



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Sara Alice Costa Cavalcanti

**A pedra da lua**

**contos de Machado de Assis reunidos em *Papéis avulsos* e *Várias histórias***

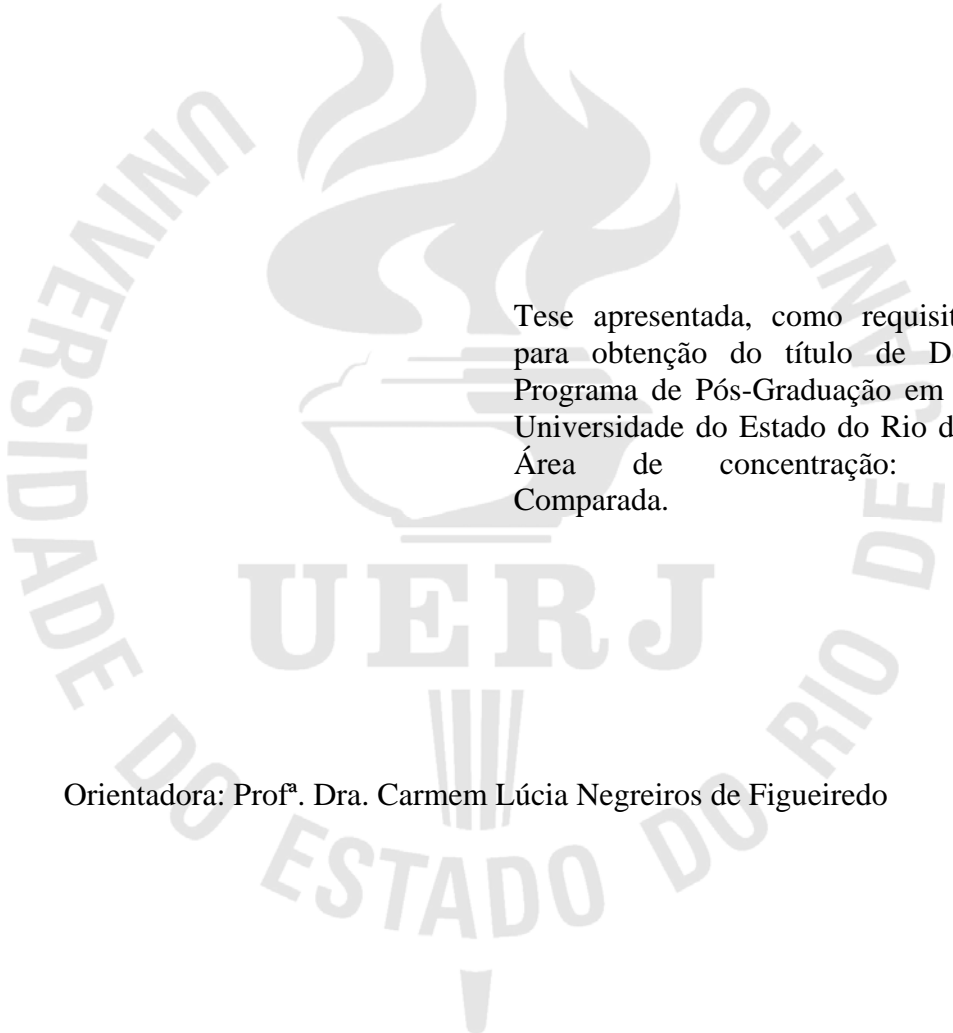
Rio de Janeiro

2013

Sara Alice Costa Cavalcanti

**A pedra da lua**

**contos de Machado de Assis reunidos em *Papéis avulsos* e *Várias histórias***



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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A848	<p>Cavalcanti, Sara Alice Costa.</p> <p>A pedra da lua: contos de Machado de Assis reunidos em Papéis avulsos e Várias histórias / Sara Alice Costa Cavalcanti. – 2013. 154f.</p> <p>Orientadora: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Assis, Machado de, 1839-1908. Papéis avulsos – Teses. 3. Assis, Machado de, 1839-1908. Várias histórias – Teses. 4. Contos brasileiros – Teses. 5. Ficção brasileira - Teses. 6. Narrativa escrita – Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	--

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

---

Assinatura

---

Data

Sara Alice Costa Cavalcanti

**A pedra da lua**

**contos de Machado de Assis reunidos em *Papéis avulsos e Várias histórias***

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

Aprovada em 01 de julho de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Fátima Cristina Rocha  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Sonia Monnerat Barbosa  
Instituto de Letras - UFF

---

Prof. Dr. Pascoal Farinaccio  
Instituto de Letras - UFF

Rio de Janeiro

2013

Ao tinteiro de Tia Carolina

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que sabe escrever em tábuas e também em corações, por haver escrito no meu o amor pelas palavras.

Às palavras, porque desde cedo chamaram-me a brincar.

Às letras, pequenos pedacinhos de tinta que me mostraram segredos.

A meu pai, em memória do melhor contador das histórias do Barão de Münchhausen.

À Tia Helena, por haver contado, num dia sombrio, um conto alegre.

Aos contos que li e aos que contei.

Aos amigos que contaram como certo o bom término dessa minha história pessoal, por sua ajuda, apoio e orações.

À minha família, contas de um colar, minha jóia pessoal.

À Annah Sara, neta querida, amor nascido no decorrer deste trabalho.

À UERJ, casa onde vi serem realizados sonhos já esquecidos.

Aos professores, exemplos de dedicação e estudo.

À Carmem Lúcia, a quem tive o privilégio de conhecer como aluna desde a Graduação, e que me apresentou, em forma de teoria, os bastidores dos livros que um dia li, minha gratidão por sua fé em mim.

Às dificuldades do caminho, pois acrescentaram, perseverantemente, generosa dose de expectativa e emoção a esta particular jornada, mesmo em seus momentos finais.

A vocação de descobrir e encobrir.  
Toda diplomacia está nestes dois verbos parentes.

*Conselheiro Aires*

## RESUMO

CAVALCANTI, Sara Alice Costa. *A pedra da lua: contos de Machado de Assis reunidos em Papéis avulsos e Várias histórias*. 2013. 154 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Machado de Assis, nas coletâneas de contos intituladas *Papéis avulsos* e *Várias histórias*, faz repetidas alusões à ficção e ao fazer ficcional, o que leva a pensar na possibilidade da escolha intencional de um eixo temático que percorra as narrativas, permitindo que sejam lidas na compreensão dessa intencionalidade, o que confere ao conjunto uma característica autorreferencial. As evocações de Diderot, Merimée e Edgar Allan Poe nessas famílias de contos situam literariamente um entendimento da ficção que a distingue do engano e da fraude, ao mesmo tempo em que não nega sua força e variedade de usos, enquanto supõe futuros e por vezes obscuros caminhos para os prazeres da sensação estética. No decorrer desta Tese procuro provar que o autor escolhe a narrativa curta para discorrer sobre o fazer ficcional, sendo esse tema um a mais dentre outros, apuradamente ordenados em camadas que não apenas se superpõem, mas interpenetram e reafirmam variadas vertentes de fios narrativos. Machado conta histórias, enquanto trata do próprio ato de contar, dos efeitos e da necessidade da ficção – enquanto isso, reafirma-a como instrumento para a intelectualidade, num mundo onde a objetividade cartesiana já não supõe os olhos como fiéis receptores da realidade, mas precisa de outras maneiras de ver e de sentir.

Palavras-chave: Machado de Assis. Contos. Ficção.



## ABSTRACT

CAVALCANTI, Sara Alice Costa. *The lunar stone: tales of Machado de Assis gathered in Separate Sheets and Several Stories*. 2013. 154 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Machado de Assis, in the series of short stories entitled *Separate Sheets and Several Stories*, makes repeated allusions to fiction and fictional deeds, which leads us to consider the possibility of intentional choice of a thematic axis which flows through the narratives, allowing the intentionality of the plots to be read and clearly understood, bestowing a referential characteristic on the whole set. The evocations of these clusters of tales done by Diderot, Merimée and Edgar Allan Poe lie literally on the perception that distinguishes between deceit and fraud, at the same time they don't deny the strength and variety of uses by cluing about future and, sometimes, obscure paths to the pleasure of aesthetic sensations. Throughout this thesis, I try to prove the author chooses the short narrative to discourse upon fictional deeds, and this theme is a plus among others, and accurately arranged in layers that not only overlap, but interpenetrate and reaffirm different strands of the narrative web. Machado tells stories while dealing with the very act of fact-reporting - the effects and necessity of fiction. Meanwhile, he reaffirms it as a tool for the intelligentsia, in a world where the Cartesian objectivity, no longer, regards eyes as faithful receivers of reality, but the fact that we need other ways of seeing and feeling.

Keywords: Machado de Assis. Short stories. Fiction.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>FORTUNA CRÍTICA DE MACHADO DE ASSIS</b> .....	18
1.1	<b>Uma revisão</b> .....	18
1.2	<b>Crítica a alguns <i>Papéis Avulsos</i></b> .....	22
1.3	<b>Crítica às <i>Várias histórias</i> de Machado de Assis</b> .....	24
2	<b>ARGUMENTAÇÕES SOBRE O REALISMO E MACHADO DE ASSIS</b> .	28
2.1	<b>O conceito de realismo – uma realidade em construção</b> .....	32
2.2	<b>Machado, um não realista?</b> .....	38
2.3	<b>O referente – uma questão oculta</b> .....	43
3	<b>UM CAPÍTULO PARA OS CONTOS</b> .....	50
3.1	<b>Os contos e a teoria</b> .....	51
3.2	<b>Uma visão panorâmica dos contos de <i>Papéis avulsos</i> e <i>Várias histórias</i></b> .....	58
4	<b>FICÇÃO</b> .....	70
4.1	<b>Conhecer, às vésperas do século XX</b> .....	70
4.2	<b>A ficção e o dezenove</b> .....	75
4.3	<b>Ficção: imaginação e fingimento</b> .....	78
5	<b>CONTOS DE SEU TEMPO</b> .....	82
5.1	<b>Contos como desvelamento de um tempo – “O alienista”, “Viver!” e “Uma visita de Alcibíades”</b> .....	82
5.2	<b>Contos como desvelamento do homem – “Na arca – três capítulos inéditos do Gênesis”, “A cartomante” e “Entre santos”</b> .....	89
5.3	<b>Ficção, a vocação do imaginário – “O diplomático”, “O anel de Polícrates” e “Trio em lá menor”</b> .....	94
5.4	<b>Possibilidades para a ficção - “Adão e Eva”, “A chinela turca”,</b>	

	<b>“Mariana”, “Dona Benedita – um retrato”, “Um apólogo”, “O cônego ou metafísica do estilo” e “A causa secreta” .....</b>	<b>97</b>
5.4.1	<u>A face perversa dos atos de fingir – “O segredo do bonzo” , “Verba testamentária” e “O enfermeiro”.....</u>	<b>105</b>
6	<b>O FAZER FICCIONAL E A FICÇÃO NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS.....</b>	<b>109</b>
7	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>128</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>130</b>
	<b>ANEXO – Súmula para apresentação à Banca Examinadora .....</b>	<b>147</b>

## INTRODUÇÃO

Tentando esclarecer a presença de uma *impressão diferente*, de uma *iluminação distinta*, uma sinalização não identificada prontamente durante o estudo dos contos de Machado de Assis (1839-1908) incluídos nas coletâneas publicadas sob os nomes *Papéis avulsos* (1882) e *Várias histórias* (1895), e cuja reunião em livro ganhou do autor indicações de que não fora fortuita, gradativamente deparei-me com a possibilidade de que tal impressão não apontasse como fruto do acaso, mas como constatação do resultado de uma apurada elaboração estética. Num primeiro momento, a pergunta suscitada foi: *A respeito de que Machado escreve?*, o que fez supor a existência, ali, de uma teoria da ficção. Quando as considerações pendiam para a questão dessa suposta teoria estética, o próprio texto acenou em direção a si mesmo, fazendo-se perceber como fruto de uma construção precisa que privilegia os contos como gênero e a dissimulação como forma de revelação, numa armadilha em que o assunto *ficção* é tratado sem que haja uma categorização de manuais, numa exploração que faz dela mesma o referente e objeto da mímese.

Para demonstrar que Machado de Assis trata da narrativa ficcional em seus contos, fez-se necessário delimitar o campo de nossos estudos, numa difícil escolha, dada à sua pródiga produção, que terminou por privilegiar os volumes *Papéis avulsos* (1882) e *Várias histórias* (1895). Valeram como critério para a escolha as indicações do próprio autor, seguidas como marcos deixados por quem, com mestria técnica, sabe atrair o leitor às variantes oferecidas pelo texto. Exemplo disso é a Advertência ao livro *Papéis avulsos*, onde Machado nega a impressão de falta de unidade que o título poderia provocar, declarando que “são eles [os contos ali contidos] pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (ASSIS, 2006, p. 252). Há, portanto, na coletânea, características comuns entre os contos. De igual importância é a declaração feita na mesma Advertência de que “a verdade é essa, sem ser bem essa” (Ibid., ibid.), o que reforça a característica metafórica das narrativas. Além disso, são textos reunidos pelo autor, não apenas por sua familiaridade, mas por guardarem um certo ‘sentido’, assegurado pela citação do texto apocalíptico de João, notadamente o versículo que trata do maior enigma da escatologia bíblica, a saber, a identificação do comumente chamado Anticristo. Machado escreve: “Aqui há sentido, que tem sabedoria” (Ibid., ibid.), palavras do evangelista, com as quais declara *cobrir-se*. Cobre-se o escritor, ao mesmo tempo em que aponta Diderot como outro indicativo para quem se disponha à leitura. A alguém que, diante dessa referência, suponha tratar-se de um volume de contos filosóficos, Machado levanta a razão do enciclopedista, de que escrever contos é apenas uma maneira de fazer com que “o tempo escoe” e o “conto da vida acabe” (Ibid.,

ibid.). Outra razão para a escolha de *Papéis avulsos* como parte de nosso objeto de investigação é a ressalva estabelecida pelo autor: de que nem todos os escritos que ele ali congregou são “meros contos”. Mais um motivo para dar a atenção e a absolvição que ele solicita, menos o *reproche*.

O outro volume escolhido é a já citada coletânea intitulada *Várias histórias*, de fato o início de nosso percurso. Isso porque, numa etapa anterior de estudos, a saber, em minha dissertação para o Mestrado, o conto “Viver!”, parte da coletânea, tornou-se o motivo para o desenvolvimento de reflexões que despertaram, mais do que responderam, variadas questões que nesta presente pesquisa ganharam corpo, ao mesmo tempo em que abriram caminho para o surgimento de outras tantas mais. Fazer da produção de um autor como Machado de Assis campo exploratório requer um exercício continuado de escolhas, dadas a complexidade e a riqueza formal encontradas, merecendo sempre um retorno à pergunta-gênese instigadora da curiosidade e motor da vontade de prosseguir e aprofundar uma investigação, neste caso, como já foi dito, *A respeito de que Machado escreve?*. Pois na Advertência de *Várias histórias* encontramos razões para inserir o conjunto desses contos como parte do campo de pesquisas. Melhor dizendo, *também* na Advertência, pois o fato de este livro de contos, à semelhança de *Papéis avulsos*, ter sido organizado pelo próprio autor e publicado durante sua vida, auxiliou a decisão de uni-los aqui, considerando que Machado usou de critérios específicos não só no interior de cada coletânea, mas na proximidade de datas estabelecida entre elas. Não obstante *Histórias sem data* ter sido publicado em 1884, pela Garnier, e da observação que o autor faz quanto ao tempo na Advertência à primeira edição do livro, sua inclusão não pareceu destoar, mas ampliar demasiadamente o espaço que podemos oferecer às nossas expectativas, uma vez que o tempo para nossas pesquisas igualmente escoia e obedece a datas definidas, razão pela qual *Histórias sem data* não consta neste exame. *Várias histórias*, contudo, não poderia ser excluído, quer pela primazia, quer pelos elos que Machado cria para unir este volume de contos ao de 1882. O primeiro elo é Diderot, mais uma vez citado na Advertência, com a mesma citação, agora diretamente transcrita em epígrafe; também esses contos existem, segundo o autor, para fazer passar o tempo – de quem os escreve - embora seja sua brevidade a desculpa que utiliza para fazer passar o tempo alheio, isso se o alheio os julgar medíocres; além disso, o mistério também aqui está referido, não mais nas palavras de um santo, mas na referência a Edgar Allan Poe. Merimée é o instrumento de comparação que Machado usa para distanciar os padrões das narrativas: os seus contos, diz o escritor brasileiro, são feitos de outra matéria e de outro estilo. Outra comparação diz respeito aos romances. Machado distingue-os dos contos e declara que a

brevidade destes “os torna superiores” (ASSIS, 2006, p. 476). Não deixa de ser uma lembrança ao fato de que os dois volumes, *Papéis avulsos* e *Várias histórias*, não aparecem soltos na produção machadiana, uma vez que a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* deu-se entre março e dezembro de 1880 e a de *Quincas Borba* deu-se primeiramente na revista *A Estação*, entre junho e setembro de 1891 (somando 91 folhetins) e, posteriormente em livro, com várias mudanças, em 1891. *Dom Casmurro* seria editado em 1899 e chegaria ao público em 1900. A relação com os romances aparece aqui e ali nos contos, como parte de um conjunto de elaborações e de reflexões pertinentes a um mesmo tempo, obra e autor.

Também o título para nossa pesquisa brota da produção do mesmo período, tendo sido extraído do conto “O segredo do bonzo”, parte do livro *Papéis avulsos*. Nele, três candidatos a pomadistas dedicam toda sua atenção à nova doutrina apresentada pelo bonzo (espécie de sacerdote) do reino de Bungo, cidade de Fuchéu. São eles o alparcateiro Titané, seu amigo Diogo Meireles e o personagem-narrador. Faz-se necessário dizer que, nessa coletânea, apenas o conto “A Sereníssima República” guarda um sentido restrito, conforme assevera o autor em nota. Esse sentido seriam “as nossas alternativas eleitorais”. Destarte este, escrito em forma alegórica, ficam aos demais reservados os vários sentidos permitidos pela ficção, exceto o de *pastiche*, visto que, também em nota, o autor dele se eximiu.

Como se terá visto, não há aqui um simples *pastiche*, nem esta imitação foi feita com o fim de provar forças, trabalho que, se fosse só isso, teria bem pouco valor. Era-me preciso, para dar a possível realidade à invenção, coloca-la a distância grande, no espaço e no tempo; e para tornar a narração sincera, nada me pareceu melhor do que atribuí-la ao viajante escritor que tantas maravilhas disse. Para os curiosos acrescentarei que as palavras: *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. O bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadistas os seus sectários. *Pomada* e *pomadista* são locuções familiares da nossa terra; é o nome local do charlatão e do charlatanismo.<sup>1</sup>

Ora, antes do que ressaltar o conteúdo da narrativa, importa identificar a tentativa dúbia de seu autor em dar-lhe veracidade. Dúbia porque as referências sofrem de uma grande distância geográfica e temporal: um reino distante e desconhecido, uma cidade de localização não prontamente verificável, embora existente na data evocada, além da atribuição da narrativa a outrem, valendo-se de um texto já inserido na tradição, de maneira a evocar a recepção da obra primeira e igualmente fazer cabível a atribuição de maravilha, como uma a mais dentre as vividas pelo peregrino.

Lembremos que Fernão Mendes Pinto (1510/14 – 1583) foi um importante aventureiro português, homenageado em 2011 com uma moeda comemorativa de dois euros. Escreveu suas *Peregrinações* a partir das experiências acumuladas em Portugal, Índia, Japão, no Mar

<sup>1</sup> ASSIS, 2006 – trata-se de uma nota acrescentada pelo autor ao conto “O segredo do bonzo”, inserida, na edição de Aguilar, no final da coletânea, p. 364 e 365.

Vermelho, em Ormuz, na Birmânia, Sião, Arquipélado de Sunda, Molucas, China e tantos outros lugares. Foi contemporâneo e chegou a conhecer Francisco Xavier, de onde a influência a que somasse fileiras com a Companhia de Jesus. Mas, foi em 1554, como embaixador do Vice-Rei, D. Afonso, no Japão que esteve com o daimyo (senhor de muitas terras) de Bungo. A decepção com o governante e com alguns integrantes da Cia deixaram-no desgostoso a tal ponto que abandonou o noviciado. Seu livro relata algumas de suas aventuras e possui tal fantasia que o autor, com o tempo, foi chamado jocosamente de “Fernão Mendes Minto” ou de “Fernão, mentes? Minto”. No entanto, as críticas posteriores à narrativa não indicam que tenha sido recebida com a mesma incredulidade no século XVI. Pelo contrário, foi considerado um texto precioso, de publicação póstuma (1614), aos cuidados do Frei Belchior Faria, no qual a dor provocada pela falsidade dos homens no coração de Fernão Mendes Pinto fica evidente<sup>2</sup>.

Agora, sob a pena de Machado, o texto é reinscrito, aparentemente para validar uma narrativa, mas já marcado pela pecha da inverdade, o que provoca um duplo movimento de confirmação e dúvida. No conto, o viajante aprende a ideologia dos charlatães, desmascarando-os. O charlatanismo, no conto, é doutrina. Na cidade que é palco para a narrativa, em 1552<sup>3</sup>, ocorre a multidão a ouvir os oradores em seus discursos caprichosos em elaboração e isentos de verdade, sendo convencidos pela verve e pela impossibilidade de argumentação por parte daqueles que deveriam fazê-lo, mas são impedidos de realizar qualquer confronto pela pouca profundidade de seu próprio conhecimento. Aos predicadores, os aplausos, a veneração do povo e os obséquios; ao reino de Bungo, nada que lhe pudesse acrescentar; às massas, apenas a agitação do momento e a persuasão que as leva mansamente às mais estranhas mutilações.

A doutrina tem fonte e endereço. A ele acorrem os três personagens, dispostos a convencer, inda que não estivessem pessoalmente convencidos, do interesse por esse saber novo. A postura mentirosa com que procuram o oráculo, de antemão os capacita ao discipulado. Diz o bonzo:

Mal podeis adivinhar o que me deu idéia da nova doutrina; foi nada menos que **a pedra da lua**<sup>4</sup>, essa insigne pedra tão luminosa que, posta no cabeço de uma montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira, ainda a mais dilatada. Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita gente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprios olhos. Considerarei o caso, e entendi que, se uma cousa 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, 2006, p. 325)

<sup>2</sup> Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Volume XI, página 798.

<sup>3</sup> NOTA: em meados do século XVI o reino de Bungo era dominado pelo clã Otomo, provavelmente o alvo das críticas de Mendes Pinto. Machado mantém a situação temporal.

<sup>4</sup> NOTA: Grifo nosso.

Inteirados da doutrina, feitos pomadistas, saem os três a por em experimentação a tão lucrativa arte. Titané divulga suas alparcatas, mercadoria que ele mesmo tem por vulgar, no periódico mais popular daquela cidade, obra prima feita de casca de canela moída e goma, desenhado, colorido, contendo as notícias da semana. Pomadista de jornal, Titané conseguiu comover toda a Fuchéu. No entanto, não pareceu ao personagem-narrador que houvesse cumprido inteiramente a doutrina aprendida, pois a eles não caberia “inculcar aos outros uma opinião que não temos, e sim a opinião de uma qualidade que não possuímos” (Ibid., p. 327). Coube a esse apresentar-se como exímio musicista, valendo-se da graça, da postura, dos gestos e dos olhares para persuadir a assembléia de seu merecimento. Quem, contudo, levou o pomadismo ao extremo foi o médico Diogo Meireles, provendo narizes discursivos, metafísicos por criação, não verificáveis porque inacessíveis aos sentidos humanos à multidão doente. Seu método evocava a transcendência humana e fazia verossímil o uso de lenços de assoar pelos novos desnarigados.

