. Nos dizeres de Greicy Bellin: "Machado de Assis teria lapidado a temática moderna" e um dos aspectos identificadores disso seria a adoção de uma "consciência moderna marcada pela capacidade de analisar de forma lúcida a conjuntura social de seu tempo" (PINTO, 2015, p. 14).

Uma dessas conjunturas, conforme demonstrei, diz respeito ao cientificismo, refletido na construção das personagens (Brás Cubas, Simão Bacamarte e cônego Vargas). Nos dizeres de Bosi (1982, p. 445), ao analisar "A Sereníssima República", "a ciência positiva do século não se basta como conhecimento, quer disciplinar de fora a vida dos seres observados", o que indica tanto o seu aspecto subjetivo quanto sinaliza a arbitrariedade do saber.

Nas histórias do livro de 1882, o conhecimento é passível de simulação por parte dos sujeitos que o manipulam. Assim, sob o cunho da ciência, falsos saberes alcançam o patamar de verdades. O conhecimento, como mostra Machado, é um instrumento manipulável de ascensão social, econômica, capaz de proporcionar visibilidade e reconhecimento social aos homens que o controlam, reformulam e, para referendá-lo, expõem-no como exemplos de teorias, igualmente subjetivamente construídas.

O conhecimento é, portanto, dispensável, pois, em uma sociedade de aparências, o saber é uma máscara sustentada pela/na enunciação. Aqueles que se indispõem a participar desse jogo tornam-se inadequados aos tempos modernos. Isso ocorre, por exemplo, com a

personagem Xavier, de “O anel de Polícrates”. Ele literalmente corre em busca de uma ideia original, uma “pérola”, capaz de elevá-lo ao patamar dos “grandes homens”. Entretanto, consoante o narrador: “era impaciente, não sofria a gestação indispensável à obra escrita” e, por isso, bradava a quem quer que fosse qualquer das ideias que lhe vinha à cabeça. Uma delas, entretanto, “apanhada” por um transeunte, passa de boca em boca, até se tornar digna de saber próprio dos elevados intelectos, no caso, o passageiro. A máxima nada mais é do que um xiste – “Quem não for cavaleiro, que o pareça” – que reforça a matriz machadiana, presente nas histórias de **Papéis avulsos**, mas também em **Memórias póstumas de Brás Cubas** de que parecer é mais importante do que ser.

Outro sujeito localizado na contramão da vida moderna está presente no conto “Uma visita de Alcebíades”. Conforme analisa detidamente Greicy Bellin (2015), a referência aos opostos – “passado” *versus* “presente”, “velho” *versus* “novo” – constitui o cerne do conto:

> ‘Uma visita de Alcebíades’ também pode ser classificado como uma narrativa alegórica, uma vez que o embate entre o narrador, típico homem moderno do século XIX, e Alcebíades, representante contumaz da sociedade grega antiga, é representativo de um confronto mais amplo entre a tradição e a modernidade. (BELLIN, 2015, p. 170-171)

Outro aspecto indicativo da modernidade machadiana diz respeito à dicotomia entre o público e o privado. Essa oposição desdobra-se, conforme observa, no isolamento do sujeito moderno e em seu oposto: a necessidade de visibilidade pública. Pinto (2015) demonstra essa dicotomia em “O espelho”, que pode ser vislumbrado como narrativa moderna pela estrutura formal, conforme indiquei, e pelo tratamento temático da dualidade do homem.

As temáticas presentes nos contos de **Papéis avulsos**, indicadoras da modernidade machadiana, que encontram seu reforço também em **Memórias póstumas**, são de alguma forma provenientes do olhar crítico de Machado para a sociedade de seu tempo: marcada, sobretudo, pelo desejo desmedido de alcançar a glória, de que maneira for.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos que compõem o *corpus* desta tese sinalizam, individualmente, a efetivação de um projeto de prosa moderna, pensado e executado por Machado de Assis em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos**.