Está claro que esse charlatanismo que Machado denuncia, muito embora possa ser visto nas artes como na medicina, não tem referência direta com o fazer ficcional. O autor distingue a ilusão que manipula em proveito próprio daquela que, dentre outras coisas, chega a desvendar severas manipulações. A perplexidade do escritor, manifesta no conto, não está na narrativa de invenção, mas no incentivo ao mau uso que dela se faz, e não somente dela, mas das várias manifestações artísticas.

De qualquer forma, volta à cena o contraponto entre a fantasia e a realidade, que a constante legitimação das absurdidades traz. Essa presença é citada por Candido:

Surge então a pergunta: se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso, - qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado?

Este sentimento profundo da relatividade total dos atos, da impossibilidade de os conceituar adequadamente, dá lugar ao sentimento do absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento. (CANDIDO, 1970, p. 27)

Uma solução para tal impasse talvez esteja exatamente na coragem da ficção de ser aquilo que é, ou seja, uma construção. Ainda que a *pedra da lua* passe a ser tomada por real devido às narrativas elaboradas a seu respeito, se o ouvinte/leitor da narrativa decide trocar o plausível pela fantasia, o familiar pelo exótico e, por seus desejos, abrir mão da realidade dos fatos, não há manipulação ou absurdidade, senão o abraçar voluntário daquilo que Aristóteles chamou de “ofício do poeta”.

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...], diferem,



sim, em que um diz as coisas que sucederam, o outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (ARISTÓTELES, 1984, 249)

Torna-se magistral a explicação dada pelo bonzo do reino de Bungo, de que a existência real é apenas conveniente para a narrativa, mas não necessária<sup>5</sup>. Afinal, em seu jogo de luz e sombra, no ato duplo de revelar e ocultar, a ficção esconde naquilo que não diz uma narrativa que o leitor supõe existir. Trata-se do paradoxo exposto por Gallagher em seu texto “Ficção”:

O romance exhibe-nos uma ficção explícita e, ao mesmo tempo, parece negá-la: o leitor abre o que sabe ser uma ficção exatamente porque é uma ficção, e logo descobre que o mais sutil dos elementos dessa experiência é precisamente este conhecimento inicial que, ao se revelar, oculta-se no não dito. (GALLAGHER, 2009, p. 643 e 644)

Machado, enquanto denuncia aqueles que compõem narrativas mentirosas com o objetivo da autopromoção, sem dar aos receptores ao menos a possibilidade da desconfiança, tais os ardis de que se utilizam, usa a ficção para falar dela mesma, do quanto oculta, dos ardis de que também se vale para revelar, num jogo duplo que acaba por produzir igualmente uma dupla maneira de aprender sobre a vida. O existir ou não de uma *pedra da lua* perde a importância diante da elaboração textual que primeiramente dela se valeu como mote imaginário e cuja plausibilidade construiu nas malhas da narrativa. Costa Lima, discorrendo sobre a *mimesis* antiga, elucida:

A *mimesis* aristotélica ensina algo que a ciência dos primeiros princípios, a obra em que ele mais se empenharia, não se permitia ensinar: que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento. Intuíra o filósofo que a vida não acaba em um caminho contemplativo, intelectual, em que a aprendizagem adequada não se restringe a princípios eticamente corretos e cognoscitivamente competentes? E isso porque ela é algo em si mesmo a tal ponto intrincado que é necessário preparar-se para uma aprendizagem do sentir, que, cumprindo-se pela interiorização do artifício próprio ao texto teatral, justifica o “engano” do teatro? A verdade teria pois uma dupla entrada: a propriamente filosófica e a do “engano” poético. (COSTA LIMA, 2000)

O que resultará do esforço ficcional, sem ser cópia fiel da realidade, guardará uma impressão desta, um certo efeito, fruto muito menos do caráter documental, a saber, da verificação da existência ou não de uma certa *pedra*, ou das referências pormenorizadas de seu brilho, mas muito mais da maneira como a narrativa articula seus elementos internos, organizando-os, desorganizando-os, mantendo-os sob tensão, de maneira a melhor atender às exigências da apreensão da realidade textual objetiva<sup>6</sup>. Considerada dessa forma, pouco

<sup>5</sup> NOTA: Que maior defesa desse uso conveniente da existência real do que a própria utilização que Machado faz do livro *Peregrinações*, de Fernão Mendes Pinto, inserindo na desacreditada obra do século XVI um “capítulo inédito”?

<sup>6</sup> NOTA: Adoto a expressão para fazer diferença entre um suposto referente externo, comumente chamado ‘realidade objetiva’, em relação ao qual se costuma definir um texto como realista ou não, e a realidade textual, podendo esta ser o conjunto da narrativa ou sua intenção temática, esteja ela na superfície ou nos recônditos do texto. As elaborações conjuntas que mantêm o vínculo com esse referente, ao mesmo tempo em que conservam, na superfície do texto, sinais e impressões

importa à tessitura literária a existência ou não da pedra da lua. Importa à pesquisa, no entanto, explorar alguns conceitos aqui aventados, sobretudo o realismo, dando voz a Machado de Assis através dos já citados contos escolhidos, defendendo como resposta à pergunta inicial a afirmativa de que o autor trata, neles, do fazer ficcional, de sua importância, perigos e técnicas, uma vez que os pomadistas do comércio, da imprensa e da medicina de um certo reino e de uma certa cidade já faziam, a esse tempo, o uso que lhes aprovava desse mesmo conhecimento.

Ao defender que Machado trata, nos contos estudados, do fazer ficcional, não se está propondo a absurdidade de uma explanação em primeiro plano de um curso sobre a ficção, nem de um mergulho a camadas profundas do texto em busca de um motivo neles oculto, possível de ser alcançado apenas pelas perseverantes investigações de alguns, mas trata do presente, oferecido em contos variados que olham para si mesmos e para outros gêneros, numa autorreferencialidade por vezes transmutada em alegorias que, a despeito dos seguidores do realismo histórico, também pode ser chamada realismo. Nossa proposta diz respeito à certeza da existência de uma presença temática ao mesmo tempo oculta e manifesta, como uma dentre outras possibilidades de leitura dos contos sobre os quais nos inclinaremos.

Na elaboração do trabalho foi priorizada a necessária revisão da fortuna crítica do autor, vasto em sua produção, sendo que o primeiro capítulo separa a crítica geral das críticas específicas aos dois volumes de contos, para melhor facilitar e comparar o entendimento de suas recepções. O capítulo seguinte argumenta sobre o realismo e, a partir daí, revê a condição de Machado de Assis segundo a conceituação que tomamos para o termo. É dada voz a ao menos uma opinião contrária, com a qual pretendemos dialogar. Um capítulo especial é reservado aos contos, numa visão panorâmica que permita ao leitor rever suas leituras das narrativas, situando-o no universo a ser explorado. A partir daí, no quarto capítulo, é abordada a condição do homem no século dezenove diante dos desafios do conhecimento, da quebra de suas ilusões, e a presença da ficção como uma possibilidade, outra, de percepção do mundo – é, nessa ordem, o capítulo que justifica a presença da temática nos contos. O capítulo encerra-se com algumas considerações sobre a imaginação e o fingimento na formação do ficcional – matéria que será apontada por Machado, ao mesmo tempo em que conta histórias. O quinto capítulo estuda, de forma seletiva, contos dos dois volumes citados, distinguindo-os segundo a consideração de estarem ali temáticas desenvolvidas pelo autor, simultaneamente à superfície narrativa, com a qual interagem. O

---

que reportam à 'realidade objetiva' podem, em seu conjunto, receber o nome de realismo, inda que perdendo a identidade de escola estética para assumir a condição de um proceder estético possível e recorrente em variadas artes e períodos.

quinto capítulo já nos aponta aquilo que a Tese defende: que Machado de Assis está tratando, também, da ficção e do fazer ficcional. É a partir dessa certeza, de que o escritor utiliza-se da ficção para tratar de seu tempo, do homem de seu tempo, enquanto faz o texto olhar para si e trata com a arte literária, que o discurso chega ao sexto capítulo, onde são claramente apontadas expressões contidas nas narrativas, ligadas diretamente à ficção, agora reunidas e intencionalmente dispostas, o que organiza aquilo que a pesquisa sugeriu, permitindo a conclusão. *Afinal, sobre o quê Machado escreve? Existe ali, nos contos, uma teoria da ficção?*

Os aspectos da análise dos contos, no recorte escolhido, basearam-se nos estudos de variados autores, além dos já citados Gallaguer (2009), Candido (1970) e Costa Lima (2000). A introdução à temática do realismo, feita no capítulo 2, contou com as vozes dos teóricos: Schwarz (1977; 1992) e Castello (2008). No prosseguimento do tema, foram de extrema importância as publicações de: Watt (1990), Lukács (1999), Eco (2003), Barthes (2004), Wood (2011) e, mais uma vez, Gallaguer (op. cit.) e Candido (1971). Para a apresentação de um oponente – Bernardo, 2008 - e na sustentação do diálogo então suscitado, foram de inestimável ajuda as intervenções de: Bosi (2007), Rios (1998), Muricy (1988), Rocha (2008) e Schopenhauer (2005). Ainda tratando do realismo, considerando a relação com um referente intratextual, somaram-se os trabalhos de Dixon (2009), Franchetti (2008), Costa Lima (1991), Lages (2008), Cara (2008) e Poe (2008). Para o estudo dos contos, baseamo-nos nas pesquisas de Gotlib (1985), Cortázar (1974), Poe (1981), Friedman (1958), Jolles (1976) e Dixon (1992); além de citações de: Goulart (2008), Fonseca (2008), Araripe Júnior (2008), Candido (1971) e Coutinho (1974). Diderot (1979) ofereceu o entendimento sobre as variações sofridas nas concepções do século XIX acerca da maneira do homem adquirir o conhecimento. Para o entendimento da ficção no mesmo século, foram cooperadores teóricos Stierle (2006) e Gallaguer (2009). Para analisar a ficção em seus aspectos de imaginação e de fingimento, contamos com: Costa Lima (1986), Iser (1979; 1993 e 1996) e Jauss (1979). Para comentar o papel dos contos como um recurso a mais para o desvelamento de uma época, citamos os trabalhos de: Muricy (1988), Bosi (1982), Almeida (2008), Barros (1986), Reis (2003), Jobim (2009), Mello (1997), Nietzsche (2005), Loyola (1997) e Descartes (1991). Candido (1970), Costa Lima (1976) e Searle (1995) auxiliaram, com seu suporte teórico, o tratamento do conto como forma de desvelamento do homem. Para tratar do imaginário e sua vocação, deram suporte: Iser (1991) e Costa Lima (2006). Na apresentação de algumas das variadas possibilidades para a ficção, foram importantes as abordagens de: Figueiredo (2010), na abordagem que faz do artefato literário como artefato cultural, Sibila (2009), Baptista (1998),

Costa Lima (2003 e 2006) e Borba (2003; 2004 e 2005). Para a menção da face perversa dos atos de fingir, buscamos apoio teórico em Searle (1995) e Brandão (1976). O sexto e último capítulo reservou a Machado de Assis suas afirmativas sobre o ficcional, o que finda por confirmar a tese proposta e responder às perguntas por nós destacadas nesta Introdução. Andrade (1972), Saer (2009), Rancière (2009), Kunz e Assmann (2011) ajudam a finalizar o trabalho, somadas as vozes de Tomás de Aquino (1999; 1995; 1999) e Nietzsche (1983; 2005 e 2006), além dos retornos ocasionais a outros intelectuais já citados, cujos trabalhos deram os fundamentos teóricos indispensáveis para esta pesquisa.

## 1. FORTUNA CRÍTICA DE MACHADO DE ASSIS

### 1.1. Uma revisão

Tratar exaustivamente toda a fortuna crítica de Machado de Assis não é o propósito imediato deste trabalho, até mesmo porque, guardadas as limitações necessárias à composição de um texto mais objetivo, torna-se impossível citar além dos mais significativos críticos à obra do autor sem, contudo, desmerecer a importância dos demais. Conforme afirmou Antonio Candido, “sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias.” (CANDIDO, 2004a, p. 18).

Segundo Astrojildo Pereira (PEREIRA, 1939, p. 1), numerosos artigos foram publicados por ocasião da morte de Joaquim Maria, em 1908, e muitos interessam ainda hoje. São depoimentos que ajudam a compreender a personalidade do escritor. Antes deles, a famosa disputa entre Silvio Romero, com livro datado de 1897, e Labieno-Lafaiete compôs a primeira série de estudos consagrados à análise de sua obra. Se Romero esperava uma resposta de Machado, talvez o lançamento de *Dom Casmurro* tenha sido a melhor que ele poderia dar. Os artigos de Múcio Teixeira sobre Machado, especialmente sobre o volume das *Poesias completas* (1901), não despertaram novas disputas. O exame objetivo do trabalho empreendido pelo escritor, no entanto, somente foi iniciado com Alcides Maia. Alguns anos depois, um volume de Alfredo Pujol traria novidades em informações sobre Machado de Assis. Em 1923, Graça Aranha publica a coleção de cartas entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Luís Murat, em 1926, retoma comentários, além de outros pequenos ensaios em jornais. Fernando Néri, Viana Moog e Mário Casassanta precederam Augusto Meyer. Chegamos, então, à importante pesquisa de Lúcia Miguel Pereira (1936), conectando a voz de Brás Cubas aos romances e contos posteriores. Também em 1936 temos o ensaio de Teixeira Soares e, a seguir, a extensa pesquisa de Peregrino Júnior. Astrojildo Pereira, que os cita, foi um representante importante da crítica, pelo viés sociológico, relacionando o contexto histórico brasileiro e a obra de Machado de Assis, dele decorrente. A decomposição moral que perpassa as narrativas seria, então, advinda da “decomposição que minava e deteriorava a base sobre a qual se assentava a concepção patriarcal de família” (Ibid., 1958), no Brasil.

Para Barreto Filho (1947), nos romances e contos que sucederam *Ressurreição*, Machado apura seu estilo e cresce quanto à estrutura e à organização das narrativas. Em sua

opinião, “o que há nesses livros é a ausência de tensão”, refletindo “as linhas regulares e harmoniosas da vida exterior do Império.” (FILHO, 1980). A calma, contudo, escondia um “demônio interior” que somente a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas* explodiria.

Eugênio Gomes escreve o livro *Machado de Assis* (1958), no qual procura denunciar a presença de uma atenção exagerada ao detalhe, numa espécie de “microrealismo” na obra machadiana. O escritor estaria à cata, segundo ele, da essência da vida através de seus pormenores.

Em 1960, um importante momento crítico se inaugura com a publicação de *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell, primeiramente nos Estados Unidos, trazendo uma nova perspectiva sobre *Dom Casmurro*, saindo de uma análise da narrativa que condenava Capitu, para um outro extremo, em que a mulher de Bento era a esposa dedicada de um marido doente de ciúmes. Vale destacar que Helen é uma das notáveis críticas estrangeiras da obra de Machado.

Seguindo a cronologia, em 1968, Antonio Candido escreve o ensaio “Esquema de Machado de Assis”, em que relata perceber no autor de Bentinho um olhar para o futuro, ao mesmo tempo em que finca o pé na tradição. Observa ainda que, ao recorrer a Sterne, Machado prefere, segundo o crítico, “o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional.” (CANDIDO, 2004, p. 22). Também segundo o crítico, Machado sabe sugerir as coisas mais tremendas de maneira suave, à moda de Shandy, estabelecendo “um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob a aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro.” (Ibid., p. 23).

Em 1971, outro importante trabalho é publicado. Trata-se do livro de Jean Michel Massa, *A juventude de Machado de Assis – 1839 – 1870*, tornado referência básica para qualquer pesquisa sobre a vida do autor.

Se Candido mencionara Sterne, Guilherme Merquior, no artigo “Gênero e estilo das *Memórias póstumas*” (1972) reafirma os traços comuns entre os autores, mas ressalta, igualmente, as diferenças. Percebe no autor uma “feição filosófica e sardônica do humorismo machadiano”, além de uma natureza *fantástica* da situação narrativa. Da fusão do filosófico com o fantástico, retrocede à sátira menipeia (MERQUIOR, 1994), que o crítico apresenta como sendo aquela em que, entre outras características, firma-se uma mistura do sério e do cômico, para que se possa, assim, abordar as questões mais cruciais através do humor. Quanto

ao estilo, para Merquior Machado utiliza-se dos experimentalismos ficcionais, com a “livre manipulação de técnicas narrativas” (MERQUIOR, 1977, p. 19).

O ensaio de Alfredo Bosi (1999), “A máscara e a fenda”, data de 1978, tendo sido incluído em seu livro *Machado de Assis – o enigma do olhar*, onde o autor analisa a necessidade da máscara para a convivência em sociedade a partir do estudo dos contos de Machado e dos romances *A mão e a luva* e *Dom Casmurro*. A perspectiva de uma visão crítica e cética do mundo abre caminho para uma análise posterior em *Brás Cubas em três versões* (2006), onde Bosi percebe os avanços e correntes da crítica ao autor, em suas vertentes: formalista, sociológica, existencial, sem que aponte haver prevalência de nenhuma dessas vertentes na multiplicidade da obra do escritor.

Dentro da linha sociológica, a volubilidade do narrador machadiano está exposta na crítica de Roberto Schwarz (1990), relacionando-a à uma “circunstância histórica” imposta “à camada dominante brasileira” (SCHWARZ, 2000, p.35 e 36), que precisava conciliar uma ideologia liberal ao sistema de produção colonial e escravocrata. De Schwarz destacam-se: *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*.

John Gledson, importante fonte para o estudo da segunda fase da leitura do autor no Brasil, revela o romance machadiano como plural, contendo uma abordagem que alcança verdades sobre o dinheiro, a religião, o sexo, a família, a sociedade, a política, as relações, a linguagem... No texto de 1999, *Por um novo Machado de Assis*, sublinha o personagem Bentinho como alguém com quem muitos leitores (a começar dele próprio) podem se identificar, dada a complexidade de sua composição. O crítico foi de extrema importância para que as leituras subsequentes estivessem menos atreladas à tradicional interpretação ideológica nacionalizante.

Abel Barros Baptista destacar-se-á como crítico em sua discussão sobre o ensaio “Instinto de nacionalidade”<sup>7</sup>, ao apontar que Machado inscreve seu nome na literatura brasileira sem pretensões nacionalistas ou em luta contra essas forças. Destaca a força literária que se conduz dentro de si mesma, como um projeto em que a literatura torna-se alvo. Para ele, Machado “lança a indeterminação sobre o esforço de construção de uma literatura nacional” (BAPTISTA, 2003, p. 42), fazendo de “Instinto de nacionalidade” não um projeto alternativo ou ponto de origem para uma reflexão sobre os rumos da literatura brasileira, mas um momento anterior a essa crítica, onde já se observam as preocupações das necessidades

---

<sup>7</sup> MACHADO DE ASSIS, “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”. In: *Obra completa*. V. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 801-809. Publicado originalmente em *Novo Mundo*, no dia 24 de março de 1873.

envolvidas na criação literária. Sem se opor ao indianismo, por exemplo, Machado reconhece-o apenas como mais um “dos modos de exercer a poesia nacional”<sup>8</sup>.

Apesar de, no “Instinto” serem criticadas as constantes referências literárias estrangeiras na literatura brasileira, difere-se Machado, conforme explica Roberto Schwarz, como alguém que executa um “aproveitamento crítico da literatura brasileira anterior, o que paradoxalmente o levava a dispensar os apoios do pitoresco e do exotismo, e lhe permitia integrar sem servilismo os numerosos modelos estrangeiros de que se valia” (SCHWARZ, 2006, p. 206) – no movimento que se tornaria conhecido como “dialética do local e do universal”.

Ronaldes de Melo e Souza (2006) apresenta o mesmo narrador, objeto dos estudos de Schwarz, como sendo dotado de uma múltipla perspectiva, não necessariamente volúvel, mas plural, rejeitando a existência de uma única realidade, apontando a narrativa como uma construção acerca da qual o entendimento depende do ponto de vista do leitor. Para o crítico, a técnica defunto-autor, utilizada nas *Memórias*, permitiria, por conseguinte, a “utilização sucessiva ou simultânea de dois pontos de vista, um relativo ao eu de agora, outro referente ao eu de outrora” (SOUZA, 2006, p. 109).

Voltando à comparação com Sterne, Sérgio Paulo Rouanet elaborou um dos mais importantes estudos sobre o assunto em seu livro *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis* (2007).

Em sua *Fortuna crítica revisitada*, Paulo Franchetti ressalta que “é um lugar-comum dizer que Machado de Assis estava à frente de seu tempo, que escrevia para um leitor futuro” (FRANCHETTI, 2008, p. 2), mas ressalta que, ao mesmo tempo, era ele muito lido e respeitado pelo leitor, seu contemporâneo. Para ele:

Machado resulta, assim, um mestre do disfarce. Tão eficaz seria esse disfarce que teria prevalecido por décadas. A explicação para a estima e para os lugares canônicos destinados a Machado em seu tempo recorre ao disfarce e à dinâmica da aparência e da essência. Para Gledson, por exemplo, desde a década de 1880, Machado se empenha no “logro do leitor”. (Ibid., p. 2)

Enfim, toda tentativa de se listar a fortuna crítica de Machado de Assis finda por reafirmar a multiplicidade de nomes que se somaram à tarefa de percorrer as tramas de suas dissimulações. Tal, porém, é sua riqueza, que prosseguem os críticos em um avolumar de continuidades, conexões e reflexões, dentro de uma vasta produção que, tanto no passado quanto nos dias de hoje, tem agraciado seus leitores com: contos, crônicas, romances, poemas, peças de teatro e textos críticos.

---

<sup>8</sup> MACHADO, “José de Alencar: Iracema”. In: op. cit. p. 848.



## 1.2. Crítica a alguns *Papéis Avulsos*

O livro de contos *Papéis avulsos* foi assinalado pela crítica como um grande salto, um diferenciador na carreira de Machado de Assis, equivalendo-se em qualidade ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Xavier de Carvalho, jornalista português, correspondente da *Gazeta de Notícias* e de *O País*, onde mantinha a seção Cartas de Paris, recebeu a coletânea desses que ele chama de “contos humorísticos” e “histórias delicadas” com entusiasmo. Destaca a “exatidão dos detalhes e a finura de observação”. Compara o autor a Ernest Daudet, escritor francês de grande prestígio no século XIX e considera o livro uma obra prima. São deles as palavras publicadas em 1882, mesmo ano em que a Editora Lombaerts publica *Papéis avulsos*:

Depois de começar a leitura dessa obra-prima, é impossível abandoná-la. Quanta vida há nestes quadros mundanos e populares, ao mesmo tempo. 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 ser apenas uma fotografia brutal, mas a sinceridade da impressão, a pintura ao natural, deixando entrever constantemente o filósofo por detrás do observador. (MACHADO, 2003, p. 139 e 140)

Para o divulgador do movimento simbolista no Brasil, Gama Rosa, jornalista, médico e presidente da província de Santa Catarina, *Papéis avulsos* dão continuidade à maneira iniciada nas *Memórias*, ressaltando que as “tristes condições” do meio social teriam produzido em Machado uma “filosofia triste, triste e verdadeira, pura filosofia de Schopenhauer, o Diógenes alemão”. Para Gama, o escritor sofrera uma transformação punjante deixando de ser o romântico de outrora. Como Araripe Júnior já observara semelhante transformação em José de Alencar, entende que a recorrência merece explicação:

Nenhum meio social é, mais do que o nosso, desfavorável às produções mentais. A inconsciência pública suprime todas as aspirações. A trampolina eleitoral, o ar solene e correto de medalhão, alguns empenhos têm mais valor aos olhos de todos que o mais cintilante volume de poesias ou a mais profunda monografia científica. Nem glória, nem dinheiro, nem consideração. O povo não sabe ler. Os analfabetos são numerosos como as areias do mar. ... Nessas tristes condições, sob a ação desse meio desfavorável, ou o espírito, quando fraco, sucumbe, que é o que sucede no maior número dos casos, ou, se é forte e poderoso, irrita-se, luta contra a opressão, adquire as ferocidades do animal acuado. (Ibid., p. 141)

Machado de Assis é, mais uma vez, lançado à condição de espectador, de observador interessado, em quem as desilusões acima descritas, pelas “esperanças mortas, o esboroamento do velho mundo romântico, a brutalidade das transições bruscas e a insolência invasora das idéias novas” (Ibid., ibid.) teriam acionado o transbordamento de ondas negras e amargas à sua literatura. Para Gama, no entanto, o velho romântico aponta aqui e acolá, destarte a ironia. Não fosse ela, com um “humorismo contínuo” e “reflexões venenosas”, “... teríamos nos *Papéis avulsos* um belíssimo trabalho realista, porquanto existe ali muita

observação, muita análise psicológica, um profundo conhecimento do homem individual e coletivo” (Ibid., p. 142).