Isso porque, nos textos críticos que escreveu, Machado de Assis reflete sobre o papel do escritor e da crítica no contexto da literatura brasileira, marcado pela necessidade de construir sua própria identidade e, como parte dela, a sua literatura própria. Ele enfatiza, nessa conjuntura, um alargamento da noção de literatura nacional ao afirmar a busca por aspectos universais que traduzam o "sentimento íntimo" do escritor, sem que necessariamente este tenha de se restringir à "cor local". Assim, Machado sinaliza a concepção de escritor moderno que elege seus precursores com os quais estabelece diálogos, promovendo a relação entre a tradição e originalidade como esteios da produção literária. Destaca, também, a função da crítica como instituição capaz de promover a ampliação e renovação dos parâmetros literários nacionais, contexto só possível de ser alcançado pelo estudo criterioso e sistemático do que oferece o texto literário por si só, e não pelos parâmetros de determinado estilo de época. Por meio dessas observações, Machado de Assis adota o perfil de um ensaísta moderno.

Tais observações se concretizam em seu fazer literário, notadamente em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Papéis avulsos**, pois em ambos Machado concretiza a relativização de noções fundadoras da literatura: a autoria, o narrador, a forma do romance e do conto; e ainda insere nessas narrativas temáticas inerentes ao sujeito moderno. Assim, coletivamente, esses escritos podem ser percebidos como um sistema no qual se sustenta o projeto de literatura moderna pensado e realizado pelo escritor. Seja pela concepção de "homem do seu tempo e do seu país", cunhada por Machado, seja pela ideia de "espírito unificador", de Rosenfeld, a prosa machadiana torna-se moderna, com a publicação desses dois volumes, não só porque neles o autor experimenta outras formas de compor o romance e os contos, mas também porque põe em evidência a autoria como uma construção desdobrada, forjada; cria narradores que exercem a função de autores, cujas teorias autorizam saberes que são desarticulados pelo contexto enunciativo; e insere na composição das narrativas outros gêneros discursivos como construtores de sentido. Conforme ressalta Rosenfeld (1973), no

romance moderno, ocorre a quebra da verossimilhança, que Machado concretiza na existência do “defunto autor”; e a ênfase na experiência psíquica das personagens.

Tanto no capítulo do “delírio” quanto em “O espelho” e “O alienista”, o centro das histórias é o registro do funcionamento da psique, em experiências prenhes da busca do reconhecimento social. Já para Victor Hugo, o “gênio moderno” é entendido como aquele capaz de unir “o grotesco” e o “sublime”, a fim de constituir “paródias da humanidade”. Da aproximação entre esses dois opostos, tem-se a ironia, que sustenta a narrativa de Brás Cubas e alguns dos contos de **Papéis avulsos**. Em ambas, o espírito moderno do escritor se faz presente pela resistência aos pressupostos da modernidade: a ciência, a noção de verdade racional, a concepção de progresso. Pela relativização dessas ideias, nos dois livros, é possível reconhecer um projeto temático, marcadamente moderno, principalmente em razão da crítica ao cientificismo em voga na segunda metade do século XIX. Nas histórias, o autor de **Quincas Borba** põe em xeque a noção de objetividade atrelada à ciência e a ideia de imparcialidade do discurso pretensamente científico – questionamentos reconhecíveis nas **Memórias**, em “O alienista” e em “A Sereníssima República” –, ao passo que em “Teoria do medalhão” usa da ironia como instrumento de construção textual capaz de forjar a grandiosidade do discurso paterno destinado a um filho débil. Nesse diálogo, Machado brinca com o ouvinte (Janjão), instância discursiva também ocupada pelo leitor; jogo similar ao realizado por Brás Cubas nos diálogos e interpelações aos seus leitores.

O referido conto constitui-se como uma narrativa moderna porque estruturalmente está fundado em um gênero discursivo que não se sustenta na história, o que fica claro pela observação quantitativa e qualitativa da fala dos “interlocutores”, conforme demonstrado. Também é uma narrativa moderna porque relativiza um valor humano e social – o saber, o conhecimento –, expondo-o como uma construção fundamentada no que se parece ser. Assim, Machado de Assis deixa claro que a construção da linguagem, como manifestação concreta do saber, é um elemento de construção da identidade e de convencimento.

A teoria da dualidade da alma humana – concebida e apresentada por Jacobina em “O espelho” – discute a noção de identidade do sujeito, exaustivamente contemplada pela Psicanálise, como experiência coletiva, pautada na representação simbólica do poder (a farda de alferes). Com esse saber também dialoga, parodicamente, a história de Simão Bacamarte, cuja teoria da loucura se mostra maleável, arbitrária.

A crítica a um estilo literário pomposo e passadista está no cerne de "Uma visita de Alcebíades", narrativa que assinala a função do leitor/espectador como elemento determinante da produção de sentido para o texto literário. Em **Memórias póstumas**, Brás Cubas ironiza o perfil de leitor romântico, atribuindo a este o "defeito do livro", ou seja, a incapacidade de acompanhar e compreender uma narrativa escrita em moldes em tudo distintos do que preconizava a escola, no que se refere ao enredo e às temáticas, e especialmente no que se refere à idealização do amor e da mulher.

A temática da notoriedade pública e os meios utilizados para alcançá-la constituem um *leitmotiv* na obra machadiana. Como "homem do seu tempo", o escritor promove reflexões sobre esse tema com o intuito de revelar as máscaras sociais, por meio de uma postura crítica atribuída a seus narradores, muitas vezes. Em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, por exemplo, o narrador-personagem, ao longo da vida, intenta alcançar a visibilidade social. Para tanto, traça algumas possibilidades. Uma delas é exercer sua profissão de formação, a advocacia, entretanto, reflete:

> No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso. Explico-me: o diploma era uma carta de alforria; se me dava a liberdade dava-me a responsabilidade. Guardei-o [...]. (ASSIS, 1997, p. 542)

A comparação entre o diploma e a carta de alforria indica um aspecto importante do perfil psicológico de Brás Cubas: a pouca afeição às responsabilidades intrínsecas ao trabalho. Nesse trecho, fica clara a ideia de que o saber – atestado pelo diploma – não encontra eco no sujeito detentor desse objeto. A ideia do diploma como atestado do conhecimento é desfeita no trecho. A oposição entre a posse do diploma e a não efetivação do conhecimento de quem o possui promove uma crítica ao culto bacharelesco: seu símbolo (o diploma) é vazio, oco, tanto quanto o medalhão que simboliza a teoria apresentada a Janjão.

Ainda no que diz respeito ao processo de formação do jovem advogado, outra passagem do mesmo capítulo merece destaque. Brás Cubas, a bordo de um navio, segue em direção a Lisboa e, sob orientações de seu pai, passa a ser vigiado pelo capitão. Esse sujeito, de aparência "assaz rude", mas dado a "locuções rebuscadas", retira do bolso um papel amassado no qual se encontram registrados os seus versos. O marujo lê para Brás Cubas uma ode horaciana e alguns sonetos e, depois, um epicédio. A despedida dos dois se dá pelas palavras do marujo, reproduzidas pelo narrador, em que aquele vislumbrava para o jovem

“um grande futuro”. Entretanto, sobre isso o defunto autor retoma as sensações nele provocadas por esses termos:

> Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma idéia (sic) expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo, – bispo que fosse, – uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior (ASSIS, 1997, p. 542, grifo meu).

O futuro grandioso anunciado pelo capitão não encontra eco nos pensamentos do jovem Brás Cubas, pois contempla um “horizonte misterioso e vago”. Dessa mirada, retira elementos concretos, como possibilidades de realização da fala profética. A construção dessas hipóteses dialoga com as possibilidades elencadas pelo pai de Janjão. No conto, entretanto, há uma enumeração decrescente quanto às hipóteses profissionais apresentadas, o que se justifica pelo fato de o pai saber das limitações do filho; já aqui a ordem dos itens que indicam os ofícios parece arbitrária. Entretanto, há uma gradação na indicação do alcance dessas possibilidades profissionais: “cargo”, “preeminência”, “grande reputação”, “posição superior”.

Brás Cubas não sabe, exatamente, como se tornar um homem de “posição superior”, mas, ao longo de toda a vida e ao longo de todo o registro dela, em livro, aponta possibilidades (e as desconstrói). Uma delas é a carreira política: cujo ápice almejado era a cadeira de ministro. Sobre isso, Brás Cubas não só registra o não fato por meio de pontilhados, como justifica a não narração: “há coisas que melhor se dizem calando” (ASSIS, 1997, p. 627). Ele ainda vislumbra a possibilidade, sob a influência de Quincas Borba, de se tornar um grande filósofo, por isso, inclusive, formula máximas capazes de ilustrar não só a teoria do Humanitismo, mas principalmente seu modo de pensar e agir. Depois, cria um jornal, com o mesmo intuito, mas a publicação teve vida curta. Por último, intenta criar um remédio anti-hipocondríaco, cuja verdadeira intenção é ver escrito na caixa três termos: EMPLASTRO BRÁS CUBAS. Todavia, essa “ideia-fixa” leva-o à morte.