O artigo “Bibliografia”, publicado sem assinatura em *A Estação*, datando de 15 de novembro do mesmo ano, ressalta no escritor o mesmo brilhantismo já verificado em suas *Memórias Póstumas* e destaca a “fina ironia de Swift”, o “pessimismo de Schopenhauer” e o “realismo de Daudet”. Quanto ao pessimismo, o crítico faz a ressalva de que não é aquele das rabugices caducas, mas um bem-humorado, fino, risonho que, se não se deixa levar pelo entusiasmo dos primeiros anos, igualmente não fecha os olhos da sensibilidade para o que seja bom e belo. Quanto à forma, considera-a apurada e deslumbrante, adequada a fixar, por meio da arte, as idéias de escritor, “porque esta estreita união do engenho e da arte é a característica de todas as obras-primas” (Ibid., p. 145).

Também Araripe Júnior, Carlos de Laet, Julio Dast, além do já conhecido pelas críticas ferrenhas à obra de Machado, Silvio Romero, acolheram o livro de contos com notas e resenhas, em geral destacando um como que amadurecimento, uma mudança de nível, já notado por eles nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Os contos não mentiam o autor.

Augusto Meyer abordou a coletânea sob a ótica do humorismo no artigo “Na Casa Verde” (1935), comparando a reclusão de Bacamarte, ao fim da narrativa, ao suicídio da razão. Já Alfredo Bosi, em lugar de ater-se a um conto, publica em 1978 “A máscara e a fenda”, artigo fundamental para estudar o mascaramento social denunciado por Machado, e onde Bosi prevê o caminho “para um ‘tempo’ moral em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo (...) começa a eleger-se como prática do cotidiano” (BOSI, 2000, p. 80). Bosi, tendo em vista o enredo, ressalta a abordagem que Machado faz das circunstâncias bizarras no cotidiano das relações sociais, na inconsistência da alma e na “consistência no desempenho do papel social” (Ibid., p. 120). Diferentemente, Luiz Costa Lima busca em Machado a “identificação dos pequenos indícios, dos filamentos que escorrem da superfície da história” (COSTA LIMA, 2001, p. 254), crendo que o autor era um criador de palimpsestos e que, mesmo os bons intérpretes, haviam se limitado a tocar o texto na superfície, quando as narrativas machadianas escondiam uma camada mais profunda, raspado o material visível. É possível, sem qualquer distorção teórica, relacionar o pensamento defendido em “O palimpsesto de Itaguaí” com a abordagem que José Maurício Gomes de Almeida faz no ensaio “Da humana comédia ou no teatro de Itaguaí (1998), pois também Almeida identifica, no conto “O alienista”, uma narrativa imediata que toca o cientificismo e a política nacional, enquanto uma outra, mais geral, corre subterraneamente, tratando da experiência humana. Ambos os críticos parecem dialogar com Ricardo Piglia em sua proposta de que todo conto

possui duas histórias, uma aparente e outra oculta (PIGLIA, 2004). Já o crítico português Abel Barros Baptista, analisando o conto “O espelho”, em seu “A emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto” (2006), defende a presença de uma teoria em cada conto do autor objeto de seus estudos, mesmo que às vezes encontre-se implícita – a teoria justificaria a forma de cada conto em particular.

John Gledson considera *Papéis avulsos* a coletânea mais original do autor, mesclando as visões tragicômica e jocoseria, que corresponderiam às figuras do machete e do violoncelo com que Gledson intitula seu artigo, verdadeiro passeio pelas criações de Machado na forma do conto. No ano de 1984, Gledson publicou, em inglês, o livro *Machado de Assis: Impostura e Realismo*.

Ainda sobre *Papéis Avulsos*, destaque-se uma nota feita por Machado de Assis em defesa do uso do vocábulo *reproche* em sua Advertência. Defende-o da acusação de galicismo, provando o uso que dele fazem os espanhóis e ressaltando a questão da eufonia. Prefere a palavra, pois uma substituição lhe pareceria impossível, ainda mais que não a procurou para dar verniz de estranheza ao estilo, mas para ser fiel à idéia. Essa nota foi comentada por Gama Rosa em sua crítica à primeira edição, prova de que fora inserida pelo autor antes da publicação, o que nos leva à conclusão de que a observação antecipou-se, na forma de “duas cartas anônimas” que recebeu de “pessoa inteligente e simpática”, “cerca de dous anos para cá”, o que nos leva a concluir que a crítica fora feita ao uso do vocábulo em outra ou outras ocasiões. Machado insiste no termo e acresce nota em sua defesa. A escolha e reafirmação do uso que levantará a suspeita de galicismo não é a aproximação maior que faz com as idéias francesas, afinal, Diderot fora citado e, posteriormente, novamente referido em outra advertência. Talvez o filósofo possa trazer importante luz sobre esses e outros contos, uma vez que importou a Machado a inclusão de seu nome.

### 1.3. Crítica às *Várias Histórias* de Machado de Assis

Quando Bilac declara, em nota para *A Cigarra*, em 24 de outubro de 1895, que Machado registra da vida aquilo que é real livra-se de compará-lo aos escritores de descrição detalhada dos ambientes e dos acontecimentos, preocupados em fornecer um retrato escrito da sociedade, pesando as cores num agressivo naturalismo e percebe nele um escritor para o qual “a alma humana não tem segredos”. No dia 30 do mesmo mês, o *Jornal do Commercio* publica mais uma de suas críticas à edição de *Várias histórias*: “são contos de pessoas vistas,

talvez imaginadas”, reunidos num livro que “resume a vida daqueles dias”. Para ele, “A desejada das gentes”, “Adão e Eva”, “O diplomático”, “são todos tipos vividos neste meio carioca”. Destaca o apurado estilista e declara-o isento das preocupações mercantis, dedicando-se a uma literatura que “deve deleitar, ensinando”. O aproveitamento das situações reprováveis sem agravá-las à vista do leitor parece ao crítico uma das principais qualidades do escritor.

Temos um exemplo na primeira história contada no volume “A cartomante”. É um caso de adultério, de arrastamento da esposa e do amigo, um destes *ménages à trois* de que são pródigos autores franceses e os seus parodistas daqui, e decerto um pretense discípulo de Zola o alargaria nas descrições mais estimulantes que a sua pena pudesse diluir. Não o faz assim Machado de Assis. A torpeza do amigo que polui o lar em que foi acolhido como irmão e a vilania da esposa é contada com as incidências de erros humanos, sem ofensa às vistas dos leitores. Os criminosos são punidos de modo melodramático e fora da vida normal sem dúvida, mas também sem tiradas de frases fisiológicas. (ASSIS, 2006, p. 183)

O leve fisiologismo de “A causa secreta”, para Bilac, evita que Machado se mostre totalmente avesso à “nova escola”, mas permite ao escritor trazer, neste caso “estudado à Lombroso”, o embate entre aquilo que um determinado homem é socialmente, e a verdade de seu instinto perverso, alimentado pelo prazer de achar alegria no sofrimento alheio, no “espetáculo das torturas alheias!”.

Enquanto Bilac compara as idéias subjetivas do autor a H. Heine, Valentim Magalhães adjetiva sua crítica, publicada no *Correio Literário*, ressaltando que, em Machado, não encontrará o leitor uma multidão de malas mal arrumadas, de um viajante das terras brasileiras. Enquanto os viajantes banais as têm entulhadas de mil objetos e roupas, para cada idéia ou frase o escritor encontra um preciso lugar. Segundo Magalhães, “uma bagagem assim escolhida pode dispensar-se de ser numerosa”.

Não me recorda tê-lo visto despir uma mulher – nos seus livros é claro – além do vestido nem mexer em uma chaga d’alma a ponto de macular as mãos em sangue e pus. Para as suas autópsias dispensa o próprio avental, nem mesmo precisa de arremangar-se. (Ibid., p. 187)

Magalhães de Azevedo descreve com outras palavras a mesma sutileza, ressaltando o gosto sóbrio, exato, “singelo por gosto e não por pobreza de vocabulário”, o que, para ele, resulta na força sintética que exige a literatura moderna. Sobre a ação, motivo de queixa de alguns leitores que dizem ter dificuldades em acompanhar um ‘fio’ narrativo, Magalhães esclarece que Machado vale-se dela de maneira diversa da forma como dela se valeram os romancistas dramáticos. A ação vale unicamente como ‘motivo de interpretação’. Daí que o escritor parece não se apressar, enquanto os acontecimentos transcorrem e a curiosidade pode deter algum fenômeno curioso, razão mesmo do experimento narrativo. Sobre os recursos descritivos diz:

Os recursos descritivos não entram na sua esfera usual de observação; não que ele rejeite a descrição quando o assunto lha impõe; mas não se compraz nela, nem a busca intencionalmente. Os objetos lhe interessam menos pelo aspecto pitoresco que pelo sentido íntimo e pelas relações mútuas. Para ele, certamente, “a paisagem é um estado d’alma”. (Ibid., p. 196)

Encontrar, nesses críticos do século XIX, expressões usadas ainda hoje nas discussões sobre a obra de Machado de Assis faz pensar na grandiosidade e profundidade teórica de seus escritos, ainda que, à semelhança de Graça Aranha (*Revista Brasileira*, RJ, fevereiro de 1898), apenas possamos dizer que existe “alguma coisa” de novo e de original no processo do romance – e a reflexão também se aplica aos contos, embora nem sempre possamos detectá-la de pronto, e que é bem-vinda, debaixo de um céu em que se supunha impossível nascer a ironia e o pessimismo, agora despertado pela certeza de que “a dor, que é o despertar da consciência, a compreensão do sofrimento humano, não escolhe climas” (Graça Aranha, 1898).

Essas e outras críticas, produzidas por ocasião da chegada de *Várias histórias* às livrarias, deram um tom majoritariamente positivo ao quinto livro de contos do autor. Somente uma discrepância de datas é notável: o contrato assinado entre Machado e o editor Laemmert tem data de 1894; já a data constante na folha de rosto de sua primeira publicação é 1896. Por que razão o livro, à disposição de seus leitores em outubro de 1895, permaneceu um ano à espera de sua comercialização é coisa que desconhecemos, assim como é difícil entender o ato do editor, datando o livro antecipadamente, talvez a precaver-se de alguma demora no processo de reprodução e vendas. O que resultou disso é um livro publicado posteriormente ao seu fechamento, com uma antecipação de data que faz dele um livro futurista. O leitor que o tomou em mãos no ano de sua publicação recebeu um Machado para o futuro, ao menos para um ano adiante. Digamos mais, dadas as reflexões levantadas a partir do livro; consideremos a possibilidade de Laemmert haver cometido novo engano e talvez datemos *Várias histórias* para dias além dos nossos, avançando numa outra esfera de tempo que abranja o tempo histórico e o desenvolvimento, nele, de uma realidade além do retrato de pessoas ou de costumes, mas do próprio ato de escrever.

Reunidas sob a invocação de Diderot, Mérimée e Allan Poe, Machado entrega suas histórias ao público advertindo-o e desculpando-se diante daqueles que acham excessivos tantos contos. Trata-se, segundo ele, de um modo de passar o tempo. Além disso, não tendo eles a extensão dos romances, se não forem superiores a eles quanto à qualidade, são, certamente, pela brevidade. Assim, declara que é o tempo da escritura, a economia do texto, seu maior valor. Textos breves, para passar o tempo, sem almejar a eternidade, limitados pelo número de páginas, estão, portanto, reunidos caprichosamente, quase que se podendo ouvir ao

fundo o som de um relógio denunciando a marcação irremediável das horas. É necessário que o leitor saiba que tudo transcorre num determinado tempo e que o próprio tempo dele, leitor, correrá enquanto se detiver, lendo os contos a ele apresentados.

## 2. ARGUMENTAÇÕES SOBRE O REALISMO E MACHADO DE ASSIS

Citadas as colocações de vários críticos sobre a produção machadiana, fica impossível não abordar, nela, a questão do realismo, principalmente porque, neste trabalho, o tema aparecerá recorrentemente, o que torna necessário mantê-lo no foco desejado. Este capítulo, portanto, não figura como parêntesis à abordagem sobre os contos, mas como etapa necessária para sua compreensão.

A oportunidade de tratar do assunto permitiu por em palavras, para pensar através delas, as questões mais relevantes quando se aborda o realismo como a produção de um efeito de real e identificá-lo em Machado de Assis no recorte delimitado pelos contos reunidos nos livros. As reflexões permitem notar que a pergunta inicial a respeito do assunto de que o escritor trata perde a importância diante da verificação de que a forma, a maneira como a composição textual se consolida faz colocar sob suspeita mesmo qualquer eixo temático sugerido. Se Capitu traiu ou não, isso é o que menos importa à narrativa, e ao leitor não são fornecidos os dados para concluir, mas importa-lhe, sim, a sedução de uma narrativa na qual permanece preso, como que a uma cantiga perdida no tempo, de cujos detalhes não guarda mais lembrança. Enquanto pistas lhe são apresentadas para reafirmar um assunto, o leitor pode estar sendo iludido com os sintomas que mascaram a verdadeira experiência, a saber, a experiência ficcional. É possível, então, substituir a questão primeira por outra: caberia falar de um realismo em Machado? Ora, a resposta certamente dependerá do entendimento conforme a definição que se tiver do termo.

Antes de verificarmos as principais variantes que o realismo oferece, é importante dar voz ao autor dos contos, mais uma vez partindo da denúncia que faz ao mau uso da narrativa no conto “O segredo do bonzo”. Se aos pomadistas do reino de Bungo era possível construir discursos extraordinários e atrair a si todo tipo de incautos, demonstra Machado que o parecer narrativamente, o verossímil, finda por convencer mais do que a própria realidade cotidiana ou mesmo a história, que por sua complexidade, soa inacreditável. O mau uso da ficção, no entanto, não se limitava, em sua opinião, às atividades cooptadoras dos pomadistas. Ocorria também como resultado da falta de talento pessoal:

Regem estas maximas na arte como em toda a humanidade. Em teatro, reprodução da vida real, os talentos são chamados a especialidades; e se muitas vezes as tendencias parecem invadir novos caminhos, não passa isso como maxima, porque no tablado, como fora d'elle, os Humboldts são raros. (5 de novembro de 1859). (ASSIS, 1950, p. 91)

Tratando do teatro nacional, Machado encontra ocasião para atribuir à reforma romântica a principal causa da receptividade, sem critério, dada a todo tipo de exageros narrativos. Abertas as portas da aceitação e do aplauso a todo tipo de material, o desfile de estranhezas estendeu-se à reforma realista:

Sem haver terminado o periodo romantico, mas havendo apenas amortecido o primeiro entusiasmo, aportou às nossas plagas a reforma realista, cujas primeiras obras foram logo coroadas de applausos; como anteriormente, veiu-lhes no encalço a longa série das imitações e das exaggerações; e o ultra-realismo tomou o lugar do ultra-romantismo, o que não deixava de ser monotono. Aconteceu o mesmo que com a reforma precedente; a theoria realista, como a theoria romantica, levadas até á exaggeração, deram o golpe de misericordia no espirito publico. Salvaram-se felizmente os auctores nacionaes. (13 de fevereiro de 1866). (Ibid., p. 208 e 209)

De qualquer modo, mesmo os caminhos mais excêntricos contribuíram com a criação literária em seu aspecto cumulativo, enriquecendo com toda a sorte de exemplos a composição de um conjunto de práticas na elaboração do ficcional. O processo deu-se, segundo lembra Schwarz, tanto aqui quanto na Europa.

Também na Europa foi preciso explorá-los, isolar, combinar, até que se formasse uma espécie de acervo comum, em que se alimentaram ruínas, medianos e grandes. Diga-se de passagem que é este aspecto cumulativo e coletivo da criação literária, mesmo da individual, que iria permitir a multidão dos romances razoáveis que o Realismo produziu. (SCHWARZ, 1977, p. 30)

Estaria Machado, ao se referir aos autores nacionais, incluindo-se entre aqueles adeptos do realismo? A resposta não pode ser buscada em alguns dos muitos debates teóricos sobre o tema, sobretudo porque costumam se distanciar tanto do próprio conceito evocado pelo termo que, diga-se de passagem, sofreu mudanças importantes ao longo do tempo, quanto do escritor que pretendem ‘classificar’. Acontece que, sem essas duas perspectivas, torna-se impossível estabelecer qualquer relação comparativa minimamente duradoura. Em primeiro lugar, portanto, é preciso entender a maneira como o autor de Bentinho reagiu à novidade e como a si se definiu na *Revista dos Teatros* de 11 de setembro de 1859, tempos em que era, ainda, um crítico jovem e comentava uma peça recém apresentada:

O *Asno morto* pertence á escola romantica e foi ousado pisando a scena em que tem reinado a escola realista. Pertence a esta ultima por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora. Contudo não posso deixar de reconhecer no drama passado um bello trabalho em relação á escola a que pertence. *Os dous renegados* é sempre um bello drama, mas que entretanto é todo banhado de romantismo. *O seu a cujo é*, dizem os legistas. (ASSIS, 1950, p. 30 e 31)

Portanto, em meados do XIX, Machado variava as expressões *reforma realista*, *teoria realista* e *realismo*, vinculando-as ao mesmo movimento, de que dizia fazer parte, principalmente em oposição à reforma romântica. A maneira como vestia a titulação dizia, desde já, respeito a uma relação com a realidade. Quando Gonçalves de Magalhães, em resposta às críticas que recebeu à peça *Olgiato*, devido à ausência do personagem Galeazo,



explicou que o excluía por ser um dos mais frios monstros da humanidade e porque não era necessário à ação da peça, Machado aceitou apenas o segundo argumento como legítimo. O primeiro, em sua opinião, não procedia, porque o autor tinha o direito de transportar para a cena o Galeazo da história sem ofender seus espectadores, desde que lhe conservasse a verdade íntima. Acrescentou que “A poesia não tem o dever de copiar integralmente a história”. Como que prevendo tal objeção, segundo Machado, Magalhães antecipara-se com o argumento de que não podia alterar a realidade histórica porque fazia uma tragédia e não um drama. A essa distinção, Machado contrapõe:

Por que motivo haverá duas leis especiaes para fazer servir a historia á fôrma dramatica e á fôrma tragica? A tragedia, a comedia e o drama são trez fôrmas distintas, de indole diversa; mas quando o poeta, seja tragico, dramatico ou comico, vae estudar no passado os modelos historicos, uma unica lei deve guial-o, a mesma lei que o deve guiar no estudo da natureza, e essa lei impõe o dever de alterar, segundo os preceitos da boa arte, a realidade da natureza e da historia. (27 de fevereiro de 1866). (Ibid., p. 226)

Uma relação que transporta sem copiar a realidade da natureza e da história, alterando, fazendo servir à tragédia, à comédia e ao drama – uma forma de relação que presta serviço ao ficcional – assim Machado tenta expressar o fazer artístico em letras. O campo em que estabelece suas convicções sobre a temática é especialmente a crítica e o fazer literário em si.

Quando Machado de Assis formula a opinião do que seria o “ideal do crítico”, soma às qualidades de análise, convicção sincera e fundamental, probidade e imparcialidade, a coerência e independência que coloquem o crítico acima do pessoalismo. Tal exigência permitiria ao crítico um juízo equilibrado, para fazê-lo argumentar à parte das filiações de estilos ou épocas que não sejam de sua preferência. Pede ainda as virtudes da urbanidade, a delicadeza, a distinção no realçar ou no censurar e, ainda, a perseverança. Tais observações não levaram José Aderaldo Castello em seu livro *Realidade & Ilusão em Machado de Assis* a tomar o autor como o arquiteto de uma teoria da crítica literária, mas a admitir a existência de um certo ensaio de orientação, onde estão expostas sistematicamente idéias sobre as qualidades e a função de crítico.

Sem generalizarmos de maneira absoluta, reconhecemos em Machado de Assis, da crítica ao ato criador, a investigação do pensamento e do sentido humano e social da obra literária, como expressão de sensibilidade e de inteligência. Adquire importância, para ele, por isso mesmo, que seja delineada a marcha evolutiva da obra total do escritor estudado, acompanhando-lhe o pensamento e a concepção, apontando no conjunto as características particulares de cada produção de relevo, procurando surpreender as suas múltiplas ou singulares intenções. (CASTELLO, 2008, p. 31)

Do pensamento crítico de Machado, Castello retira importantes observações para a investigação da sua própria obra, em especial as reflexões sobre os estilos literários, sobre a ficção, ou sobre a linguagem; destaca a lucidez com que o escritor aceita a passagem dessas

teorias, ficando delas apenas as verdades necessárias, enquanto o que é a poesia, necessidade virtual do homem, procura por quebrar o molde estabelecido e substituí-lo.

O crítico reconhece, implicitamente, a necessidade da substituição das teorias e formas literárias. São mudanças inevitáveis que exprimem, em condicionamentos novos, os ideais ou o espírito de cada época. Mas cada momento oferece ou pode oferecer os seus grandes modelos, como afirmações de originalidade criadora, que se fazem permanentes. Não se deixando limitar pelo aprisionamento ao presente nem desprezando os contactos com o passado, eles se projetam no futuro com o vigor de valores sempre atuais. (Ibid, p. 33).

Considerando que Machado não poderia aceitar o Realismo-Naturalismo de seu tempo em todo o seu fundamento ou extensão, Castello afirma que a escolha recairia sobre o princípio básico do Realismo, “segundo o qual”, afirma, “nenhum motivo é proibido em arte”. Adverte que Machado, no entanto, não reconheceria os processos da sua aplicação por lhe chocarem profundamente a indiferença dos realistas tanto à verdade interior quanto à objetiva, necessárias à compreensão do homem e da existência. Comenta as palavras proferidas por ocasião do lançamento do segundo romance de Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, em que transparece uma certa irritação do autor de *Brás Cubas*:

[...] Se escreveis uma hipótese dai-me uma hipótese lógica, humana, verdadeira. Sabemos todos que aflitivo é o espetáculo de uma grande dor física; e, não obstante, é máxima corrente em arte, que semelhante espetáculo, no teatro, não comove a ninguém; ali vale somente a dor moral. Ora bem; aplicai esta máxima ao vosso realismo, e sobretudo proporcionai o efeito à causa, e não exijais a minha comoção a troco de um equívoco. (Ibid., p. 36 e 37).