A concepção moderna da escrita em prosa que se configura como temática central desta tese diz respeito tanto a uma ideia centrada em novas formas de se compor os gêneros literários – o romance e o conto – quanto se concretiza em um processo constante colocado em prática pelo escritor de refletir e fazer o leitor refletir e questionar o narrado. Ainda, manifesta-se nos diálogos intra e extratextuais sinalizados nessas narrativas, sustentados, também, pela presença de gêneros discursivos distintos que alimentam de sentidos outros a

prosa de ficção. Em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e em **Papéis avulsos** sustenta-se uma escrita moderna marcada pela experimentação formal, intradiscursiva e extradiscursiva, pelas múltiplas possibilidades de construir vozes que narram e pela associação e desdobramento temático entre as narrativas. Junto aos textos críticos publicados por Machado e pelas reflexões sobre a função da crítica presentes tanto nos ensaios quanto na prosa de ficção, Machado se concretiza como um escritor moderno que pensa, reflete e reconstrói sua obra de modo consciente e prenhe de sentidos velados, nos temas dos quais tratou e nas formas que reconfigurou.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-68.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Ática, 1992.

ANDRADE, Ana Luiza. **Transportes pelo olhar de Machado de Assis**: passagens entre o livro e o jornal. Chapecó: Grifos, 1999.

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis (1939). In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas (13/09/1938). In: _____. **O empalhador de passarinhos**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972. p. 5-8.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: UNESP, 2008.

APOCALIPSE. In: **Bíblia Sagrada**: edição da família. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881). In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I, p. 510-639.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência da nova edição [a **Ressurreição**], "Advertência da primeira edição [a **Ressurreição**]". In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I, p. 116.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência de 1907 [a **Helena**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I, p. 273.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência de 1907 [a **A mão e a luva**], "Advertência de 1874 [a **A mão e a luva**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I, p. 198.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Prólogo da terceira edição [a **Memórias póstumas de Brás Cubas**]. In: In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I, p. 512.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Prólogo da terceira edição [a **Quincas Borba**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I, p. 642.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. "Advertência [a **Esaú e Jacó**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I, p. 946.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência [a **Memorial de Aires**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I, p. 642.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Papéis avulsos** (1882). In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II, p. 252-366.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O cônego ou a metafísica do estilo. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II, p. 570-573.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência [a **Histórias da Meia-Noite**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II, p. 160.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência [a **Papéis avulsos**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II, p. 252.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência da 1ª edição [a **Histórias sem da**ta]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II, p. 369.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência [a **Várias histórias**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II, p. 477.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Prefácio [a **Páginas recolhidas**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II, p. 577.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Advertência [a **Relíquias da Casa Velha**]. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II, p. 658.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. **O Novo Mundo**, Nova York, 24 mar. 1872. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3, p. 801-809.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O ideal do crítico. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3, p.798-801.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A nova geração. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3, 809-836.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Passado, presente e futuro da literatura. In: _____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3, 785-789.

AZEVEDO, Silvia Maria *et al*. (Org.). **Machado de Assis**: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

BAGOLIN, Luiz Armando. Resenha: *O pintor da vida moderna.* **Tempo Social – Revista de Sociologia da USP**, v. 23, n. 2, p. 335-336, nov. 2011.

BAKHTIN, Michael. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARBIERI, Ivo. Papéis à mesa como parentes. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 10., 31 de julho a 4 de agosto de 2006, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UERJ, 2006. p. 1-11. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_1.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2016.

BARBIERI, Ivo. O cônego ou a invenção da linguagem. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 133/134, p. 23-34, abr.-set. 1998.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome**: duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias**. Campinas, SP: UNICAMP, 1997.

BAPTISTA, Abel Barros. A emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto. **TERESA: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6-7, p. 207-231, 2006.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al*. **Análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973. p. 19-60.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte. Autêntica: 2010.

BELLIN, Greicy Pinto. **Modernidade, identidade e metrópole em Poe, Baudelaire e Machado de Assis.** 420f. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikilai Leskiv. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 197-221.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BETELLA. Gabriela Kvacek. **Os narradores de Machado de Assis**: a seriedade enganosa dos Cadernos do Conselheiro (**Esaú e Jacó** e **Memorial de Aires**) e a Simulada Displicência das Crônicas (**Bons Dias!** e **A semana**). São Paulo: Universidade de São Paulo / Nankin, 2007.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.291-330.

BOECHAT, Maria Cecília. A chinela turca: Machado de Assis e a tradição folhetinesca. **O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 87-95, jul./dez. 2010.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: _____ *et al*. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 437-457.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2003.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. Figuras do narrador machadiano. **Cadernos de Literatura Brasileira***:* Machado de Assis. São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 23 e 24, p. 126-162, jul. 2008.

BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos avançados**, v. 28, n. 80, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79696/83698>. Acesso em: 10/08/2016.

BRANDÃO, Ruth Silviano; OLIVEIRA, José Marcos Resende. **Machado de Assis leitor**: uma viagem à roda dos livros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco**: tradição e renovação na literatura brasileira: 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BRUNETIÈRE, Ferdinand Vincent-de-Paul Marie. A evolução dos gêneros na história da literatura (1889). In: SOUZA, Roberto Acízelo (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários. Chapecó, SC: Argos, 2011. p. 377-3887.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia de menos. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 63-67, jul. 1982.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARVALHO, Luis Alfredo Vidal de; LEVY, Sofia Débora; MIGUEL, Nadya Maria. Interdisciplinaridade na metafísica do estilo de Machado de Assis. In: CONGRESSO SCIENTIARUM HISTORIA IV: CONGRESSO DE HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS E DAS TÉCNICAS E EPISTEMOLOGIA, 2011, Rio de Janeiro, 19-21 out. **Livro dos Anais do Congresso Scientiarum Historia IV**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas-HCTE, UFRJ, 2011. v. 1.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis**: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fontes Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. Laura Tanddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CORDEIRO, Marcos Rogério. Resenha de **Machado de Assis e a crítica internacional**. **O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 87-95, p. 121-125, jul./dez. 2010.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-163. [Debates, 104].

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COUTINHO, Wilson. A crítica de arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 659-661.

COUTO, João Luiz Peçanha. A negação do mundo: a palavra proibida. **Estação Literária**, Londrina, v. 9, p. 111-121, jun. 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art8.pdf>. Acesso em: 05/08/2015.

CRUZ JR., Dilson F. **Estratégias e máscaras de um fingidor**: a crônica de Machado de Assis. São Paulo: Nankin Editorial: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

DE SANCTIS, Francesco Saverio. A nova literatura: o romantismo. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários. Chapecó, SC: Argos, 2011. p. 221-227.

DIEGO, Marcelo da Rocha Lima. Experiência e apropriação na técnica narrativa de **Papéis avulsos**. **Machado de Assis em Linha**, ano 1, n. 1, p. 111-127, jun. 2008.

DIXON, Paul. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. **TERESA: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6-7, p. 185-206, 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. Estratégias de caramujo. In: _____. **Machado de Assis afro-descendente**: escritos de caramujo. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálidas, 2007. p. 249-288.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48

FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico**: análise e interpretação das **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 2 ed. São Paulo: Nankin, Edusp, 2008.

FAORO, Raimundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**: e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o século XIX**: Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2004.

FIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

FOUCAULT, Michael. **O que é um autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002. Disponível em: <http://fido.rockymedia.net/anthro/foucault_autor.pdf>. Acesso em: 10/09/2015.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2010.

FREITAS, Marcus Vinícius. O escritor e seu ofício: em busca da teoria da literatura. **Aletria: Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 2, n. 20, p. 183-198, mai./ago. 2010.

FURLAN, Stélio. **Machado de Assis**: o crítico – Enigma de um rio sem margens. Florianópolis: Momento Atual, 2003.

GAGLIARDI, Caio. Autor, autoria e autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes. **Magma**, [S.l], n. 10, p. 32-49, dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/48465>. Acesso em: 16/01/2016.

GANCHO, Cândida Vilares. Elementos da narrativa. In: _____. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. [Artes do livro, 7]

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. São Paulo: Vega, 1995.

GIMENZ, Marian Gabni. O *modus operandi* do narrador machadiano em "O cônego ou a metafísica do estilo". **Cisma**, n. 1, p. 53-61, sem. 2013.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: impostura e realismo: uma reinterpretação de *Dom Casmurro.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GLEDSON, John. A história do Brasil em **Papéis avulsos**, de Machado de Assis. In: _____. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 70-90.

GLEDSON, John. *Papéis avulsos*: um livro brasileiro? Prefácio. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Papéis avulsos**. São Paulo: Companhia das Letras, Perguin, 2011.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2000.