Até aqui, faz-se preciso destacar dois pontos de particular importância. Em primeiro lugar, a afirmação de Castello quanto a um “princípio básico do Realismo”, o qual seria: “nenhum motivo é proibido em arte”. Note-se que o princípio não faz menção a referente e referido, não instiga ao uso de pormenores, a um modo fotográfico, enfim, não estabelece uma relação entre objeto e ficção, mas trata do objeto para a ficção, chamando-o motivo, sendo ele, então, o movedor temático do processo ficcional. Das características desse motivo não se fala, mas a negação impossível inclui todas as matérias do palpável ou não, mensurável ou não, visível ou não. Em segundo lugar, tem-se a declaração de Machado, recusando-se a entregar reações emocionais quando a obra perde-se no espetáculo e esquece-se de aprofundar a causa. Lembremos que o espetáculo do sofrimento e agonia de um rato pode não provocar qualquer dor moral no carrasco/personagem, bem como este pode ser imune à dor de seres humanos seus próximos, tese defendida por Machado de Assis, que confirma o horror que é a contemplação de um excesso de dores físicas, estando o observador destituído de dores morais, horror que sobrepuja o próprio espetáculo da dor. Tal preocupação, no entanto, supera a esquematização dos enredos dos romances, da relação causa e efeito, da seqüência de fatos,

de sua organização no tempo e no espaço. Não fosse assim, nós encontraríamos o escritor preso às descrições das paisagens físicas, sociais e históricas do Romantismo.

No romantismo, principalmente durante as primeiras manifestações do romance, o protagonista biparte-se nas categorias de herói e vilão, ou do bem e do mal, convergindo para a justiça punitiva e reparadora. Também exprime a fuga da aspiração sentimental ao pressionamento da sociedade – um potencial reparador e reabilitador sobre o poder de forças corruptoras. No Realismo-Naturalismo, o protagonista frequentemente se reduz a um títere, sem apreciável autonomia, negando ou omitindo a pessoa moral. (Ibid., p. 38).

Ora, se Machado recusa-se a apagar a pessoa moral, o conceito de um Realismo-Naturalismo que a negue ou omita provoca o extremo da afirmação de que “a realidade é boa, o realismo é que não resta para nada”. Segundo Castello, Machado “não aceitou a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito”, e por isso insistiu em que a análise de paixões e caracteres é “na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. 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 do maior número”(Ibid., p. 39).

Chegamos, então, a um impasse. Uma vez que o escritor não se identifica com o Realismo-Naturalismo, depreende-se que concebia, ao declarar-se adepto do realismo, a existência de um outro pensar e fazer de mesmo nome, com o qual aos poucos se identificara, até chegar às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um verdadeiro referencial, um marco divisor, que o distinguiu tanto dos românticos quanto dos realistas de seu tempo.

## 2.1. O conceito de Realismo - uma realidade em construção

Necessário é sentar bases sobre a mesma concepção teórica que Machado de Assis abraça, para não nos encontrarmos na ilusão de que tratamos de um mesmo assunto apenas pela similaridade dos nomes. Isso porque, como um primeiro conceito, o realismo referia-se, como sabemos, a um estilo de época, conveniente a uma visão historicista da literatura, que qualificou o período literário que hoje, curiosamente, toma por início a publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e de *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, em 1881, tendo findado com a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902. Tal classificação chega a ser anacrônica vista a ampla discussão que já se fazia no Brasil ao tempo do chamado início do momento histórico-literário chamado Realismo. Baseado na verossimilhança

clássica e preocupado em fazer a configuração objetiva do referente, o Realismo encontrou variantes mesmo em sua concepção historicista.

Realismo, por outro lado, pode referir-se à categoria estética que comporta um conjunto de regras de composição artística, uma categoria de arte, livre de periodicidade e livre também da discussão sobre aquilo que pode ou não servir à produção textual. Como observou Ian Watt (1990), esse é um realismo que procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária. Ainda assim, prestou-se à técnica de construção romanesca que favoreceu o surgimento de um conjunto de procedimentos formais em que configurar objetivamente a sociedade, por exemplo, dizia mais do modo como o romance incorporava a vida cotidiana pelo método narrativo do que da preocupação com uma concepção de doutrina, ou propósito literário específico que identificasse o autor a uma determinada escola estética, sendo, outrossim, uma escolha estética.

No entanto, uma operação mimética que envolva um referente complexo como o social, mais uma vez tomado como exemplo, precisaria trazer à forma não apenas a realidade de superfície, mas os fenômenos humanos, fossem eles de ordem relacional, psicológica ou histórica. Como representar a complexidade real da variedade dos lugares, costumes, ocorrências e de toda a gama de interligações que chegam a tornar inverossímil a realidade? Há diferentes dados em cada realidade observada, o que nos leva ao paradoxo do realismo que, para tratar objetivamente das condições reais, precisa valer-se de modos oblíquos, de uma realidade transfigurada, da presença do fantástico, do alegórico, do absurdo. A loucura faz-se necessária para, opondo-se à razão, fazer refletir aquilo mesmo que a razão obliterada recusa pensar. O sonho passa a ser espaço para o processamento da vida e a febre torna-se o campo ameno da lucidez. Somente assim chegamos a um Realismo que, superando seu paradoxo, vale-se de todos os recursos disponíveis à forma para não apenas repetir o referente com objetivos ficcionais, mas revelar na forma, no gênero, na mistura dos gêneros, as condições reais da sociedade brasileira, com suas convenções, seu clientelismo, suas relações corrompidas e seus impasses.

Roberto Schwarz identifica um início dessa preocupação estética em José de Alencar. Em “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, do livro *Ao vencedor as batatas* (1992), declara que “a ficção realista de Alencar é inconsistente em seu centro, mas a sua inconsistência reitera em forma depurada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é o efeito e a repetição.” (SCHWARZ, 1992, p. 47). Porém, é em Machado que se insinua a crítica que se faz através de alegorias e de uma descrição das

relações postas pelo avesso. Talvez por haver absorvido em leituras o fantástico de Miguel de Cervantes e a narrativa autoconsciente de Sterne, conseguindo chegar, por caminhos tortuosos, a uma realidade autêntica. Para se obter isso, segundo Lukács, é necessário “destruir a unidade da forma narrativa”, e então “criar com arabescos fantásticos uma unidade subjetiva” (LUKÁCS, 1999, p. 105).

Machado consegue, nos contos como nos romances da segunda fase, um movimento que constrói, com ironia, uma narrativa autorreferencial, obtendo como resultado textual a expressão das contradições da sociedade de seu tempo. É sua resposta estética àquele descrever detalhado ou àquela apresentação rude de temas do cotidiano que nos seus dias se costumou etiquetar com o nome de realismo.

Sobre a ironia, percebida e destacada na crítica a Machado de Assis, vale inserir uma rara definição do termo, que Umberto Eco apresenta nos seus ensaios *Sobre a Literatura*: “a ironia consiste em dizer não o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredita ser verdadeiro” (ECO, 2003, p. 217). A percepção da ironia, para o escritor, depende do conhecimento de verdade que tem o receptor: “é ironia definir uma pessoa estúpida como muito inteligente, mas somente se o destinatário souber que a pessoa é estúpida” (Ibid., Ibid.). Se não houver, por parte de quem recebe a informação, essa outra informação prévia, a informação é apenas falsa. “Logo a ironia, quando o destinatário não está consciente do jogo, torna-se simplesmente uma mentira” (Ibid., ibid.).

Isso não vale, na concepção do autor, para a ironia intertextual, que é a que nos interessa. Nesse caso, mesmo quando o escritor deixa a possibilidade da percepção da ironia, oferece também ao leitor que não tenha conhecimento da verdade, uma condição não excludente, evitando ser aristocrático:

É como um banquete em que sejam distribuídos no andar de baixo os restos da ceia posta no andar superior, mas não os restos da refeição, mas os da panela e bem postos eles também e, como o leitor ingênuo acredita que a festa desenrola-se em um andar apenas, há de saboreá-los pelo que valem (e serão, ao fim e ao cabo, saborosos e abundantes), sem supor que alguém tenha recebido mais. (Ibid., ibid.)

A ironia, assim descrita, finda por requerer, para seu estabelecimento, uma percepção de real. Isso vale para as ironias intertextuais construídas com referências ao universo exterior à obra, tanto quanto para as que têm suas referências no universo da ficção. Assim sendo, cada vez que percebe a ironia, o receptor também declara perceber uma verdade que é reafirmada através de seu oposto e, uma vez reafirmada a verdade, a afirmação não é falsa, mas irônica.

Nesse espaço chamado literatura, que permite uma outra possibilidade de ver e que se assemelha, muitas vezes, a uma filosofia em construção, que não se constitui como tal, mas

que transita entre várias concepções, o “real” deixa de ser uma referência da importância que tem para a verossimilhança clássica e, em seu lugar, ganha importância a verossimilhança estética, de referencialidade interna. Contrária à necessidade de alcançar “aquilo que se deu” para, sem qualquer contaminação, segundo Barthes, justificar o enunciado, o realismo pode ser construído por enunciações apenas creditadas ao referente, resultando numa categoria de real mas não em um conteúdo de real, onde os detalhes narrativos não denotam as ocorrências, mas dão a elas significado. Sem representar o real histórico nem a verossimilhança clássica, o realismo moderno nasce da construção de uma “ilusão referencial”<sup>9</sup>.

A entrada desse novo olhar pode ser percebida no conto “A cartomante”, parte integrante do conjunto intitulado *Várias histórias*, através da primeira tensão nele apresentada. Rita é alvo do deboche de Camilo por haver consultado uma cartomante. A bela defende-se com a citação da tragédia de Shakespeare, onde Hamlet, prevendo acontecimentos terríveis, fala da existência de “mais coisa entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia” (ASSIS, 1959, p. 24). Machado insere aqui a possibilidade de que o destino do personagem seja ditado pela adivinhação da cartomante, como no desfecho trágico e intimamente ligado ao vaticínio de *Hamlet*. Sucede, porém, que ao final do conto, pressionado por suas dúvidas e pelo clamor urgente das palavras “vem, já, já” que o marido a ele enviara através de um bilhete, Camilo decide atender ao imperativo do homem a quem traía e seguir velozmente para o lugar de sua morte. Machado intensifica a dinâmica do texto, fazendo sobrevir os temores fertilizados pela imaginação: “tudo indicava matéria especial”, a letra – realidade ou ilusão – parecia trêmula, Rita poderia estar “subjugada e lacrimosa”. A possibilidade da descoberta da real traição atirava Camilo num turbilhão de emoções, levando-o a perceber no não dito a ameaça e o perigo. “Ele via as contorções do drama e tremia”, até que um impedimento no trânsito o detém diante da “morada indiferente do Destino”. O que é verdadeiro naquele momento em que Machado faz do personagem um corredor estático de suas emoções? Que possibilidades tem ele no momento de elaborar com clareza as diferenças entre a realidade e a sua imaginação? Rompendo com os ditames de suas certezas, agindo na contra-mão daquilo que anteriormente defendeu, Camilo parte para a originalidade de assumir a entrada na possibilidade de apreender a vida de outra maneira – não faz mais distinção entre a verdade que sabe e o engano de que intui a cartomante ser fonte. Se o que o movia “era a idéia de ouvir a cartomante”, ele estaria afirmando sua incongruência: ouvirei aquilo em que

---

<sup>9</sup> NOTA: o assunto será melhor explorado neste capítulo e no curso das argumentações sobre realismo e Machado de Assis.

não creerei, pois já está dito a meu respeito e defesa que não creio em tais coisas. Mas Camilo não caminha na certeza de estar lidando com o universo da mentira. Penetrado o ambiente lúgubre da casa da adivinha, penetra também num mundo ficcional que lhe é agradável e do qual não sabe sair.

Catherine Gallagher, comentando a verossimilhança clássica, afirmou: “quando a evidente inexistência dos objetos narrados distinguia a ficção tanto do verdadeiro quanto do falso, então mesmo os leitores mais ingênuos saberiam reconhecê-la” (GALLAGHER, 2009, p. 629-658). Camilo é ingênuo em seu lidar com a ficção. Apesar dos sinais de decadência de uma mulher que simula o poder de conhecer o futuro, aliás, bem detalhados por Machado, confere a ela uma credibilidade contra si próprio, aceitando suas palavras como a verdade que deseja. Possuía a condição romanesca de mudar seu próprio destino, mas permanece no determinismo trágico. A busca em conciliar o vaticínio com o sonho da paixão correspondida e da amizade retomada faz com que retroceda à condição de homem preso ao augúrio dos deuses. Personagem de uma nova ficção, esse homem do século XIX, ainda preso ao referente, com suas raízes na concepção clássica, ansiando por novas percepções que redesenhem seu enredo pessoal e sua identidade, cai na condição de objeto de riso, de deboche. Enquanto isso, Machado esvazia, ironizando, a dor provocada pela narrativa final de um jovem que morre em sua ilusão, ao mesmo tempo em que acena para a maneira hábil como a cartomante a constrói. Pequenos detalhes da verdade que lhe é apresentada bastam para que ela componha o enredo esperado. Barthes esclarece o modo como esses pequenos detalhes de real movimentam-se para produzir um certo *efeito*:

A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimindo da enunciação realista a título de significação de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente do real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 2004, p. 189 e 190)

O que está claro para Barthes não estava tão nítido para o personagem Camilo ou mesmo para a cartomante. Ela trabalha a elaboração de sua estória segundo os dados que obtém do contato com o homem, seu referente, dentro dos universais que conhece. Trata-se de mais um amante temeroso das conseqüências de seus atos e desejoso de uma solução amena que contemple não apenas a ele, mas, se possível, sua amada. Como um escritor a quem se encomendasse uma novela no melhor estilo água-com-açúcar, a cartomante segue as regras estritas para transmitir o vendável, qual seja, a melhor possibilidade dentro das considerações sobre o geral. Elabora o enredo conveniente segundo as circunstâncias e descansa a moral no

terreno dos apelos da sobrevivência. Se Camilo morrerá, não é isso especificidade que seu talento alcance – ela, contudo, precisa viver. Ora, se Camilo suspende a condição de julgar, troca o plausível pela fantasia, o familiar pelo exótico e, pelo desejo, abre mão da realidade dos fatos, chegamos ao paradoxo exposto por Gallagher na já citada (p. 14 desta tese) referência ao texto “Ficção”, ou seja, ainda que o leitor busque, pelos efeitos que provoca, uma obra ficcional, consciente dessa característica, percebe que ela, ao mesmo tempo em que se exhibe como tal, oculta-se naquilo que não diz.

O não dito, o conhecimento inicial de Camilo acerca da falibilidade do vaticínio, está oculto no ambiente, nas vestimentas e condições gerais da cartomante, cuja vida apregoa o insucesso. Um leitor experiente saberia distinguir os termos do ficcional, livre tanto para nele entrar, quanto para dele sair, recuperando à forma cervantina a saúde mental. O amante de Rita não o consegue. Tendo penetrado no obscuro universo do engano, abraça-o contra suas certezas – não sabe mais (ou ainda, considerando essa possibilidade em algum anacrônico leitor do século XIX) discernir os limites da realidade. Por trás dele, junto à pena de Machado de Assis, ficam as questões levantadas pelo conto, dentre elas o papel do desejo como delimitador dos campos do real e do ficcional e do quanto, por vezes, tal separação não se detém naquilo que é verossímil ou plausível, mas passa ao campo da conveniência, ou da conveniente ilusão, pronta para alentar amantes *in-extremis* e para mover, como voz dos melhores augúrios, a máquina mercadológica de nossos dias.

Nesse ponto tornam-se relevantes as palavras de James Wood, quando nos diz que literatura é diferente da vida, mas que nos ensina a notá-la. Ressalta, por isso, a importância de cada detalhe usado, não apenas porque marca a história do romance, mas pela possibilidade da entrada do próprio detalhe na narrativa. Do uso dessas pequeninas coisas que apontam o desconhecido, podemos ouvi-las dizer: “Sou o real”, ou “Sou o realismo”, porque oferecem uma aparência de realidade mas que são, de fato, totalmente falsas. Na insignificância dos detalhes reside seu significado e, portanto, para Wood, sua relevância.

*Estudadamente irrelevantes:* admitimos que não existe detalhe irrelevante na literatura, nem mesmo no realismo, que costuma usar os detalhes como uma espécie de recheio, para que a verossimilhança pareça simpática e acolhedora. Deixamos as luzes de casa ou no quarto de hotel acesas à toa quando não estamos, não para provar que existimos, mas porque a *própria margem de excedente* parece vida; parece, de um jeito curioso, com estar vivo. (WOOD, 2011, p. 88)

Antonio Candido trata desse processo, indo além do conceito de transposição. Falando da expressão da realidade pelo romance afirma:

O romance, com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressionais do século XIX. [...] O seu fundamento não é, com efeito, a transfiguração da realidade da primeira, nem a realidade constatada



da segunda, mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do quotidiano – em concorrência com a vida. (CANDIDO, 1971, p. 109)

Assim, a vocação, não apenas do romance, mas do conto, é “elaborar” de forma consciente uma realidade humana, transitória, observável ou perceptível, para dar-lhe a durabilidade do ficcional. Os milagres da epopéia, ainda segundo Candido, estão agora nos “refolhos do cotidiano” (Ibid., *ibid.*).

## 2.2. Machado, um não realista?

Tendo apresentado o percurso dos conceitos relativos ao realismo, chegados a essa escolha estética que resulta numa elaboração formal que toma por referente quer a objetividade social, quer a sua subjetividade, ou as idiossincrasias humanas, ou mesmo o texto, fazendo da autorreferencialidade uma expressão possível, nem sempre clara ao primeiro olhar, às vezes logo declarada, em variadas maneiras de apresentação, e nem por isso menos realísticas, causa efeito que ainda se sustente a discussão primeira sobre ser Machado de Assis um escritor realista ou não. O que sustenta ainda a controvérsia é a variação do conceito e a opção que fazem alguns críticos quanto a um realismo de feições historicistas.

Para não ignorar a existência da polêmica, deixamos aqui registrada a maneira mais contundente como Gustavo Bernardo percebe o Realismo, chamando-o “a carniça podre do romantismo” e manifesta seu apreço à figura de Machado como a de um herdeiro da tradição cervantina da luta contra os gigantes, para situá-lo em luta contra a novidade. Critica os manuais didáticos por fazerem dicotomias maniqueístas às quais nem mesmo a ficção escapa, inda que queira. Machado, então, é tornado realista “a despeito dele mesmo”, chegando-se a cometer o “crime” de considerá-lo o maior escritor realista brasileiro.

No caso específico de Machado de Assis, a dicotomia que ajuda a torná-lo realista a despeito dele mesmo é aquela que separa sua obra em duas fases, atribuindo à primeira a condição de romântica e à segunda a condição de realista. Deriva-se dessa dupla atribuição que a segunda fase da obra do escritor é melhor do que a primeira fase, uma vez que se dá por estabelecido o realismo como intrinsecamente superior ao romantismo. Por que? Porque o realismo surge depois do romantismo, logo, de acordo com o dogma do progresso natural das coisas que nos informa, o realismo só pode ser melhor do que o romantismo. Se essa razão já não fosse suficiente, vemos ainda que o realismo se apóia na razão sempre desveladora e reveladora, enquanto o romantismo se apóia na emoção, sempre encobridora e enganadora. (BERNARDO, 2008, p. 42)

Gustavo Bernardo entende essas afirmações sobre o realismo machadiano foram baseadas na divisão dos romances de Machado de Assis em duas fases. Disso ele não discorda, embora apenas apóie o critério técnico, qual seja, na primeira fase encontramos um narrador em terceira pessoa e na segunda fase um narrador em primeira pessoa. No entanto,

afirmar que existiu um Machado romântico que foi sucedido por um Machado realista é coisa que confronta febrilmente, da mesma forma que não aceita (como pensa que o autor dos romances não tenha aceito) a afirmativa comum de que os posteriores superem em qualidade os anteriores, numa espécie de processo evolutivo. E argumenta: se o critério para a divisão em fases é a pessoa do narrador, então a atribuição de romântica fica melhor à segunda fase, enquanto a primeira se aproximaria do realismo, com a pessoa do narrador onisciente. Em suas palavras:

Proponho dessa maneira a inversão completa das fases machadianas? Não. Na verdade, não considero nenhuma das duas fases nem romântica nem realista, como procurarei demonstrar adiante. No momento quero chamar a atenção para o seguinte: o critério para a divisão de fases da obra machadiana não é literário porque, se o fosse, a crítica se veria forçada a inverter os seus termos. (Ibid., p. 43)

Gustavo cita Alfredo Bosi e sua *História concisa da literatura brasileira*, publicada em 1970, e seu trabalho mais recente, de 2003, quando reitera que “Machado nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas)”. Também lembra que Bosi refere-se ao estilo de Machado como o de um “realismo de sondagem moral”. Entende que o teórico avança ao descartar o romantismo e em distinguir um realismo entre outros; entende, porém, que Bosi retrocede ao considerar os primeiros romances convencionais esquecendo-se da singularidade do escritor e que retrocede mais ainda quando o qualifica como portador de um realismo moral, pois “não larga o osso do realismo”. Em defesa de Bosi, cabe lembrar a distinção que este faz entre a imaginação e o olhar realista, atribuindo a Machado a primeira atitude: “A imaginação, mesmo quando mimética, é heurística: descobre na personagem de ficção virtualidades e modos de ser que a coisa empírica não entrega ao olhar supostamente realista e, na verdade, apenas rotulador” (BOSI, 2007, p. 32).

Outro autor citado é John Gledson, que para ele dá passos para frente e para trás ao chamar o realismo machadiano de um “realismo enganoso”:

O equívoco reside na suposta superioridade do realismo sobre outros estilos e perspectivas, superioridade esta calcada na realidade tomada como valor tautológico. Concordo que o estilo de Machado de Assis possa ser qualificado como “enganoso”, cumprindo no limite a promessa da ficção – engana-nos tão completamente que chega a fingir que é verdade a verdade mesma – mas pela mesma razão não posso concebe-lo como realista. (BERNARDO, op. cit., p. 46)

De Luiz Costa Lima, Gustavo menciona o trabalho publicado em 1981, quando o teórico reconheceu a obviedade de que Machado se deparasse com duas poéticas, a romântica e a realista, para depois refletir que nenhuma das duas ajustava-se ao tipo de reflexão que veio a desenvolver – se o realismo renega a imaginação, renega a própria ficção, tornando-se um valor em si. Parte, então, para a referência a outros estudiosos que contestam o atributo de “realista” a Machado de Assis. Tais estudiosos baseiam-se tanto na obra quanto nas

afirmações explícitas do escritor sobre o assunto. Dá-nos, então, uma importante citação de um deles, Sebastião Rios Jr., que afirmou em artigo de 1998 sua convicção de que Machado era um desafeto do “realismo escola”, mas que a desobediência aos ditames da verossimilhança e o retorno à reflexão sobre a realidade já justificaria chamar a obra do autor de realista, desde que tal realismo fosse “entendido enquanto efeito e não enquanto procedimento” (RIOS, 1998, p. 109).

Nesse ponto, Gustavo Bernardo vê um perigo – como toda a obra parte da realidade e busca a expressão da realidade, então o adjetivo “realista” nada qualifica e toda obra de arte o é. O efeito produzido por uma obra de Machado, de “tocar a realidade”, não endossaria sua aliança com a estética realista. Bernardo sustenta, em seguida, que exista uma pretensa “superioridade realista”, que faz com que o escritor de ficção acabe se desculpando por fazer ficção – e é aí, nesse ponto do argumento, que chega a considerar que o leitor o julgará caindo em contradição, afinal, se Machado nos mostra uma realidade que não víamos, não seria ele um realista maior do que os próprios naturalistas?

Em última análise, a suposta superioridade do realismo se funda sobre a tautologia: define-se como realista o autor que deseja falar sobre a realidade, como se houvesse algum escritor que não o pretendesse. Se é realista o autor que fala a partir da e sobre a realidade, então todo e qualquer autor é realista. Ora, se todo autor se pode dizer realista, a qualificação de realista para qualquer escritor é no mínimo inócua, mostrando o realismo como um conceito muito fraco, porque tautológico. Em outras palavras: só posso aceitar que Machado de Assis seja considerado como realista se entender que todo e qualquer escritor de ficção é igualmente realista, o que me deixa preso em um círculo vicioso e inútil.”(BERNARDO, op. cit., p. 49 e 50).

Nesse ponto, destarte a veemência dos argumentos de Gustavo Bernardo, importa-nos destacar a maneira como o Realismo é visto, qual seja como escola estética que não apenas trata de qualquer assunto, como vimos nas observações de José Castello, mas como um ato referencial, uma via que relaciona a realidade e a ficção, uma prática de alguém que fala sobre e que, se bem efetua esse falar, examinando exaustivamente seu objeto, é bom escritor realista. Se assim é, nada a fazer senão concordar – ou Machado não é realista ou é e, nesse último caso, todos os demais escritores de ficção podem ser igualmente qualificados. Porém, será que Bernardo chega a dar a devida importância à sua própria voz ao dizer: “Concordo que o *efeito de real*<sup>10</sup> [grifo nosso] produzido pelas narrativas de Machado de Assis seja mais intenso do que aqueles produzidos pelos escritores que se apresentam como realistas” (BERNARDO, p. 49 e 50)? A distinção que ele faz não definiria desde já a elaboração

<sup>10</sup> NOTA: Aqui, a expressão “efeito de real” parece aproximar-se do comentário que Alfredo Pujol faz dos personagens dos contos de Machado de Assis: “Um sopro de prodigiosa realidade anima essas figuras, dando-lhes relevo, movimento e vida, nas suas misérias rasteiras, nas suas contradições, nos seus maus instintos, na sua ambição, nas suas alegrias, nas suas tristezas...” PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis, curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. 2. ed. – Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

estética envolvida em produzir esse efeito como a escolha ficcional chamada realismo? Ou estaria ele tão dedicado a combater a escola realista como relação com a verdade que desprezaria a possibilidade de ver o realismo como forma de estabelecer a ficção? Ele quase chega a isso quando afirma:

Machado ordena imperativamente se exclua o realismo justo para não excluir ou sacrificar a verdade – não toda a verdade, não a verdade em si, mas a única verdade com a qual o escritor pode se comprometer, a saber, a verdade estética. O que seria essa verdade estética? Ora, aquela que não esconde do seu leitor que faz ficção, inventando uma realidade de papel a partir de suas observações parciais da realidade “real”. (BERNARDO, op. cit., p. 51)

Fica assim resumido o realismo: ainda uma relação entre o real e o ficcional, com a diferença de que, agora, o real, a verdade é definida como a verdade ficcional. O conceito empobrece à medida que reduz realismo ao estatuto da coerência. Mais fácil entender Machado que, quando acusa o realismo de, pretendendo dobrar a vida à sua maneira termina por recusá-la e, pretendendo descrevê-la como é, finda por fotografá-la. Por compreender de que Realismo o autor está falando, pode-se ratificar suas afirmativas, como se ele já não o houvesse feito através do Bacamarte.

O crítico realista desconsidera, como se não tivesse lido, a caricatura do próprio realista encarnada no personagem Simão Bacamarte, aquele que sempre estava certo e era o único a estar certo mesmo quando se percebia completamente errado. As críticas do escritor ao realismo fazem par, por óbvio, com suas críticas à ciência e sua arrogância intrínseca. Simão Bacamarte é o cientista que se vê sempre prestes a revelar a verdade verdadeira aos incautos, ignorantes e incrédulos, e não arreda desta auto-ilusão, mesmo quando encontra tão-somente o seu próprio erro. (Ibid., p. 53).

A conclusão aceita paralelo com a reflexão que faz Kátia Muricy sobre o mesmo personagem. Kátia considera as ações do Alienista não repressivas: “o temor que inspira vem de seu rigor de cientista, da verdade que detém” (MURICY, 1988).

O que não é passível de ser esquecido nessas discussões é que os autores não lidam com o termo “realismo” da mesma maneira. Por vezes parece ao pesquisador estar lidando com um outro idioma se não perceber de imediato que a disputa envolve diferentes conceitos. De que realismo estamos falando, talvez seja a pergunta que melhor comece a argumentação, antes de tentarmos classificar Machado, como faz Gustavo Bernardo, que finda por defini-lo como cético, termo que, aliás, também tem colocado teóricos em campos opostos.

As discussões prolongam-se enquanto não se aprofunda a definição dos termos empregados nelas mesmas. Semelhantemente à questão do realismo está a questão da filosofia, de tal maneira debatida que levou à alcunha de alguns *contos filosóficos* a alguns dos muitos escritos por Machado de Assis. Ora, cético, filósofo, “o maior filósofo brasileiro de todos os tempos”, para fazer coro ao filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser... há quem discorde dessa linha de pensamento, como João Cezar de Castro Rocha:

O motivo da recusa é simples, quase um truísmo, embora negligenciado com frequência: Machado de Assis *não* foi (e *nunca* almejou ser) filósofo... Ora, um escritor põe em movimento uma forma especial de reflexão, um modo particular de compreender o mundo, irredutível a sistemas ou escolas. Jean-François Lyotard considerava “filosófica” a pergunta que, em lugar de exigir uma resposta conclusiva, produz indagações novas – se possível, também inovadoras. Tal possibilidade, no entanto, constitui desde sempre a potência peculiar da literatura. (ROCHA, 2008, p. 7 e 8).

João Cezar habilmente lembra a forma clara e concisa como Albert Camus, ao ser questionado sobre sua dupla atividade, de escritor e de filósofo, afirmou-se “homem de letras”. Ressalta o poder que a literatura tem de “pensar com palavras” e, especificamente, da literatura machadiana também pensar “através do jogo propriamente literário”. Para não dizê-la “filosófica”, concorda que possua, sim, “fôlego filosófico”.

Discutir “filosofia” de Machado de Assis (ou a “filosofia” em sua obra) conduz a um mal-entendido; afinal, o exercício do escritor implica uma vocação muito diversa. A obra machadiana ilumina a força da experiência literária: literatura é pensamento em ação; *literatura é filosofia que não pára de pensar*, pois não se compromete com “verdade” alguma, a não ser com o questionamento da idéia mesma de “verdade”. (Ibid., p. 9)

Fica aqui apenas uma ressalva à conclusão do crítico de que “na ruminação da tradição literária, e de todos os seus gêneros, o conto revela-se o espaço perfeito para testar a mão, estimulando ousadias, muitas vezes ampliadas nos romances” (Ibid.). Note-se que ele apenas reafirma a idéia muito divulgada de que os contos funcionam como uma espécie de estufa dos escritores de romances, onde as grandes ideias são ensaiadas para depois encontrarem seu pleno desenvolvimento nas obras mais extensas. A esse pensamento é preciso contrapor a possibilidade inversa, de que ideias aventadas nos romances, nascidas no árduo fazer de um texto mais longo, podem ser posteriormente ou simultaneamente sintetizadas na expressão enquanto aprofundadas em seus conceitos na forma do conto. Isento da necessidade de emendar livros confusos, completar a omissão de outros ou achar coisas nos livros falhos, no conto o leitor goza da economia de uma experiência que o aprisiona e o tem por inteiro, num mergulho em que “não para de pensar” profundamente, inda que por breves momentos.

Discordâncias quanto a Machado de Assis ser um filósofo, discordâncias quanto a ser um autor realista... elas existem, além de outras. Aqui, dou espaço a pelo menos uma voz contrária ao entendimento defendido do termo realismo, guardando e tentando abrir outros espaços para mais profundas investigações, pois, se para um mesmo pesquisador, cada nova leitura de um texto tem a fornecer uma luz diferente, que acrescentando ou suprimindo transforma a impressão primeira, conforme nos orienta a máxima *Repetitio est mater studiorum*, de Schopenhauer, abaixo citada, quanto mais se dirá de uma temática que compõe, hoje, extensa bibliografia.

Todo e qualquer livro importante deve ser lido duas vezes seguidas; em parte porque as coisas são compreendidas com mais facilidade em seu contexto quando lidas pela segunda vez e porque só se

entende de fato o início depois de se conhecer o fim; em parte porque, a cada trecho, a segunda leitura fornece um efeito e um estado de espírito diferentes dos que se sentem na primeira, fazendo com que a impressão resulte distinta; é como ver o objeto sob outra iluminação. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 105)

A vastidão bibliográfica, outrossim, mostra a relevância da discussão, à qual discussão são acrescentadas estas linhas, na expectativa de seu prosseguimento, pois a questão do realismo ainda haverá de suscitar discussões que cada vez mais desprenderão o conceito da velha forma de escola estética para a de escolha estética, inclusive pelas possibilidades que essa escolha tem a oferecer para a construção do ficcional em nossos dias.

### 2.3. O referente – uma questão oculta

O caminho que Paul Dixon percorre na análise que faz em seu livro *O chocalho de Brás Cubas* (2009) levanta as possibilidades do percurso empreendido por Machado de Assis e de seus interesses ocultos sob a superfície do texto, à luz de uma primeira leitura. Muito já se tem dito dessa constituição em camadas que caracteriza a ficção machadiana e lança luzes sobre um assunto enquanto oculta (instigando a revelação) um outro que corre subtextualmente. Dixon confirma a premissa e parte desse pressuposto quando investiga e atribui significado aos sinais instaurados pelo caminho por Machado para levar o leitor atento ao conhecimento da questão oculta e seguramente encontrá-la nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Dixon parte da advertência do narrador de que estamos diante de uma obra difusa. Para ele, tal difusão é completamente contrabalançada pela presença de uma idéia fixa, como um norteador que conduzirá toda a experiência narrativa. Da circunstância em que a mãe do protagonista, por estimulá-lo precocemente a andar com o auxílio de um chocalho de lata, finda por fazê-lo caminhar de maneira oscilante, Dixon obtêm a bússola de sua própria caminhada na análise criteriosa que faz. Para ele, esse movimento cambaleante marca a trajetória oscilatória da vida e aponta além, constituindo-se no *momento essencial da fenomenologia do romance*. Esse episódio infantil, para Dixon, marca toda a estrutura do livro, seus temas e considerações filosóficas. A partir dessa marca, o livro expande-se, guardando o aspecto da difusão e agregando camadas que levam o analista a conciliar esta conclusão tradicional da fortuna crítica de Brás Cubas à concepção de Ingarden de que extratos sucessivos são abertos, dando acesso a níveis maiores de entendimento. Cada capítulo levando a outro, com o acréscimo proposto por Paul Dixon de que a chave e a forma narrativa estão na experiência de infância.

No curso de sua investigação, o crítico caracteriza o narrador como um tipo anti-retórico, uma vez que, em lugar de atrair a simpatia do leitor, termina por afastá-lo. Para Dixon, trata-se de um recurso usado por Machado, semelhante ao paradoxo de Epimênides. Uma vez que o mentiroso se denuncia como mentiroso, somos levados a acreditar nele, ainda que sem qualquer segurança, numa espécie de segurança em suspense diante de toda e qualquer afirmação. Assim, suspenso o discurso, apresenta-se a impossibilidade de uma solução e confirma-se o movimento pendular da trajetória. Exemplo disso está no xamanismo de Brás, como curandeiro enfermo que a si mesmo não pode tratar. Se, nas palavras de Dixon, “o delírio corrobora a impotência do emplastro”, Brás Cubas, enfermo de egoísmo e incurável por qualquer emplastro, torna-se ao mesmo tempo o instrumento apropriado para lançar luzes reveladoras sobre o eixo narrativo oculto, quando expressa a filosofia do Humanitismo e faz caminhar a reflexão para o “Instinto de nacionalidade” (1873) e contempla, ainda que de maneira delirante, um Brasil que cambaleia em suas *paixões dependentes e imitativas*. Dixon usa a noção de “desejo triangular” de René Girard, onde paixões dependentes são aquelas resultantes da sede de imitação de um mediador, nesse caso a cultura européia. Os passos inseguros de Brás e os igualmente inseguros passos da nação não encontram no romance nada além de uma irresolução frustrante e da confirmação do pressuposto estabelecido por Dixon quanto à presença de uma chave de leitura inicial.

A abordagem de Dixon é emblemática, se considerarmos a revisão da fortuna crítica de Machado de Assis pelo Professor Paulo Franchetti (2008), de um momento em que se busca sustentar uma concepção machadiana de disfarce, fazendo o escritor empenhado, para usar a expressão de Gledson, no “logro do leitor”. Tal perspectiva sustentaria a existência, no texto, de uma intenção oculta, que apenas o leitor mais esperto poderia decifrar, e que o menos perspicaz sequer desconfiaria. Nesse caso, os elogios do leitor incauto deporiam contra ele mesmo e reforçariam a genialidade do autor. O perigo do texto-armadilha, oferecido à decifração do público, seria que, uma vez desvendada a intenção, todo o interesse pelo texto estaria perdido, cabendo apenas admirar, a partir daí, a perícia do escritor na elaboração de seu aparelho de ocultamento. O texto, então, estaria reduzido às estruturas dessa charada, perdendo aquela força narrativa que atravessa os séculos. A “vertente intencionalista” advoga a existência de uma “leitura correta”, de acordo com a intenção de Machado de Assis. Correta ou não, trata-se de uma reação do texto literário, na liberdade que insiste em preservar, à força ideológica que o quer nacional, crítico de costumes, filosófico,... resguardando a possibilidade de ter, em si, algo a ser descoberto. Destarte o perigo redutor da abordagem intencionalista, tal reação finda por lembrar que novas vertentes sempre podem surgir, tal a riqueza da ficção.

Sem atribuir às narrativas de Machado de Assis qualquer toque de hermetismo, tomando as considerações feitas acima, podemos [por que não?] supor em conjuntos narrativos organizados na forma de romance ou em conjunto de contos a presença de sugestões de uma outra presença, a de um objetivo, como um assunto fundamental a ser tratado. O uso do termo ‘fundamental’ é a propósito de esse assunto ser exatamente algo relativo a fundamentos, às análises mais substanciais de temas que, postos à superfície, soariam maçantes; tomados, no entanto, quer sob camadas, quer nas entrelinhas dos extratos crescentes de entendimento, perpassariam o texto sem agredi-lo com a crueza da especulação teórica. Sendo o texto não hermético, a compreensão dessa existência e a possibilidade de apreendê-la nos seriam dadas por indicativos plásticos que a habilidade estética do autor cuidaria em elaborar. Se assim é, na forma do romance, a divisão em capítulos auxiliaria a montagem da circunstância ou aparecimento do objeto chave, podendo fazer ou não coincidir o clímax da experiência com o clímax da apresentação claviculária, conforme a intenção de mais ou menos revelar a substância interior ao texto. Vemos que essa hipótese faz de todos - narrador, personagens, títulos de capítulos e desenvolvimento da obra - servos de um compromisso outro, particular ao autor, não revelado nem mesmo a um possível narrador-onisciente<sup>11</sup>. Nesse caso, será preciso entender que o narrador onisciente não o é, senão na superfície do texto, bem como o modo dramático de maneira alguma terá ângulo frontal e fixo, guardando-se lugar no texto para perspectivas outras. Um exemplo disso é o conto “Viver!”, de Machado de Assis, diálogo que requer um reduzido número de epígrafes e que poderia fazer supor um ângulo fixo, não fora o devaneio do errante, à beira do abismo, sua morte enquanto sonha e faz suceder gerações e gerações, séculos e séculos. A fixidez revela o curso de quase dois mil anos de história e a inércia guarda velocidade extrema. Numa construção textual assim elaborada, todos os componentes, mesmo a mais sutil dedicatória, prestam-se obedientemente ao serviço desse objetivo.

Um objetivo assim, tão dedicadamente procurado, alvo dos melhores esforços do artista, assemelhá-lo-ia ao pintor que, lançando tintas sobre uma tela já pintada, fizesse-o para

---

<sup>11</sup> NOTA: A expressão ‘narrador-onisciente’ é utilizada aqui com o sentido que a ele dá a tipologia de Friedman (2004). Friedman apresenta seis tipos de narrador, sendo a primeira categoria a do ‘narrador onisciente intruso’, com liberdade de narrar à vontade, adotando um ponto de vista divino. Mesmo quando se coloca na periferia dos acontecimentos, ou no centro deles, esse narrador guarda o conhecimento pleno dos fatos e introduz-se com comentários variados, interferindo na narrativa. Essa, por sua vez, tem tendência ao sumário e raras aparições da cena (narração sem diálogo). A seguir há o narrador onisciente neutro; distingue-se do primeiro apenas por não introduzir comentários na narrativa. Para Lígia Chiappini Moraes Leite, desde sempre, entre os fatos narrados e o público, interpôs-se um narrador. Ele é a voz que fala, por vezes aproximando, outras vezes distanciando o leitor. Pela classificação de Friedman, há ainda o ‘narrador testemunha’, o ‘narrador protagonista’, ‘a onisciência seletiva múltipla’, onde não há propriamente um narrador, mas as perspectivas de várias pessoas, com predomínio da cena, e ainda o ‘modo dramático’ (ângulo frontal e fixo, com o diálogo entre os personagens e apenas algumas observações a título de epígrafes) e o ‘câmera’ (transmitindo flashes da realidade).



ressaltar a que se quedará oculta, como se, em lugar de cores opacas, estivesse estendendo sobre ela uma espessa camada de vernizes transparentes, não só para realçar, senão para proteger sua obra mais cara, enquanto entretém os olhos de seus mais afoitos admiradores. Esses deter-se-ão na opacidade colorida e brilhante, e o vibrar da composição revelará a obra da superfície aos olhos, sem penetrar-lhe o interior. Talvez, algum dia, por alguma técnica especial, seja revelada a outra obra, segredo que a primeira ocultou. Por vezes, no entanto, as tintas da tela original estão ainda úmidas e as cores de uma e de outra obra mesclam-se de tal maneira que já não podemos falar em camadas sobrepostas ou em palimpsesto<sup>12</sup> propriamente dito, mas em sinais, na forma de borrões de cores ou alterações inesperadas, parecendo mesmo incoerentes, fora do lugar, que revelam não uma forma inicial, mas um propósito primordial. Tendo ele alterado indelevelmente o resultado final, será justamente nas absurdidades que esse apresentar, naquilo que, aparentemente não tem valor algum, que se poderá alcançar a presença de outra temática. De especial atenção é merecedora a técnica que faz acrescentar sobre tintas ainda frescas, intencionalmente, outras novas tintas, com tal perícia que tudo não resulte em um imenso borrão.

A técnica remeteria à construção de camadas simultâneas, passíveis de serem lidas e compreendidas concomitantemente, ao mesmo tempo em que conservam uma linha temática própria, passível de ser acompanhada pelas partes, oferecidas no texto pelo autor, cabendo ao leitor percebê-las e alinhá-las, compondo-lhes o sentido conjunto.

Numa outra metáfora, se as camadas textuais são, na verdade, puzzles oferecidos à montagem dos leitores, algumas peças serviriam a cada composição final e, sem elas, nenhuma composição poderia ser vista completamente. A comparação estaria incompleta, senão que cada peça do puzzle tivesse, em seu desenho um pouco dessas peças-chaves, como uma marca que toda a paisagem carregasse, em toda a paisagem. Nela mesma, na paisagem, a marca seria vista, pois a primeira paisagem nada mais é do que uma criança montando um quebra-cabeças e a segunda paisagem é a mesma criança, desmontando-o. Nada mais intencionalista que essas observações, porém, a imitar a criança da imagem criada, partamos em direção ao desmonte: se cada imagem final é uma narrativa completa, dotada de uma temática específica, ao serem montadas, não necessariamente estabelecem-se camadas textuais reveladas e ocultas, num paralelismo que se faz verticalmente, na forma de superposição, mas em narrativas interagentes, em que uma venha a ser o referente da outra,

---

<sup>12</sup> O termo remete-nos de imediato a Luiz Costa Lima, e seu basilar “O palimpsesto de Itaguaí” (1991, p. 253-265). A presente reflexão não contradiz o princípio, mas supõe um movimento que afeta a verticalidade das camadas sobrepostas, fazendo-as interagir – pensamento que somente foi possível a partir das considerações primeiras, feitas pelo teórico.

num realismo que se faz no interior do próprio texto, tomando da exterioridade o mote que nos atrai à leitura. Esclarecendo, ao dizer que a literatura busca e toma esse mote, não a estamos reduzindo ao papel de ser apenas um retrato do social; no entanto, ela não perde pelo caráter mimético, seu papel de representação do mundo. O resultado passa do sentido do reflexo ao sentido de reflexão, projeção que pode ser de uma imagem outra, especulação, duplicação, numa relação consciente e transformadora de sua tradição histórica e social. No dizer de Antonio Candido é necessário:

Ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*. (CANDIDO, 1985, p. 17-40)

No esforço e na tensão que o esforço de representação faz em direção ao real e em direção a si mesmo (à linguagem), pode às vezes parecer que um escritor dito realista teria de inclinar-se sempre em direção ao mundo representado, em detrimento à metalinguagem, porém, na construção de camadas textuais, fica-lhe igualmente possibilitada a autorreferencialidade, pois, na medida em que se formam cadeias de discursos, cadeias de referentes vão-se revelando, podendo haver distintas formas de relação do texto com cada referente.

Que Machado aborde a vida social do Rio de Janeiro de seus dias é fato; que também desenvolva uma explanação por vezes cética acerca do homem, é seguir-lhe o curso das afirmativas; que reitere sua esperança, é delicadamente perceptível (mesmo que na forma de ambição futura, como em “Viver!”); que filosofe; que dialogue; que fale sobre a ficção, conforme o eixo narrativo aqui perseguido, é opção dentre os múltiplos caminhos. Porém, a ficção está comprometida, num primeiro momento, com a crítica à moça que não vive sua vida para viver a dos livros, ou ao moço que já não distingue o sonho da realidade, bem como a filosofia/ironia está no discurso do pai ao filho, no desejo de fazer-lhe medalhão, já que detectada e confirmada sua “inépcia mental”.

Susana Lages faz uma diferença entre a vida social e a obra literária - a última abrigaria a diversidade da primeira. Vejamos:

A vida social é múltipla e se constrói na cadeia temporal, constituindo-se historicamente; a obra literária, por sua vez, é sempre uma singularidade que abriga a diversidade, dentro da qual está a diversidade social, não assim como ela é, mas como o escritor a construiu numa totalidade obedecendo a certas convenções poéticas vigentes no seu tempo, ou mesmo transgredindo essas convenções. (LAGES, 2008, p. 313)

Para ela, a produção literária relaciona-se reflexiva e dialeticamente com um universo real histórico, carregado de impressões, dinâmicas, conflitos, e realizado sob a marca do

tempo, com o qual o trabalho artístico pode manter maior ou menor distância sem deixar de ser realista. Algum referente, no entanto, é necessário, a exemplo do uso que Machado de Assis faz dos termos “pomada” e “pomadista”, conforme citado na Introdução, remetendo o leitor aos charlatães já por ele bem conhecidos. A declaração de Susana Lages requer ainda uma outra observação: a arte com as palavras é um universo também dinâmico, singular em suas características, mas rico em possibilidades, inclusive de criação de ‘universos’ onde os ‘referentes reais’ pouco tenham do exterior real. Os movimentos internos ao texto, no entanto, seguirão os caminhos permitidos em seu tempo, sendo privilegiados aqueles que possam facilitar os objetivos do autor. A escolha privilegiará um ou outro gênero literário.