GOULART, Audemaro Taranto. Poética e gênese literária. **Remate de Males**, Campinas/SP, v. 18, p. 21-52, 1998.

GRANJA, Lúcia. Domínio da boa prosa: narradores e leitores da obra do cronista. **Cadernos de Literatura Brasileira***:* Machado de Assis. São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 23 e 24, p. 252-272, jul. 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura do século 19. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O escritor que nos lê. **Cadernos de Literatura Brasileira***:* Machado de Assis. São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 23 e 24, p. 273-292, jul. 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUGO, Victor-Marie. **Do grotesco e do sublime** (Tradução do "Prefácio de Cromwell"). São Paulo: Perspectiva, s/d.

HUGO, Victor-Marie. Prefácio [ao Cromwell]. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários. Chapecó, SC: Argos, 2011. p. 364-387.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JACKSON, K. David. A modernidade do eterno em Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 55-76.

JAMES, Henry. A arte da ficção. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó, SC: Argos, 2011. p. 450-463.

JAUSS, Hans Robert. *El arte como anti-naturaleza*: a propósito del cambio de orientación estética después de 1789. In: VILLANUEVA, Dario (Org.). **Teoria de la literatura**. Santiago de Compostela: Universidade Santiago de Compostela, 1994. p. 117-148.

JAUSS, Hans Robert *et al*. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOBIM, José Luis. O crítico como romancista. **Machado de Assis em Linha**, ano 3, n. 5, junho 2010. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo07.pdf>. Acesso em: 16/01/2016.

KOCH, Ana Maria. **Intertextualidades em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAGES, Susana Kampff. Diabolias da dialética: Machado de Assis, precursor de Guimarães Rosa. In: FANTINI, Marli (Org.). **Crônicas da antiga corte**: literatura e memória em Machado de Assis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 309-323.

LEAL, Luciana Brandão. **Memórias póstumas de Brás Cubas**: o narrador melancólico. 105f. 2013. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa), Programa de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: MEC-Serviço de Documentação, 1952.

LOPES, Elisangela Aparecida. **Homem do seu tempo e do seu país:** senhores, escravos e libertos nos escritos de Machado de Assis. 171f. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. **Nariz metafísico em "O segredo do bonzo"**. Disponível em: <http://www.eduardoguerreirolosso.com/nariz_metafisico.pdf>. Acesso em: 16/08/2016.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUCAS, Fábio. **O núcleo e a periferia de Machado de Assis**. Barueri, SP: Manole, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A luneta mágica**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MACHADO, Ubiratan. **Machado de Assis**: roteiro de consagração. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MALARD, Letícia. Analistas de **O alienista**. **O Eixo e a Roda: Revista de literatura brasileira**, v. 7, p. 45-53, maio 2011.

MARTINS, Álvaro. **Machado e Lima**: da ironia à sátira. Rio de Janeiro: Utópos, 2004.

MONEGAL, Emir R. O leitor como escritor. In: MONEGAL, Emir R. **Borges**: uma poética da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 77-122.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Tradição e inovação nos contos de Machado de Assis. In: CHAVES, Vania Pinheiro et al. **Lembrar Machado de Assis**: 1908-2008. Lisboa: CLEPUL, 2009.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Rosemary Aparecida de Almeida. **A paternidade autoral de Brás Cubas no contexto do modelo realista-naturalista**. 66f. 2008. Dissertação (Mestrado), Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MUZZI, Eliane Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. Editoração: arte e técnica. **Viva Voz: Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas**, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 2, p. 7-10, 1996a.

MUZZI, Eliane Scotti. Leitura de títulos. Editoração: arte e técnica. **Viva Voz: Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas**, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 2, p. 11-20, 1996b.

NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopédias: em **Papéis avulsos**, de Machado de Assis. In: NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Júlio (Org.). **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 40-57.

NOGUEIRA, Nicea Helena. Nem românticos, nem realistas: reflexões sobre os romances machadianos. In: OLIVEIRA, Omar Pereira (Org.). **Machado de Assis e suas múltiplas vozes**. Montes Claros, MG: Unimontes, 2008.

OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade: traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 61-83.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaira; São Paulo: USP, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

PERROT, Andrea Czarnobay. Literatura e loucura: a casa verde e outras questões n'**O alienista**. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 53-60, 1º sem. 2000.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto; Novas teses sobre o conto. In: **_____Formas breves**. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 87-118.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Trad. Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa: Editorial Vegga, 1978.

PINTO, Fernão Mendes. **Peregrinação**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983. 778p. [Biblioteca de autores portugueses]. Disponível em: <http://purl.pt/26737>. Acesso em: 14/02/2017

POUND, Erza. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUIROGA, Horácio. **Decálogo do perfeito contista**. São Paulo: L&M, 2009.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROMERO, Silvio. **Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: [s/i], 1936.

RONCARI, Luiz. Machado de Assis: predecessores e influências. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente. **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 197-207.

ROCHA, João Cezar de Castro. "Rosebud" e o Santo Graal: uma hipótese para leitura dos contos de Machado de Assis. **TERESA: Machado de Assis**, São Paulo, n. 6/7, p. 164-184, 2006.

RODRIGUES, André Luis. Um jogo de espelhos ou Jacobina desce aos infernos. **TERESA: Machado de Assis**, São Paulo, n. 6/7, p. 323-250, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-79.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSSO, Mauro. **Contos de Machado de Assis**: Relicários e Raisonnés. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Edições Loyola, 2008.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Correspondência de Machado de Assis**. Tomo II – 1879-1889. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. [Coleção Afrânio Coutinho; v. 92]

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SANTOS, Ana Mara Koch. **Intertextualidade em Memórias póstumas de Brás Cubas**. 549f. 2004. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001. cap. 1; p. 1-41.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O circuito das Memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp; São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 1993. (Campi; 14)

SARAIVA, Arnaldo. **A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto** revisitada. *CEM/Cultura, Espaço & Memória*, Porto, CITCEM/Edições Afrontamento, n. 1, 2010.

SARTRE, Jean Paul. **Que é literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SAVIOLI, Francisco Platão; FIORIN, José Luiz. **Lições de texto**: leitura e redação. 5. ed. São Paulo: Ática, 2006.

SCARPELLI, Marli Fantini. Narrar para não morrer: **Memórias póstumas de Brás Cubas**. In: MOTTA, Lourenço Dantas; ABDALLA JR. Benjamin (Org.). **Personae:** grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001. p. 35-67.

SCHNAIDERMAN, Boris. “O alienista”, um conto dostoievskiano? **TERESA: Machado de Assis**, São Paulo, n. 6/7, p. 268-273, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. Por falar em conto. **O Estado de S. Paulo**, Suplemento de 07/11/1971.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Duas notas sobre Machado de Assis; Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SENNA, Marta de. **Alusão e zombaria**: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. (Papéis avulsos; 44.)

SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do bruxo**: ensaios machadianos. 2. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

SENNA, Marta de. Estratégias de embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/estrategiasdeembuste.html>. Acesso em: 10/03/2016.

SILVA, Ana Maria Viera. Contos machadianos: radiografias psicossociais. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 44-52, 2000.

SILVA, Márlio Barcellos Pereira da. **Procedimentos paródicos e distanciamento irônico em Papéis avulsos, de Machado de Assis**. 124f. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2009.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. Papéis avulsos. In: _____. **Fábrica de contos**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Bruno Henrique Muniz. **Das flores ao verme**: cenas de corrosão: análise dos espaços burgueses em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis. 112f. 2014. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SOUZA, Jorge de Souza. **Machado crítico**: a ossatura dialética em análise e síntese. Itabuna, BA: Via Litterarum, 2009.

SOUZA, Roberto Acízelo. **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó, SC: Argos, 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo. A crítica literária no Brasil Oitocentista: um panorama. In: CORDEIRO *et al*. **A crítica literária em perspectiva**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. p. 13-27.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al*. **Análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973. p. 209-254.

VAL, Ana Cristina Pimenta da Costa. Machado de Assis e o fantástico espelho. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p.20-28, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem dos três ao um**: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WALTY, Ivete; PAULINO, Graça. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; VERSANI, Vera. **Ensaios sobre leitura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. p. 138-154.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WESCHENFELDER, Eládio Vilmar. **A paródia nos contos de Machado de Assis**. Passo Fundo: UPF, 2000. [Série Dissertações; 6].

ZILBERMAN, Regina. Memórias Póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 133/134, p. 155-172, abr.-set. 1998.

ZOLA, Émile. Romance experimental. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários. Chapecó, SC: Argos, 2011. p. 227-231.