Acreditando nessa construção em camadas interagentes nos contos e romances de Machado de Assis, especialmente nos que são objeto deste trabalho, reconhecemos a opção do autor pelos contos, jamais abandonados, produzidos em simultaneidade com seus romances ditos da maturidade, provavelmente pela liberdade de conteúdo e forma desse gênero. Conforme explica Salette Cara:

Como contos e crônicas não se apresentavam como modelos de gêneros estabelecidos e hegemônicos, eles carregavam sua inalienável historicidade, dando a ver a revelação recíproca dos conteúdos e formas, nas suas diferenças. Desse modo, livres das determinações impostas pelo trânsito internacional da forma do romance e pelos constrangimentos do modelo, cujo traslado impunha obediências, transformações e adaptações, constituíram um material do tempo, posto à disposição do escritor. (CARA, 2008, p. 215 e 216)

A densidade do parágrafo obriga a comentá-lo: os contos e as crônicas eram formas disponíveis nos dias de Machado de Assis. Faziam parte, portanto, do real social a que o autor, como membro dessa sociedade, tinha acesso e que ele explorou em muitas variantes. Além de presentes, tais gêneros não estavam prisioneiros de expectativas ou de padrões hegemônicos internacionais. As chamadas formas breves guardavam um pouco da liberdade oral e estavam menos sujeitas a obediências externas.

Outro privilégio dessas formas é que, havendo um eixo narrativo central, resta-lhe um tempo curto para ser apreendido. O que poderia parecer uma desvantagem revela-se vantagem quando concordamos com o pensamento de Edgard Allan Poe, de que, nesse pequeno espaço de tempo, o escritor controla a alma do leitor, que pode abraçar o texto literário curto em sua totalidade.

Como o romance não pode ser lido de uma sentada só, não se deixa avaliar pelo imenso benefício da *totalidade*. Intervindo durante as pausas da leitura, interesses mundanos modificam, anulam, ou contra-atacam, em maior ou menor grau, as impressões intencionadas. A simples interrupção da leitura seria suficiente, em si mesma, para destruir a verdadeira unidade. Na narrativa curta, porém, o autor é levado a produzir o todo de sua intenção sem interrupção. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está sob o controle do escritor. (POE, 2008, p. 27)

Ainda em contraponto ao romance, o conto guarda a possibilidade de tratar de um ou vários aspectos em seu subtexto que perderiam em expressão pelo prolongar da narrativa romanesca, provavelmente dispersando-se, podendo, talvez, transparecer aqui ou ali na trama, num processo de revelação menos capturável a quem quisesse recompor o eixo central. A totalidade provoca a concentração de todas as camadas textuais sujeitando-as ao tempo da forma, onde precisam caber, além das narrativas e cenas, os pequenos e grandes períodos de tempo da ficção, mesmo aqueles inscritos no inconsciente dos personagens.

A própria escolha do gênero que prenderá o leitor, inda que por um curto espaço de tempo, torna-se estratégia para fazê-lo percorrer quantas extensões dentro da cronologia ficcional forem necessárias para atraí-lo, primeiramente a uma impressão, imperceptível à desatenção e residualmente incômoda que levará algum leitor a perguntar, superadas as emoções do texto de superfície: de que estamos falando? O problema da captura desse eixo narrativo está na relação que ele guarda com a trama de superfície, pois esta é sua voz de expressão e as janelas de sua aparição.

“Puzzler”, pintor, escritor, qual o ofício para a prática de revelar ocultando? E com que perícia Machado constrói e ajusta cada peça, numa prática que seu personagem, o Conselheiro Aires, experimentado nas tramas sociais, teria chamado de diplomacia. Ora, com diplomacia narrativa, Machado instiga, pelo falso ocultamento, as variadas vertentes temáticas que deseja abordar. Ao pai de Aires, a literatura ofereceu-se-lhe como o mais conveniente labor. Nesta, mais especificamente no universo dos contos citados, buscamos notar o uso que seu autor faz da textualidade para manter no leitor uma impressão de discorrer sobre a vida cotidiana, as coisas e as pessoas factíveis ao leitor, em leves narrativas que tenham apenas de verdadeiro o serem sinceramente mentirosas, enquanto anuncia e desperta outras questões, dentre elas, destacada como questão de nosso interesse, a ficção.

### 3. UM CAPÍTULO PARA OS CONTOS

Em seus primeiros registros literários, os contos mantiveram uma estrutura semelhante às dos contos orais. Por exemplo, aqueles reunidos sob o título *As mil e uma noites* (Pérsia, Arábia, sec. X), em que uma mulher detém a própria morte entretendo, noite após noite, um sultão com suas histórias, guardam o resquício da tradição oral, não apenas nos recursos para manter a atenção do ouvinte (por exemplo, disposição narrativa que leva ao clímax ao final do conto) quanto em sua intenção moralizante.

Afastando-se pouco a pouco dessa tradição oral, o conto foi obtendo sua autonomia, inclusive em relação a outras formas literárias, chegando à estrutura que hoje o distingue: o conto é um relato, uma narração - oral ou escrita - de um acontecimento, ou uma fábula; sua narrativa é curta, e nele estão potencializadas todas as possibilidades da ficção literária. Possui uma unidade de ação, qual seja, um acontecimento, uma situação na qual se centraliza; possui uma unidade de tempo, que se traduz no curto período de sua narrativa, podendo ser lido de uma só vez, o que mantém o leitor preso aos seus argumentos até o final; possui uma unidade de espaço pois, em geral, o limite no qual se dá o trânsito de seus personagens é bastante pequeno; e possui uma unidade de linguagem, com predomínio da narração, do discurso direto, indireto e indireto livre, havendo pouco espaço para as práticas da descrição e da dissertação. A partir de tais unidades, o conto consegue, com o mínimo de recursos, o máximo de resultados.

Quanto à realidade, o conto opera um recorte do real, numa seleção em que o desmonta para remontá-lo na ficção. A realidade, ao adentrar o universo das palavras, carrega consigo um complexo histórico-cultural e o representa no plano textual, levando à reflexão da existência. Como a ficção é construída e articulada por um ser pessoal, inserido numa determinada realidade, portador de uma ótica e debaixo de influências diversas, o resultado final estará permeado de todas essas intervenções, acrescida a imaginação que pode oferecer vivências outras no mesmo contexto, sugerir soluções e aventar (ou mesmo fantasiar) expectativas. Outro acréscimo será dado, posteriormente, pelo leitor, que preencherá os vazios, concorrerá com sua experiência e expectativas e operará efetivas e incontáveis (ao autor do texto) interpretações. Autor, obra e público, no conto como em todo o texto literário, formam um conjunto coeso. Elemento fundamental do conjunto, o texto leva a pensar, opera reflexões e incentiva mudanças.

A ficção e, portanto, o conto, leva-nos a deixar de ver o mundo como alguém talvez possa querer que o vejamos para, indo além, não somente permitir-nos a percepção de

detalhes por vezes despercebidos e, por consequência, o mundo mais próximo do que ele é, mas também sonhar o mundo como poderia ser. Também permite contemplar o que poderia ter sido, numa espécie de revisão inócua do passado, como diria o Casmurro, liberando as mãos para outras experiências, futuras e mais relevantes, inda que, para o personagem, toda a relevância estivesse contida nos fatos do passado:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias (...). Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançaram reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Desse modo, viverei o que vivi e assentarei a mão para alguma obra de maior torno. (ASSIS, 2006, p. 810)

### 3.1. Os contos e a teoria

Machado de Assis, na Advertência à coletânea de contos *Várias histórias*, ressaltou a qualidade destes, de serem curtos e em *Papéis avulsos*, curiosamente no conto “O empréstimo”, defendeu a brevidade das ações da vida fazendo uma interessante referência ao prolixo Balzac. Concluímos que o autor, escolhendo, por vezes, a forma breve, faz tanto uma referência objetiva à brevidade da existência humana quanto ao resumido conteúdo efetivamente importante que nela conseguimos reunir:

Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinquenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos? (ASSIS, 2006, p. 334)

Para Nadia Gotlib (1985), o conto é um gênero literário de difícil definição, dificuldade esta ampliada se considerarmos as alterações que a concepção de conto sofreu, nos diferentes países e épocas. Além disso, o próprio conceito de conto como gênero sofreu mudanças tais que tornam necessário tomar as perspectivas de alguns autores para construir uma base teórica que dê sentido ao estudo. O escritor argentino Júlio Cortázar, criteriosamente diz:

É preciso chegar à idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem ao abstrato, a desvitalizar seu conteúdo, ao passo que a vida rejeita angustiada o laço que a conceituação quer lhe colocar para fixá-la e categorizá-la. Mas, se não possuímos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1974, p. 147-166)

Conto como expressão sintética da vida, assim Cortázar, que desenvolveu sua teoria a partir de sua própria experiência como contista, o define. A expressão “fugacidade numa

permanência” parece capturar o conceito que Machado de Assis expressa na Advertência ao volume de contos *Várias histórias*, ao declarar que eles estavam ali reunidos para fazer passar o tempo, ressaltando, ainda, que a vantagem de se escrever contos é que, enquanto nos dedicamos a isso, o conto da vida se esvai. Vida e contos em curso e em batalha fraternal podem oferecer o ambiente adequado para o singrar das mais variadas temáticas.

Edgard Allan Poe (1981) também se preocupou com a questão da definição do conto, afirmando-o como uma narrativa curta, em prosa, à primeira vista, portanto, diferenciada das demais por sua menor extensão. O mesmo entendimento ficou difundido não apenas na Inglaterra, mas nos EUA, com o uso do termo ‘short story’ para as narrativas menores do que o romance e a novela. Poe, contudo, não relaciona a questão propriamente ao tamanho da narrativa, mas ao impacto que ela produz. O autor desenvolve sua teoria do conto baseado sobretudo no efeito, no impacto sobre o leitor. Todo o excesso na narrativa deve ser suprimido, e todo o enredo deve caminhar para um desfecho, conforme afirmou o crítico argentino Julio Cortazar acerca dos contos de Poe, neles “vai ocorrer algo, e esse algo será intenso” (CORTÁZAR, 1974, p. 124).

O conto é construído de maneira a tornar-se um mecanismo de criar e manter o interesse do leitor. Sua brevidade é ferramenta para possibilitar uma leitura ininterrupta de um acontecimento que será melhor apresentado e produzirá maior efeito se absorvido rapidamente. Assim como Norman Friedman (1958), em *O que faz um conto ser curto?*, que explica o que produz tal característica no gênero: “Um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída.” (FRIEDMAN, 1958, p. 134).

Gotlib trata das características de economia do estilo trazidas por alguns tipos específicos de contos, como a parábola e a fábula e, o que é de nosso particular interesse, reforça a tendência de se considerar o conto uma estrutura que tem a intenção de provocar no leitor uma única resposta emocional, mesmo tratando de vários assuntos e de várias vertentes. Visto o que foi considerado sobre as sobreposições narrativas em Machado de Assis, bem como suas mútuas interações, o conto é a forma que propicia uma boa acomodação para uma variedade temática que é reiterada em cada detalhe, em cada pequeno acontecimento, na época, nas horas, no número de pessoas presentes, na disposição dos móveis numa casa, na cantiga que soa ao fundo, nos retratos na parede, nos espelhos e em cada palavra. Nada está ali por acaso. Não sobra espaço, na forma contracta, para elementos vazios de significado. Caso pareçam estar ao acaso, há importância nesse *acaso* intencional. Mesmo o antes e o depois do episódio narrado são construídos de maneira a servir ao desencadear tenso dos

acontecimentos que prende o leitor até seu desfecho. O relato do contista comporia uma mistura onde o foco de interesse está no resultado de seu relato no leitor.

André Jolles (1976), no livro *As formas simples*, faz diferença entre o conto oral, que pode ser entendido como uma forma simples, de linguagem fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante e a narrativa provinda de um autor definido, ou seja, a forma artística. Para ele, as formas artísticas são aquelas que, sendo literárias, condicionem-se às escolhas e intervenções de alguém, que as fixa na linguagem. Nelas, o importante não é o lugar onde a ação se realiza, mas o lugar onde a coesão interna alcança seu máximo, com resultado irrepetível.

Quando Dixon (1992) desenvolve sua pesquisa sobre *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia* conclui, após sua análise do conto “Cantiga de esponsais”, que a realização do ideal artístico não é possível, segundo o que Machado de Assis faz entender através da ficção, senão na aleatoriedade. Ou seja, a obra de arte não é lapidar, resultado da vontade e do método, embora necessite deles, mas obtida obliquamente por vias transversas à consciência e ao pensamento. A verdadeira arte é um efeito secundário. Dixon vale-se dos exemplos que Machado dá ao ato criativo como: poetas (Luís Tinoco em “Aurora sem dia”, Elisiário em “Um erradio”, Romualdo em “O programa” Ricardo em “Vênus! Divina Vênus!, Josino em “Uma por outra”); o dramaturgo Lopo Alves em “Chinela Turca”; o pintor José Maria, em “Habilidoso”; e os músicos: Pestana em “Um homem célebre” e Inácio em “O machete”. Nenhum deles logrou concretizar suas aspirações artísticas, alcançando valor histórico. A conclusão de Dixon, desligando a realização artística da consciência e do esforço, atrelando-a à imprevisibilidade responde bem à fenomenologia, querendo restaurar a espontaneidade do processo livre da inspiração poética. Tal afirmação alimenta a idéia de que Machado caminhava à contra-mão das aparências da forma, combatendo a estética positivista e defendendo uma gênese da arte apartada do esforço cognoscente, o que torna custoso unir a já citada fenomenologia narrativa indicada por Dixon em sua análise das *Memórias* – mais claramente relacionada com fenômenos da escrita - com essa outra análise filosófica e menos textual, no sentido de menos apensa à elaboração do texto em si.

Afinal, consideremos Pestana, o compositor de polcas. Não lhe falta o esforço ou a técnica. Também não lhe falta o talento ou a inspiração. O que também lhe sobeja é a ambição e o desejo de forçar-se a um padrão estético de que sua sensibilidade insiste em fugir. E o que fazer se a troca entre o padrão popular que exigiam as polcas e o padrão idolátrico e velho que seus retratos invocavam não acontecia? De qualquer maneira, tratava-se de padrões, de conceitos, de tempos e de gostos. Também de comércio. E o artista, para viver a vida, não



vive a literatura como um fazer sensível mas também intelectual? Fazer de “Um homem célebre” uma apologia da obra de arte sem esforço é interpretação possível, mas não única, do conto. Destarte a ironia de quem também escrevia para viver.

Portanto, neste trabalho, quando nos reportamos à obra literária, tratamos do artefato, cuidadosamente elaborado, partindo do pressuposto de um objetivo temático que perpassa sua trama, qual seja, a ficção. Este é sinalizado em vários níveis, com aparições por vezes falsamente desconectadas do texto, mas ligadas como partes de um projeto exclusivo ao autor, que ele nega ou revela, ao narrador e a nós, utilizando-se de quaisquer dos recursos disponibilizados pela ficção, em pausas ou acentos, em títulos ou epígrafes, em números de capítulos ou nomes de personagens. Na forma do conto, tal projeto é viabilizado pelo enxugamento da trama superficial, dando lugar, senão a todo um projeto, à exposição de parte dele. Essas partes podem interligar-se à medida que o autor une contos afins num mesmo volume, como membros de uma mesma família.

Audemaro Taranto Goulart, em *O jogo da serpente na “Missa do galo”*, aborda esse constante contraponto entre o velar e o desvelar, sugerindo que, no conto que intitula seu ensaio, Machado persegue uma *psicologia do ato criador*, embora não se perca na digressão de se isso se deu de forma voluntária ou involuntária, dúvida que, para ele, não cabe mais na apreciação da análise literária. O que ele procura, remexendo nas entranhas do texto, é *encontrar nelas aspectos que podem passar despercebidos*. Seriam esses despercebidos aspectos que formariam um tecido que extrapola o nível do relacionamento estabelecido pelo diálogo entre os personagens.

Ver como a díade velar/desvelar atua no sentido de prover o discurso do erotismo, uma vez que o exame da linguagem revela uma manifestação discursiva que, assentada na ambigüidade, põe em cena aspectos e sugestões que escapam a uma leitura ligeira. (GOULART, 2008, p. 162)

O que Goulart percebe, remexendo entranhas, é a condição erótica de “Missa do galo”, aspecto atrativo da narrativa, insinuado pelos jogos estratégicos de ações e reações, provocando uma sensação instável porque constantemente móvel. Tais variações insinuariam ao leitor a presença de um significado que o episódio aponta, quer através do ambiente preparado, da conversa ambígua, do diálogo vazio mas cheio de intenções outras, instaurando um desafio que leve o *sujeito da leitura* a buscar as *significações latentes que podem e devem emergir*.

Minha intenção aqui é justamente puxar o fio da linguagem para vislumbrar as reentrâncias do diálogo das duas personagens. Para tanto, há que se propor alguns recortes no texto, ordenando as passagens que se articulam em função de um eixo básico de significação. (GOULART, op. cit., p. 164)

Goulart persegue o seu próprio eixo de significação, conforme a tônica de sua análise, qual seja a presença do desejo inconsciente revelando-se nos jogos de cena, devidamente guardado pelo ocultamento que para ele constrói a narrativa. Vale-se o autor do argumento da própria linguagem, com sua capacidade de ultrapassar o nível da simples comunicação e informação, movendo-se *sobre o vazio*, fazendo a partir daí a defesa de sua utilidade para a revelação da *outra cena* freudiana, que é o inconsciente. Para melhor definição desse inconsciente, encontra em Jacques Lacan e na teoria do significante argumento que ajuda a orientar a leitura que faz das manifestações da linguagem em “Missa do Galo”.

A questão da intencionalidade, considerada não pertinente por Goulart, é, sobretudo, não verificável, uma vez que dependeria do crivo e aval do próprio Machado de Assis, destarte os enganos a que mesmo o autor está sujeito. Portanto, os limites do que será aqui chamado de eixo central fugirão de qualquer ambição de penetrar o ‘querer dizer’, atendo-se ao que, segundo uma determinada percepção, ‘foi dito’, inda que obliquamente, embelezado, destacado pelo ocultamento, até revelar-se de forma gradativa, talvez como a própria Conceição em “Missa do Galo”, primeiramente *boa*, depois *santa, simpática, muito boa, linda e lindíssima*, embora, talvez, com outros qualificativos.

A diferenciação básica que é preciso estabelecer trata daquilo que se tem como eixo central de significação. Para Goulart, é o inconsciente; para Maria Augusta Fonseca, no conto “A cartomante”, Machado “oculta nas camadas profundas” considerações sobre o homem do seu tempo e do seu país, usando as palavras do autor em seu “Instinto de nacionalidade”. Cita Bastide para defender o uso da arte como “instrumento privilegiado para descobrir molas escondidas das sociedades”. Volta a citar Machado:

A seguir este rumo, ocorre lembrar uma crônica de “Balas de estalo”, datada de 1885, que foi escrita pouco tempo depois da primeira publicação do conto, e na qual Machado critica “pessoas que não sabem, ou não se lembram de raspar a casca do arroz para ver o que há dentro. (FONSECA, 2008, p. 185-214)

No caminho dessas considerações, seguem os estudiosos que encontram na escrita machadiana igualmente o aspecto psicológico e o social, mas também o filosófico. Isso sem ambicionar encontrá-los na superfície do texto. Há aqui, certamente, uma diferença das conclusões acerca dos primeiros contos do autor. Como bem desenvolveu Salette de Almeida Cara examinando “Tempo de Crise” e “Luis Soares”, achados por ela simples em relação aos contos que foram escritos na década de 1880. Neles, Machado estaria revelando a vida nacional, a formação das elites, a exposição de um país escravocrata, clientelista, vivendo as crises do Império, ressaltando máximas como a da volubilidade da fortuna que, uma vez dissipada, necessário é trabalhar, suicidar ou arranjar-se. Mesmo tidos como simples, a crítica

social que se percebeu neles fez Araripe Júnior (2008, p. 6), numa corajosa autocrítica, rever sua posição nos anos 1870, quando manifestara seu desprezo aos *Contos fluminenses*, e afirmar, em 1892, que “já a esse tempo, [Machado de Assis] tinha descoberto o seu caminho, [e] escrevera as histórias de ‘Luis Soares’, de ‘Miss Dolar’ e os ‘Segredos de Antonia’.” Esse ‘caminho’ partiria de duas linhas centrais no ‘espírito literário’ de Machado: o módulo dos gregos, vindo das poesias aos primeiros romances, feitos para agradar as moças, e a do *humour* inglês, para ele já encontrados em “Luis Soares” e “Miss Dolar” e desenvolvidos posteriormente nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *Quincas Borba*. Daí a afirmação de Salete de Almeida Cara:

O interesse que move o conto de Machado parece ser mais modesto, mais pontual, com os arrojados das ações rebaixadas bem na medida de “Luis Soares”, mas também na medida do contexto nacional que estimulava a ignorância do fato, bem burguês, de que “a fortuna, apesar de generosa, é exigente, e quer da parte dos seus afilhados algum esforço próprio”. Todavia “a idéia de não ter dinheiro nunca lhe [a Soares] havia acudido ao espírito; não imaginava que um dia se achasse na posição de qualquer outro homem que precisava trabalhar. (CARA, 2008, p. 219)

Seja na voz de um clássico como Araripe Júnior ou na atualidade de Salete Cara, o que é preciso destacar aqui é a diferença entre esse tipo de análise, que abraça o superfície do texto, e um outro, que não exclui o primeiro, mas mergulha nas tramas do texto para tratar não apenas de um subtexto, senão do subtexto que é eixo para o desenvolvimento de um tema central e de interesse primordial para o autor. Sendo assim, qual a razão de não descartar como de menor importância essa primeira camada textual? Primeiramente porque é ela que chama o leitor e abre-lhe as portas, convidando-o ao jogo ficcional. Também porque texto e subtexto não se sobrepõem, como já discurremos, mas se entrecruzam, misturam-se e tornam-se um a voz do outro, portanto, inseparáveis. O aqui chamado primeiro texto é indispensável, como instrumento e forma para o eixo narrativo central. Numa correspondência cavalheiresca, esse eixo sustenta, de maneira sutil, a trama textual da superfície. Essa é a razão de não desprezarmos o primeiro quando ansiamos outro. O texto primeiro é o narrador do texto velado, única voz possível a ele. O que insistimos em afirmar, contudo, sem contradizer os teóricos apresentados, mas adicionando uma maneira pessoal de perceber, é que além de um texto de superfície e de um outro, não imediatamente perceptível, podem existir tantos eixos narrativos quantos decida o autor, conforme já expomos, e que eles não figuram numa sobreposição que se faz verticalmente, mas num entremeado textual.

No conto, “O Empréstimo”, outros detalhes não devem ser desprezados, por relevantes que são. A alguém que vá propor fazer uma escritura, mesmo uma resposta de valor mínimo, mas que lhe garanta o suprimento diário, já traz sua devida satisfação. Os poucos cinco mil réis que apertamos no bolso das calças, “resíduo de uma grande ambição”, têm o poder de

clarear o céu, a tarde e a forma de ver os homens. Além disso, àquele que aceitou a transação é deixado um ‘até breve’ que guarda a promessa de retorno em ocasião oportuna. Relacionamentos e escrituras, nesse jogo de interesses, estão intimamente ligados...

Também na maneira como Machado de Assis se relaciona com a tradição está o valor da sua escritura. Para Antonio Candido,

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido como classificá-lo. (CANDIDO, 1971, p. 117 e 118)

Essa absorção da obra dos predecessores não se limitou à temática, mas alcançou o conhecimento dos estilos e das ideologias da literatura universal, cabendo a Machado, segundo Carlos Nelson Coutinho, o mérito de recriar instrumentos em sua tentativa de alcançar um profundo realismo. Nisso mesmo, em que a experimentação de outros recursos o levou a uma diferença de superfície com outros realistas, reside muito da dificuldade de acomodá-lo entre os tais. Algumas dessas ferramentas estilísticas, que se disfarçam em características de personalidade, são a serenidade e a ironia.

a “serenidade” e a distância irônica do estilo machadiano, instrumentos de sua crítica social mordaz e profunda, foram frequentemente confundidas com desumanidade, com uma “*impassibilité*” flaubertiana equivocadamente transposta de sua vida pessoal para o interior de sua obra criativa. (COUTINHO, 1974, p. 13)

A partir de tais ponderações, Coutinho considera injustas as críticas que Lima Barreto fez a Machado, embora entenda como necessária a oposição ao modelo proposto pelo último, como parte de uma luta “mais geral, histórica, esteticamente correta, por um autêntico realismo crítico nacional-popular”, numa época de escapismo e de tendências antirealistas. Lima não teria os recursos necessários – para compreender-se integrando, com Machado, um definitivo momento do fazer literário no Brasil.

Carecendo de instrumentos teóricos adequados (que, em sua época, ninguém possuía no Brasil), ele não foi capaz de perceber o fato de que a obra de Machado representava, *objetivamente*, um movimento na mesma direção. (Ibid., p. 14)

Como seria possível inserir no contexto do que se conhecia como realismo a finura que se tornou quase que uma definição para o estilo de Machado de Assis? Como entender um realismo fora das descrições fisiológicas e sem a provocação e os choques à moral urbana? O que resultará do esforço, sem ser cópia fiel da realidade, guardará a impressão

desta, um certo efeito, fruto muito menos de qualquer caráter documental ou das referências pormenorizadas ao mundo exterior, e muito mais da maneira como articula seus elementos internos, organizando-os, desorganizando-os, mantendo-os sob tensão, de maneira a melhor atender às exigências da apreensão da realidade objetiva. Considerada dessa forma, pouco importa à tessitura literária a existência ou não da *pedra da lua*; considerando o realismo uma elaboração, um fazer técnico que independe de uma classificação dogmática, fica o pesquisador livre para conhecer melhor a maneira como um autor – e esse autor pode chamar-se Machado de Assis – cria, a despeito de uma realidade referente, embora conservando ainda laços para com ela, uma impressão de real que chega a despertar a curiosidade e mover a investigação científica. Não fôssemos todos herdeiros legítimos de Simão Bacamarte.

### 3.2. Uma visão panorâmica dos contos de *Papéis avulsos* e *Várias histórias*

A decisão de fazer esta panorâmica deveu-se ao esquecimento com que somos, usualmente, afligidos. O narrador de “Verba testamentária” nos diz que “esquecer é uma necessidade” (ASSIS, 2006, PA p.358)<sup>13</sup>. Se não for uma necessidade, é, no entanto, expressão de nossa humanidade. Ainda que desejasse tratar dos contos num gesto único e posterior, a citação eventual de um e de outro, o que desde o início deste trabalho já foi feito, exigiu um pouco de compreensão para com eventuais leitores que possam precisar reviver, ainda que rapidamente, suas narrativas. Trata-se, no entanto, de uma panorâmica – crivada das primeiras impressões que motivaram a presente pesquisa – e, talvez, por isso mesmo, necessárias para compreender esse primeiro passo que pouco mais é do que a impressão estética de uma leitora, a quem a ambição acadêmica somou o desejo de dar um passo a mais. Será guardada, aqui, a seqüência de sua apresentação nos volumes, conforme o autor os coligiu, a começar do conto “O alienista”.

A partir do dizer dos críticos a *Papéis avulsos*, quase se pode ver o observador-escritor no observador-médico de “O alienista” (Ibid., PA, p. 253-288). Esse último somou à observação um mergulho na ciência, curadora de todas as mágoas, dedicando-se ao estudo da medicina, especialmente ao recanto psíquico, depois de desalentado pela longa espera por um herdeiro, que não lhe dera D. Evarista. De longos estudos, de vontade inabalável, de

---

<sup>13</sup> NOTA: As referências aos contos ganharão, a partir deste momento, o acréscimo PA (1882) e VH (1895) conforme façam parte da coletânea *Papéis avulsos* ou *Várias histórias*. Penso que a referência pode ser, em algum momento necessária, especialmente quando o leitor quiser localizar temporalmente a produção do contista. Todas as citações serão do Volume II da Obra completa, organizada por Afrânio Coutinho, conforme edição de 2006.

dignidade e firmeza interior foi cinzelado esse homem cerebral em busca da perfeição e, posteriormente, contra ela, disposto a reunir em si mesmo a teoria e prática de suas idéias, disposto a arriscar sua vida e sua liberdade num quixotismo que chega a despertar admiração e carinho, exceto nos que sofreram as conseqüências de seus métodos. Assim, o cientista exacerbado nada mais é do que o antigo romântico com renovada causa. O deslocamento do movimento romântico, não o seu fim, e as transformações que a vertente sofreu, transportando-se da literatura e inserindo-se legítima e cientificamente na vida diária faz crer que a Casa Verde, mesmo de portas cerradas, continua viva como ícone de uma era – também herdeira de Simão Bacamarte.

Enquanto nossos projetos científicos combatem moinhos de vento e arriscam-se a uma existência de elogios póstumos, a genealogia dos medalhões não parece enfrentar problemas de continuidade. Sem intenções iconoclastas, vale-se de todos os valores cristalizados pela aceitação social para se manter em evidência, dispondo deles com conveniente ousadia pela certeza de saber que o pertencimento a uma determinada classe precisa ser constantemente reafirmado, à semelhança da pronúncia do “shiboleth” bíblico, fazendo diferença entre a vida e a morte, um povo vencedor de outro, perdedor. A fala e a publicidade que o homem faz de si mesmo distinguem-no especialmente dos quixotes que solicitam os favores da mídia “mediante ações heróicas ou custosas”, pois isso é “sestro próprio” de lunáticos. Com outra política, a “Teoria do Medalhão” (Ibid., PA p. 288-295) ensina a apenas evitar a ironia, matéria mesma de sua tessitura.

Os fenômenos espantosos que a leitura de um mau livro pode produzir são vistos no conto “A chinela turca” (Ibid., PA p. 295-303). Nele o tempo furtado ao Bacharel Duarte, desejoso de ir ao baile, pelo Major Lopo Alves. Porém, que fazer se o Major era “um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo”. Sujeito de seu tempo, cheio de arroubos literários, ocupa mal os preciosos minutos que o Bacharel queria dedicar à valsa da vida. Não apenas o tempo fora roubado, também o coração de Cecília e, apenas para denunciar o caso, a metafórica chinela:

Alguns minutos de reflexão bastaram para ver que a tal chinela era já agora mais que problemática. Cavando mas fundo no terreno das conjeturas, pareceu-lhe achar uma explicação nova e definitiva. A chinela vinha a ser pura metáfora; tratava-se do coração de Cecília, que ele roubara, delito de que o queria punir o já imaginado rival. (ASSIS, 2006, PA p. 300)

Machado de Assis também aponta, neste texto de inesquecíveis desvarios, a importância do leitor, segundo ele, portador de melhor drama do que o palco, pela capacidade que tem de substituir uma peça ruim por um sonho ou pesadelo originais.

“Na Arca” (Ibid., PA p. 303-307) tenta acomodar-se, a custo, com idéias originais, a ambição dos homens. Embora irmãos, debatem-se por seus direitos e rejeitam as tentativas de

persuasão para conciliarem-se na distribuição das terras que ainda existem apenas em sonho. Em sonho no conto, reais como a Turquia e a Rússia nos dias do escritor, que prefere tratar do litígio através da ficção, remetendo à tradição religiosa na temática e na forma do conto, escrito em capítulos e versículos, conforme o texto bíblico na Vulgata e na Septuaginta.

“D. Benedita” (Ibid., PA p. 307-323) é um retrato, no dizer de seu criador, e o retrato revela um trinchamento do interior do ser humano, revelado na perícia da arte do cônego, conhecedor exímio da anatomia dos perus. Ora, mas se houvera alguma coisa de oculta na vida de D. Benedita, diz Machado que bastaria interrogá-la “para saber a verdade verdadeira”. Ainda assim, permanece no relato alguma coisa de misteriosa:

Deixemo-las almoçar à vontade; descansemos nessa outra sala, a de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto. Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário, são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados. (ASSIS, 2006, PA p. 312)

Convém dizer que o autor alerta – nem todas essas particularidades podiam estar ali, como nos olhos de Eulália, mas é por isso mesmo que “as histórias são contadas por alguém, que se incumbe de preencher as lacunas e divulgar o escondido”. Contadas por uns e lidas por outros – D Benedita lia três romances ao mesmo tempo, mergulhando neles, amando os romances bonitos, embora sem se dedicar a um ou a outro, interrompendo, passando desse para aquele, deixando ao chão o valioso volume tão procurado. De um romance a outro, sem enredo definido, experimentando emoções que, segundo a esperança da filha, “vão passar”, enquanto dispersa sua vida sob a luz opaca da veleidade.

A nota de Machado de Assis com referência a “O segredo do bonzo” (Ibid., PA p. 323-328) esclarece que “não há ali um simples pastiche” e que o trabalho não foi feito com o fim de provar forças, mas, foi-lhe necessário “para dar a possível realidade à invenção, colocá-la a distância grande, no espaço e no tempo;”. Lembrando: o conto sugere ser um capítulo a mais do romance *Peregrinações*, de Fernão Mendes Pinto, inserido entre os capítulos 213 e 214. As primeiras palavras do conto reforçam essa impressão, cooperando com o objetivo de Machado de atribuir a outro a narração, e isso, segundo ele, “para torná-la sincera”. Dessa distância de autoria, de tempo e de lugar, fica-lhe possível tratar da nova doutrina desta cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo, em que todas as absurdidades são celebradas desde que defendidas pela nova retórica científica.

O conto “O anel de Polícrates” (Ibid., PA p. 328-333) provoca a mais longa nota do escritor à edição de *Papéis Avulsos*; é que o personagem Xavier foi inspirado em um grande amigo seu, Artur de Oliveira, “menos a vaidade”. No mais, a pujança de espírito e o

temperamento literário desse “saco de espantos”, expressão que tenta qualificar-lhe a extraordinária fantasia. Vida para ser vivida, disse o contista desse professor do Colégio Pedro II a quem a tísica destruiu. Poucas horas antes de morrer lia um livro do amigo Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O conto encerra-se com um breve “Adeus.”

No seguinte conto da coletânea, “O empréstimo” (Ibid., PA p.333-339), o autor explica que escreve uma anedota, ao mesmo tempo em que nos lembra que Carlyle disse haver em todas as coisas um sentido filosófico – é o que basta para aguçar os sentidos. Custódio é homem com nome de anjo e desfruta de uma realidade distinta de seus poucos bens e da sua condição de vida. Vive o sonho do presente, mesmo quando este fica restrito à possibilidade pecuniária do tabelião. Mas vive o sonho mesmo assim, diminuído, posto em limites ínfimos, desfruta do céu azul da tarde límpida da realização pequena de pedinte rico, riquíssimo, nas terras da ilusão de sua existência.

Para “A sereníssima república” (Ibid., PA p.340-345), escrito publicado primeiramente na *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis atribui “sentido restrito”, quais sejam as “alternativas eleitorais” do país e o autor crê “que terão entendido isso mesmo, através da forma alegórica”. A importância dessa nota está em que, se um sentido restrito é dado apenas a esse conto, posso concluir e reafirmar o já cogitado sentido múltiplo dos demais. Além disso, mesmo limitado pela restrição auto-imposta, nosso “Custódio” não fica impedido de sonhar.

O “esboço de uma nova teoria da alma humana” contido no “O espelho” (Ibid., PA p. 345-352) tem sido tema de diversos textos acadêmicos, tanto da Literatura quanto da Psicologia. Tratar de um conto alvo de tão variadas considerações torna-se trabalho delicado, para não comprometer o objetivo específico, sem pretender ser exclusivo, deste estudo. Por isso é necessário lembrar que estamos tratando da ficção, tanto da elaborada por Machado de Assis, quanto daquela em que mergulhou nosso alferes, de maneira que não lhe era mais possível viver sem ela.

O que fazer, então, quando os espectros de nossas tradições adentram a vida e fazem presença corpórea, viva e falante, “vero homem, grego autêntico”? Trata-se de caso a se fazer comunicar ao chefe de polícia da corte, e justifica-se o “desgrenhado de estilo” diante de missiva de tal gravidade. “Uma visita de Alcibíades” (Ibid., PA p. 352-357) quebra as barreiras entre o ficcional e o real e põe-nos a conversar – quase a dançar, não fossem aterradoras ao grego as vestiduras com as quais se apresenta nossa sociedade, por mais que tentemos explicá-las. Talvez para isso mesmo tenha sido oportuna a visita: para nos fazer ver alguns ridículos aos quais os olhos já haviam se acostumado.



O conto que encerra a coletânea *Papéis avulsos* dá a paga que os invejosos dariam a qualquer que se destaque por seu talento. Nicolau, nome de santo doador, morre sem atribuir valor a ninguém, exceto aos simuladores e ignorantes. A “Verba testamentária” (Ibid., PA p.357-364) é herança indisponível aos que se destacam. A maneira como ela é oferecida ao imprestável construtor de caixões, Joaquim Soares, é a vingança final do menino que viu o donativo pecuniário de seu pai não resultar na visibilidade esperada. “plena patologia”, e também a constatação de que a “verba testamentária não é um efeito sem causa”. Há causas, que explicam sem justificar a reação crítica severa ao sucesso alheio. De qualquer maneira, mesmo na ficção está dito: “Esquecer é uma necessidade. A vida é uma lousa, em que o destino, para escrever um novo caso, precisa apagar o caso escrito. Obra de lápis e esponja” (Ibid, PA p. 358).

O primeiro conto da coletânea *Várias histórias* apresenta uma “Cartomante” (Ibid., VH p. 477-483), pronta a revelar, expressar, fazer conhecer algo da ordem do oculto. Hamlet principia o texto, embora dito “em outras palavras”. Esse outro enunciado denuncia a alegoria. Cartas, portadoras de uma escrita ou de um outro código, de diferente leitura, são expostas e combinadas para amenizar a angústia da mulher que quer se saber amada. O amante, embora se declare a melhor cartomante a que ela poderia recorrer, ignora, ele mesmo, a escritura de seu próprio destino. Nada sabe além dos livros que liam juntos e das peças teatrais e passeios que partilhavam juntos. Atribuiu ao bilhete vulgar que um dia lhe foi oferecido a dimensão do sublime. “Assim é o homem, assim são as coisas que o cercam”. Enquanto isso, cartas anônimas omitem a identidade enquanto revelam aos amantes a verdade que eles não querem ver. O bilhete do marido, chamando o amante da esposa à sua casa, é lido e relido conforme a intimidade quer conferir significado e cor às palavras. Camilo, o amante de Rita, deseja crer na “lição das cartas” e começa a considerar a possibilidade de que a paz de espírito que a leitura das cartas lhe confere seja real. “O presente que se ignora vale o futuro” – isso é tudo a que Camilo tem direito – a sensação de futuro. Rita está morta. Logo ele estará.

“Entre santos” (Ibid., VH p. 484-490) concede a um capelão a experiência de uma realidade mais assombrosa do que a vida, fazendo-o chegar quase ao “abismo da loucura” quando, descidos de seus nichos, alguns santos da igreja conversam, narrando e comentando “segundo o temperamento de cada um”, num processo tanatológico em que cada um deles desfibrava os sentimentos de seus fiéis “como os anatomistas escarpelam um cadáver”. No momento em que isso ocorre, o capelão entra num outro tempo, de tal maneira que sua vida anterior lhe parece uma outra vida. Ele está diante do fantástico, do sobrenatural, no tempo

místico da escritura. São Francisco de Sales narra o acontecido com um fiel e “a narração foi tão longa e miúda, a análise tão complicada, que não as ponho aqui integralmente”, diz a assustada testemunha, “mas em substância”. O santo leu a súplica no coração de um aflito, homem avaro, que diante da doença da mulher luta por ela em oração, a ponto de desejar oferecer uma perna de cera no caso da cura da companheira. O difícil, para ele, era conciliar o bolso e a devoção. Passa-se, então, a um discurso angustiado. Uma promessa precisa ser feita, uma vez que o amor à mulher é real, mas a garra da avareza impede a palavra. A súplica está presente, mas o discurso não se articula, o que gera a melancolia no olhar. A demora e a luta interior acabam chegando à alucinação. A moeda, custo da oferta, ganha vida e o faz recuar. A solução ele encontra em uma substituição que não lhe custe nada ao bolso, senão ao esforço da oração. Troca moedas por rezas e aumenta-lhes o número, seduzido pelos algarismos que iludem seu coração e fazem fluir a palavra. Mil, mil rezas, era palavra fácil e fluida, mais forte quanto mais falada. Cada vez mais crida como expressão do amor conjugal porque enunciada.

“Uns braços” (Ibid., VH p. 490-497) são parêntesis corpóreos na vida de um rapaz sonhador de quinze anos. Auxiliar de escrevente, confunde os papéis todos. Confunde mesmo o papel de hóspede na casa do Borges, chegando a devanear o carinho da dona da casa. D. Severina começa a perceber o rapaz e oscila entre os conceitos de realidade e ilusão. Tudo suposições? Pois o jovem Inácio tinha já, impressos na memória, seus belos braços. Num domingo em que o moço dorme, estirado na rede, alimentado pela ficção cuja leitura o fizera elevar D. Severina à estatura de heroína, ela, tendo sonhado com ele à noite, aproxima-se e sela em seus lábios um rápido beijo. Para ele, um sonho; para ela o vexame e a necessidade de afastar-se. O jovem levou por toda a vida o sabor do sonho, sem saber que fora real. O conto, repetidor insistente do termo *verdade*, mostra a tênue linha que a separa do campo da ilusão.

“Um homem célebre” (Ibid., VH p. 497-504) mostra o desejo e a busca pelo ideal clássico. O Senhor Pestana, compositor de polcas, vive o drama de desejar compor peças semelhantes aos ideais apresentados pelos retratos de compositores pendurados nas paredes de sua casa, “como santos de uma igreja”. Mora numa casa velha, onde há uma escada velha, um preto velho que o servia, além de velhos trastes. Casou-se com uma viúva. “Velha? – Vinte e sete anos.” Desejava as velhas fontes, mas, embora gastasse suas noites no esforço criativo, apenas polcas vinham como que assombrá-lo. Quando vinham, esquecia-se das discípulas, do preto, dos retratos na parede... O resultado de seu trabalho ganhava as ruas caíam no gosto popular. Não no dele, que depois de alguns dias já não podia ouvir a composição. Há nele uma sede do novo, representado no ato repetido de ir à janela em busca de ar ou de ‘inspiração’. Ele quer vida, quer fôlego. A inspiração vem, mas não na direção a que ele a

quer atrelar. Casa-se com Maria, a quem quer dedicar um noturno “Ave, Maria”, ou seja, “salve, Maria”. Maria não o salva, mas morre, numa noite de Natal, ocasião em que seu nome sugeriria um fruto, uma vida. Nasce, de fato, nessa noite, uma nova polca. Por exigências da vida continua compondo polcas e cedendo, vagarosamente, à possibilidade de apenas apreciar a arte que jamais poderá produzir, embora a ambição lhe roube todo o prazer.

“A desejada das gentes” (Ibid., VH p. 504-511) define o homem como o portador de uma lira no coração, “ou não sejam homens”. Narra o amor de um homem por uma mulher, Quintília, que o quer na medida do amor cortês, enquanto ele o quer na dimensão dos romances. Prevalece o vínculo da simpatia e a chama da esperança, ao menos no coração dele. Uma moléstia a leva ao túmulo, não sem antes casarem-se, em data firmemente transcrita, como a marcação documental da relação que não se concretizou. O lirismo no coração do homem faz com que ele veja, além do fisiologismo, algo de belo e de divino nessa expressão de amor, até mesmo no abraço, primeiro, que deu na esposa defunta.

“A causa secreta” (Ibid., VH p. 511-519) é história apenas contada porque já os três personagens presentes estão mortos. “É tempo de contar a história sem rebuço”. Note-se que “o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender, é preciso remontar a origem da situação”. A história é, portanto, algo que demanda um tempo para que possa ser contada. É composta de partes, que precisam ser remontadas, a começar de sua origem. Garcia conhece Fortunato, figura que ele percebe ser possuidor de uma faculdade de “decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”. O tempo não lhe mudou a figura, “os olhos eram as mesmas chapas de estanho, duras e frias”. Esses olhos fotografados e mantidos estáticos não sofrem mudança alguma no decorrer do conto. Sua mulher, Maria Luíza, objeto do amor secreto de Garcia, sofre com a ânsia do marido com a pesquisa anatômica e fisiológica. A contemplação da dor provocava nele “alguma coisa parecida coma pura sensação estética”. A dor que provoca nos animais que testa chega a reduzi-los a sombras de sombras. O prazer de Fortunato não está na pesquisa para a cura ou na própria cura, senão na contemplação da dor alheia. Contempla a dor e a morte da mulher. Um novo dado, a descoberta do amor do amigo por sua esposa, agora morta, não chega a provocar ciúmes. Ao vê-lo doer-se junto ao cadáver ocupa mais uma vez as primeiras fileiras de um espetáculo de dor e deleita-se em assistir. “Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa”.

No “Trio em Lá Menor” (Ibid., VH p. 519-525), Maria Regina encontra-se entre a atenção que lhe dedicam o jovem e fútil Maciel e o cinquentão Miranda. As oscilações

resultantes das constantes comparações que faz entre os dois somente encontram solução parcial quando resolve tratar de combiná-los, olhando um e ouvindo o outro de memória, recurso tão eficaz que, por um momento, pode contemplar a criatura perfeita que seria a junção dos dois homens. Miranda era espiritualmente completo e traduzia suas idéias mais secretas. Maciel, por outro lado, estava em dia com a moda na Corte e em Paris, sabia relatar os últimos acontecimentos e contar as leves pilhérias que uma mulher podia ouvir. Depois de algum tempo, no entanto, tornava-se enfadonho porque vazio. A marcação musical do conto encontra solução no minueto, em que bailam Maria Regina e o terceiro homem, que ela mesma criou. Os homens reais foram embora, finda a esperança. Maria Regina constata que a criação “é um livro falho e incorreto”, ou seja, na criação, conforme dada, não encontrará seu ideal. Desespera-se, mas reproduz os dois astros que vira e que ficaram impressos em sua retina. Duas rodela de opala, uma bela estrela dupla, duas porções... O terceiro homem ganhou vida. “A tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá ...” Dessa maneira, lá, um lugar distante e imaginário, ainda que nota musical, marca o lugar da realização do desejo ficcionalizado. A pena oscila, sendo ao mesmo tempo pena-punição e pena-instrumento de escrita, pois a jovem escreveu e inscreveu um ideal que não tem correspondência com o real, mas tem equivalente no imaginário.

O conto “Adão e Eva” (Ibid., VH p. 525-528) retoma o diálogo com a tradição. Uma senhora de engenho, na Bahia, reúne pessoas à mesa. Nada mais brasileiro, mas tradicional, do que o frei, o juiz-de-fora, alguns amigos e amigas reunidos para experimentar um doce particular. A conversa tem condução certa: uma certa curiosidade, a curiosidade em geral, a origem da curiosidade, se masculina ou feminina. Chegados ao Pentateuco e ao seu primeiro livro, o Gênesis, tomado como respaldo para as diversas opiniões, este passa a ser desafiado como fonte pelo juiz-de-fora. Diz conhecer o autêntico e narra a história da criação de outra maneira, com outros autores e outros resultados. A narração é enigmática, “sem sentido aparente”, sem comprovação, mas permite uma colherada a mais de doce, enquanto o tempo passa, razão final para se contar a história.

O drama moral por que passa “O enfermeiro” (Ibid., VH p. 528-535) resulta em narrativa biográfica, descontadas suas limitações: tempo, ânimo e papel. Ele dispõe de papel, mas o ânimo é frouxo e a vida se esvai. Conta que talvez em oito dias esteja morto. Mas trabalha esse “documento humano”, ainda que saiba que isso o sujeitará ao julgamento de seus leitores. Esclarece que não alcançará o império do Grão-Mongol, nem a fotografia dos Macabeus – ou seja, não se espere a abrangência do detalhe histórico ou a precisão de dados

arqueológicos. Trata-se de uma narrativa biográfica, que não chega à dimensão do romance histórico. O tom é confessional e trata dos serviços prestados por um enfermeiro a um senhor rabugento e mau, acostumado a humilhar o próximo. Numa noite em que dormira lendo um velho romance, o enfermeiro foi acordado aos gritos pelo velho coronel. Agredido por ele com uma moringa, revidou e findou por matá-lo. O drama que se seguiu fez com que à culpa se somasse o disfarce. Daí a montagem de uma ilusão de misericórdia e amor póstumo manteve o enfermeiro livre de incômodos. O testamento do velho veio favorecê-lo, o que aumentou nele a necessidade do disfarce. A retórica ajudou a compor a justificativa moral de que precisava e, aos poucos, o enfermeiro foi apagando da memória o aspecto trágico do ambiente do crime. Ao longo dos anos prosseguiu no trabalho de juntar prova à prova sobre a ilusão que criara. O relato final lhe pareceu convincente.

“O diplomático” (Ibid., VH p. 535-542) Senhor Rangel era, na reunião, o leitor do livro de sortes. Solteiro, mas não por vocação, Rangel “invejava os homens, e copiava-os”, distração que levava aos bailes, lugares de construção desse ser que idealizava. Vivia da imaginação. “De imaginação fazia tudo, raptava mulheres e destruía cidades.” Na imaginação foi ministro de Estados, fez decretos, aclamou-se imperador. “Cá foram porém, todas as suas proezas eram fábulas. Na realidade, era pacato e discreto”. Mesmo no momento em que se inicia o conto traz consigo a primeira carta de amor, disposto a entregá-la. Perde-se no devaneio, olhando pela janela, ao lado da destinatária da missiva, um baile do outro lado da rua. O tempo perde-se em ilusões e, quando tenta reverter a situação, já é tarde e ambos são chamados a propósito de algum novo jogo de salão. Durante a ceia sonhou o casamento, a casa a alugar, um prêmio na loteria e o futuro nome da esposa. Chamado a discursar, repetiu uma frase dita há três anos atrás, referindo-se à sua amada Joaninha, filha do dono da casa: “Chamava a esta um pensamento de Deus, transportado da imortalidade à realidade”; a repetição mostra a tônica de sua filosofia. A realidade existente na imortalidade é trazida, transportada, para o ‘mundo real’. Existe, no entanto, primeiramente na mente, quer do homem, quer de Deus. O discurso prosseguiu, ganhando retumbância nas frases mais vazias. Sonhando a realidade única (ele e ela), Rangel nota os sinais de proximidade entre Joaninha e o Queirós. “Uma só noite, algumas horas” bastaram para ligar os dois, enquanto ele, tonto, não podia absolutamente entender.

“Mariana” (Ibid., VH p. 542-548) é a realidade de um passado, convivendo simultaneamente com uma outra, do tempo presente. Comparando as duas, Evaristo, antigo amor proibido do passado de Mariana, concluiu que “a arte era superior à natureza; a tela guardava o corpo e a alma...” Talvez, aqui, melhor se diga a aura, também “borrifada de um

despeitozinho acre”, à semelhança da aura fotográfica, alcançada através de recursos técnicos. Os esforços que Evaristo faz para se instaurar no tempo presente da mulher que amou são infrutíferos. Ainda que fosse Mariana, não era a do retrato – “Mariana ia um grande pedaço adiante”. Restou-lhe Paris, a comédia de uma amigo e as coisas de teatro.

“Conto de escola” (Ibid., VH p. 548-554) introduz a lição de escrita, a que o narrador apenas foi por causa da lembrança do último castigo que levava. Pudesse, teria escolhido a rua, o campo e o morro, junto com os outros meninos vadios. Para acentuar a dificuldade da escolha, no céu, visto através das vidraças da escola, “por cima do Morro do Livramento, um papagaio de papel, alto e largo, preso de uma corda imensa, que bojava no ar, uma coisa soberba.” A beleza e o movimento da cena contrastam com a imobilidade da criança presa ao sistema de ensino tradicional: “E eu na escola, sentado, pernas unidas, com o livro de leitura e a gramática nos joelhos”. O inusitado nasce do pedido de Raimundo, filho do professor, menino com dificuldades para aprender, que propõe a Pilar uma pratinha em troca da lição explicada. É feito o negócio, a troca de lição e dinheiro, sob a vista distraída do mestre, que lia as notícias do dia, pausadamente, notícia por notícia. O mestre não fazia caso da escola, certamente estava ali trocando conhecimento por prata, mas diante da denúncia do ocorrido em classe pune igualmente os negociadores. A lição do dia foi o conhecimento da corrupção e da delação. O conhecimento daqueles dias foi além, à alma curiosa e criativa da criança que vê mais instrução no papagaio nos céus ou no rufar do tambor que na lição de sintaxe.

“Um apólogo” (Ibid., VH p. 554-556) reproduz a discussão ocorrida entre a linha e a agulha sobre a questão da maior ou menor importância de cada uma delas. A agulha abre caminho na trama do tecido para a passagem da linha. Sem ela não há possibilidade da inserção da linha. São os espaços, os furos inaugurados pelo ‘plic-plic-plic’ hábil da costureira que dão lugar para que à trama já tecida, juntando, prendendo, ajuntando, se acresça um filamento a mais. É a linha que faz parte da tessitura, do texto. A inserção do novo, no entanto, requer o uso de ferramentas que, pouco a pouco, inaugurem as brechas e apontem direção. Sobre a qualidade da linha que se aproveitará do caminho recém-aberto não cabe à agulha saber.

“D. Paula” (Ibid., VH p. 556-563), leitora dos olhares e dos gestos, é uma senhora envolvida em socorrer o casamento de sua sobrinha, embora não esperasse que os acontecimentos presentes viessem a evocar uma situação análoga vivida por ela no passado. Maior similaridade encontra em que o agente das turbulências no coração de sua sobrinha é o filho do mesmo homem com quem viveu uma experiência amorosa marcante. Dona Paula descobre que o passado é um espírito e que pode ser avivado. Conforme a sobrinha confessa

suas aventuras que chegam a um quase adultério (não era um livro, era apenas um prólogo), a senhora revive um outro tempo, “ao contato daquelas sensações ingenuamente narradas”. A narrativa não a remete ao passado, simplesmente, mas inaugura um tempo que transcorre em paralelo, despertado pelo contato com as sensações semelhantes. O rosto do rapaz é a lembrança do rosto antigo reavivada, que ela quis ver mais de perto. Não se tratou de um retrato na parede, mas do universo da memória revivido e alimentado pela narrativa. Quando o vento agitou as folhas das árvores, Dona Paula ouviu a pergunta que lhe faziam: “Paula, você lembra-se do outro tempo?”. Ainda que não fossem as mesmas folhas, estas ouviram das que as antecederam as coisas vistas. Trata-se de uma particularidade das folhas, contar as gerações que chegam as coisas que viram. Ora, as folhas perguntam, enquanto trazem as histórias das vidas, se o leitor das folhas de papel ou o ouvinte das folhas das árvores ainda se lembra. As folhas trazem o registro das gerações, de forma que sabem tudo e perguntam por tudo.

“Viver!” (Ibid., VH p. 563-569) é o diálogo estabelecido entre dois personagens da tradição, carregados de significados que se encontram num tempo mítico chamado cláusula dos tempos. À beira do abismo e sobrevoados por duas águias eternas, Ahasverus<sup>14</sup>, a lenda do judeu errante, e Prometeu, o titã, filho dos deuses, conversam. O enfasiado caminhante apenas espera que os tempos se findem para que suas penas também tenham termo. Afinal, viveu cada dia, séculos e séculos, sempre em deslocamento e, no entanto, fixo na condenação de que foi alvo por desafiar a tradição que se instalava. Preso à tradição que o condenou, seu encontro com o Prometeu acorrentado no alto do monte é mais do que uma simpatia entre aguilhoados. Prometeu conserva o fogo dos deuses com ele e acena a Ahasverus com a possibilidade de prosseguir sua existência, não como condenado, mas como o ser superior de uma nova raça que haveria de vir. Ahasverus, o aparentemente desencantado, sob o peso do pessimismo que a história lhe acrescentou, revela-se um sonhador delirante de grandezas e vaidades. O niilismo não resiste ao desejo de poder e glória. Qual o privilégio de Ahasverus? Ter lido, da vida, todo o livro, enquanto os demais homens leram apenas um capítulo ou outro. Julgando-se superior, sob o efeito do sono e das palavras do titã, o errante morre, mas morre sonhando-se imortal.

Em “O cônego ou metafísica do estilo” (Ibid., VH p. 570-573) o autor das *Várias histórias* mostra que existe uma conjugação que se faz no texto e que não trata da inserção de

---

<sup>14</sup> NOTA: O nome é resultado do somatório de uma interjeição e da declaração latina de sua verdade. O errante, chamado verdadeiro, era personagem conhecido no Brasil através da peça homônima de Eugénne Sue, já transportado da tradição comum. Machado reinscreve-o num diálogo com Prometeu.

algo na tessitura, ou da tessitura numa trama de maior dimensão. Fala do amor entre as palavras, da atração que une umas e outras à maneira de compor um estilo. Aqui o narrador não demonstra qualquer humildade, mas pretende que essa página venha a receber apoteose e que seja traduzida em todas as línguas. Enquanto isso, Machado nos mostra, neste conto, o esforço exigido na elaboração de um texto, sem desprezar a inspiração ou a meditação, sem ignorar o idílio psíquico ou o ambiente cercado de livros. Nem mesmo os repetitivos papagaios estão ausentes nessa composição. Mas, que fazer se as palavras têm sexo e mutuamente se atraem ou repelem segundo uma ordem metafísica. São elas que se buscam, nos caminhos escuros, na passagem “da consciência para a inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das idéias, onde as reminiscências dormem ou cochilam”. Aí escorregam tanto o escritor quanto o leitor. As lições de sintaxe estão ali, assim como a visão das dores alheias, a que assistimos com maior ou menor envolvimento, no caminho do encontro entre as palavras. O cônego, que escreve, é o poeta que as une em casamento, selando o amor de um substantivo com um adjetivo, fazendo-os caminharem juntos no sermão que será pregado, na poesia que será lida, no romance que aparelhará tempos diversos e reavivará sensações.

A marca do relógio percorre todos os contos reunidos em *Várias histórias* como um objeto que se percebe ao fundo sem ser descrito. Se não na forma de números e ponteiros, aparece nos calendários sociais, nos adjetivos relativos a idade, nas datas criteriosamente referidas. São histórias para passar o tempo se podemos entender que o tempo as perpassa, feitas para permitir que o tempo tenha curso através das palavras e das frases. Não se trata apenas de um tempo, mas de vários tempos, somados os das narrativas, o do autor, como ser existente, o do mundo do autor, mas também na inauguração do caminho do tempo histórico para a ficção que é tema desses contos.



## 4. FICÇÃO

### 4.1. Conhecer, às vésperas do século XX

Apresentados os contos constantes nos volumes escolhidos, faz-se necessário dedicar algumas palavras à ficção, conforme entendida no século dezenove, não sem antes localizar os estudos a ela relativos no campo mais geral do conhecimento. Iniciamos, porém, o capítulo tratando do problema do conhecimento, o que requer explicação. Essa forma de abordagem deve-se à impossibilidade de chegar à afirmativa central desta tese, qual seja, Machado de Assis trata da ficção em seus contos reunidos nos volumes *Papéis avulsos* e *Várias histórias*, sem antes situar o autor no contexto das correntes filosóficas e literárias de seu tempo. Tal localização quer fugir à já abordada e discutida visão que inclui ou exclui o escritor nas conhecidas escolas literárias, mas verificar que sua temática não se distancia das correntes epistemológicas em curso, quando acontecia um sensível deslocamento de importância do conhecimento para a interpretação, da verdade absoluta para a verdade relativa, refletindo-se na literatura, onde se passava da busca, no texto, do sentido do autor para a pluralidade de significados atribuídos pelo leitor e da estrutura do texto para a prática de sua desconstrução. O ainda racional, conceitual, fundamental homem do dezenove em breve passaria a valorizar mais a jornada do conhecimento do que sua obtenção. Nos dias de Machado e, em especial, em sua obra, não temos ainda chegado a tal diversidade de pensamentos ou à valorização do visual e do psicológico em lugar do conceitual, mas já eram percebidos e apontados pelo autor os estereótipos da certeza, com a indicação, quase profética, da morte da *fé*<sup>15</sup> no conhecimento da verdade.

---

<sup>15</sup> NOTA: Aproveitando o termo teológico, volto a mencionar citação que Machado faz de João evangelista em sua Advertência a *Papéis avulsos*: “E aqui há sentido, que tem sabedoria” (ASSIS, 2006, p. 252). A frase é uma referência ao mais terrível mistério dentro da literatura apocalíptica, qual seja, a revelação não apenas dos horrores vindouros, mas do homem que os encabeçará. Isso somada à interessante relação que o autor estabelece com o título bíblico – Revelação, literalmente remover o véu – no grego *apokalupsis*, descerramento – declarando “cobrir-se” com ele, portanto, velar-se “com aquela palavra” remete à postura de João que difere, em seu texto, dos demais textos judaicos apocalípticos, escritos de forma pseudoprofética, ou seja, estando o autor estabelecido em algum lugar do passado, a partir do qual *prediz* a história que já aconteceu, razão pela qual toma emprestado nomes de heróis do passado, a saber, o Livro de Moisés, I Enoque, IV Esdras, o Apocalipse de Baruque, entre outros. João, diferentemente, permanece em seu próprio tempo e olha adiante, para a consumação futura, fazendo distinção clara entre as coisas que são, as que eram e as que hão de vir. Outro aspecto é a maneira de usar os escritos judaicos, pois há poucas citações diretas do *Tanach* (Antigo Testamento), mas há mais de quinhentas alusões que ancoram fortemente sua escrita a todo um conjunto de escritos, requerendo igualmente do leitor um conhecimento nada superficial da tradição. A partir dela, João posiciona-se como homem de seu tempo, dando ao texto, mesmo repleto de antevisões de catástrofes terrestres e cósmicas, um forte tom de esperança. NOTA: Machado insere-se na corrente que entende ser João, escritor do *Apocalipse*, o mesmo João do *Evangelho* e das epístolas, opinião fortalecida na atualidade pelo achado de escritos semelhantes na forma, datados da mesma época, nas escavações em Qumram.

Ora, o pensamento ocidental moderno começava a prescindir de esperança, à medida em que suas principais correntes, quais sejam, o racionalismo de René Descartes (1596-1650) e o empirismo de David Hume (1711-1776) sujeitavam o conhecimento, já não mais divino, àquilo que a mente ou o sentido nos podem fornecer. O racionalismo acredita que algumas idéias ou conceitos são independentes da experiência, atrelando a verdade à razão. O empirismo, entanto isso, acredita que todas as idéias e conceitos derivam da experiência e que a verdade deve ser estabelecida somente através dessa relação. Assim, um racionalista concebe um conhecimento a priori, aquele que nem é fornecido pela experiência nem é dependente dela. Tal conhecimento leva a afirmações inquestionáveis, pois sua negação seria contraditória por definição. Um empirista privilegia o conhecimento a posteriori, aquele que vem da experiência e dela depende. Sintetizadas pelo argumento de Immanuel Kant (1724-1804) de que a mente está vazia sem os sentidos e que os sentidos sem a mente estão cegos, as duas correntes caminharam para o agnosticismo e para a impossibilidade metafísica – a partir da modernidade, o conhecimento da realidade em si mesma torna-se impossível. O homem moderno foi, passo a passo, na direção contrária às certezas do fundacionismo, ou seja, à visão de que há princípios primários e fundamentais, auto-evidentes (axiomáticos) que formam a base do conhecimento. Mesmo em suas duas vertentes, o fundacionismo dedutivo e o redutivo, formavam a base do pensamento ocidental desde há muitos séculos. O fundacionismo redutivo, com raízes em Aristóteles, e ‘cristianizado’ por Tomás de Aquino, afirma a redução de todas as verdades a princípios primários que são, eles mesmos, os princípios fundamentais do pensamento e do ser. Assim, “o ente é”, pela lei da existência, “o ente é o ente”, pela lei da identidade, “o ente não é o não-ente”, pela lei da não-contradição, e “não há meio termo entre ser e não-ser”, pela lei do terceiro excluído, “o não-ente não pode causar o ente”, pela lei da causalidade, além das leis de contingência e de analogia (“nenhum contingente do ser pode causar a sua própria existência” e “um efeito é similar à sua própria causa”). Com tais máximas, fica o homem desobrigado de explicar infinitamente, pois chegará fatalmente à explicação em si. Ao reduzir a observação ao primeiro princípio, desobriga-se da demonstração. O significado completo daquilo que se viu é o que se viu através dele. Os princípios são inegáveis, aplicam-se a toda a realidade e não são vazios. Ao contrário, são preenchíveis com qualquer coisa, inclusive com o conceito de Deus. Ora, se Deus existe, então o pensamento absoluto, valores e sentido para toda a criação também existem. No fundacionismo moderno, ou dedutivo, como em Baruch Spinoza (1632-1677) ou em Descartes, um modelo geométrico euclidiano é usado e certos axiomas são usados, não todos, sendo todas as outras verdades deduzidas a partir deles, mas não produzem

conhecimento sobre a realidade, senão suposição de existência. Assim, afirmamos que triângulos têm três lados, concluímos que, se existirem triângulos, eles terão necessariamente três lados, nada nos afirmando, contudo, sobre sua existência ou não.

Quando Kant reconhece o abismo que distanciava a aparência e a realidade, donde Kierkegaard (1813-1855) sugerirá um “salto de fé” à concepção de um Deus transcendente a tal forma que se torna impossível conhecê-lo e, portanto, reafirma a impossibilidade epistemológica do mundo, o caminho está preparado para o pronunciamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900) de que Deus está morto. Já, então, quando o século dezenove dá lugar ao seu sucessor, a unidade de pensamento, a valorização daquilo que é racional e conceitual e suas certezas cedem lugar à dúvida e às outras mais dúvidas que virão, pois declarar que Deus está morto envolve sua morte epistemológica (Kant), mitológica (Nietzsche), dialética (Hegel), fenomenológica (Husserl), existencial (Sartre), cognitiva (Wittgenstein) ou hermenêutica (Heidegger/Derrida).

O caminho preparado não era, ainda, o caminho visível para o escritor do século dezenove. As referências de Machado vão do exemplar João evangelista com suas múltiplas evocações à tradição à indicação de Diderot como autor de contos. Sua reafirmação a Diderot, em citação direta na Advertência a *Várias histórias* foi um dos motivos, conforme já esclarecido, da ligação que estabelecemos entre os dois volumes de contos escolhidos. O enciclopedista indica os contos como maneira de passar o tempo e Machado vale-se do dito para nos apontar coisas bem concernentes a um tempo que passa diante de seus olhos. Embora o francês seja escritor do século dezoito, citá-lo é também fazer dele referencial e estaca de localização. Pois, afinal, desses tempos de profundas mudanças na maneira de ver e pensar, Diderot é um divisor de águas: para o filósofo, perceber é sentir, porém não o sentir das terminações nervosas, mas um somatório no qual as percepções das extremidades são apenas uma parcela. Os viventes teriam suas percepções, por natureza fugazes, compondo uma totalidade a ser traduzida pela memória. Isso porque o costume de tudo executar na imaginação por meio do visível leva ao desprezo por outras formas de apreensão. A percepção pelos sentidos não é negada por Diderot, mas é entendida de maneira a compor, com outras, uma múltipla maneira de perceber. O autor que usa seres de suas relações pessoais e de conhecimento público como personagens de sua literatura consegue transitar entre os conceitos estabelecidos como verdade, afinal, é um enciclopedista, e a aceitação de formas distintas de apreensão da verdade. Ainda que diga dos contos serem forma de passar o tempo, apresenta-nos a literatura como possibilidade, também, de percepção do mundo. Na extensão de sua obra, encontramos um cego, personagem de Diderot, que ao ser solicitado a dar uma

definição acerca dos olhos, assim se pronunciou: “São [...] um órgão sobre o qual o ar produz o efeito de minha bengala sobre minha mão.” (DIDEROT, 1979, p. 5). Diante da surpresa dos ouvintes, o cego continuou: “Isso é tão certo, [...], que, quando coloco minha mão entre vossos olhos e um objeto, minha mão vos está presente, porém o objeto está ausente” (Ibid., ibid.). Esta é, para o cego, a sensação que experimenta quem procura uma coisa e encontra outra. Assim definidos os olhos como o instrumento de uma sensibilidade que não é a visão, e esta como uma sensibilidade de outra ordem, passível de ser prolongada por um objeto ou bloqueada por outro, satisfeita ou frustrada em sua busca, outras definições têm lugar no texto, destacadamente a de espelho como uma certa máquina “que põe as coisas em relevo” (Ibid.,ibid.), definição que, para o personagem autor da missiva, mereceria felicitação do próprio Descartes, “cego de nascença” (Ibid., ibid.). A ironia feita ao cartesianismo é apenas um dos recorrentes ataques de Diderot ao autor do “cogito”. Se conhecemos pelo olhar, como conhece quem nada vê? Se as janelas da alma encontram-se toldadas, como penetrará a luz? Por outro lado, como negar existência e ciência a quem jamais viu? Com semelhante ironia diz: “A beleza, para um cego, não é senão uma palavra, quando separada da utilidade” (Ibid., Ibid.).

Para Diderot, o verdadeiro, o bom e o belo, categorias respectivamente ligadas à lógica, à ética e à estética, são inter-implicantes, guardada a posição privilegiada que ocupam a verdade e a virtude. Portanto, a relação que faz o cego entre beleza e utilidade não é um absoluto um demérito. Aliás, grandes habilidades do cego são descritas na *Carta*, com variadas menções à *Dióptrica*, de Descartes. Há recorrentes afirmativas de que há mais filosofia nas declarações feitas pelo personagem cego do que no discurso filosófico do “cego” Descartes. Quanto à percepção do belo, os anatomistas são desafiados na *Carta* a encontrarem uma relação entre o toque sensível da mão e partes da boca e do palato, pois o cego faz “entrar nesse juízo [do belo] a pronúncia e o som da voz” (Ibid., p. 7). No desenvolvimento da tese de uma relação entre os órgãos e sentidos humanos, Diderot conclui pela variabilidade dos conceitos de escrúpulo e moral, tais quais seriam distintos para um surdo ou para alguém dotado de algum sentido a mais. As abstrações, por sua vez, facilitadas pela impossibilidade de ver, levariam os cegos a menos sobressaltos diante de eventos naturais grandiosos. Isso levaria a abstrações e diminuiria a distância que resulta em crer que a matéria também pensa (Ibid., p. 8). Para Diderot, o cego está mais apto a perceber e crer, como ele próprio crê, que a pedra pensa e sente. A sensibilidade é, para ele, uma qualidade essencial da matéria.

D'Alembert – Isso é difícil de crer.

Diderot – Sim, para quem se ponha a cortá-la, talhá-la triturá-la e não a ouça gritar. (DIDEROT, 1979, p. 85)

O personagem D'Alembert advertirá que “essa maneira de ver é nova” (Ibid., *ibid.*), ao que lhe responderá o personagem Diderot: “Nem por isso menos verdadeira” (Ibid., *ibid.*). Mais adiante (Ibid., p. 89) afirmará que os seres humanos são “instrumentos dotados de sensibilidade e memória”. Em severa crítica à objetividade, o filósofo acrescenta a sensibilidade, como algo inerente aos seres e recurso para a percepção. Percepção, aliás, sujeita a mudanças, pois, sem ser cético, o que para ele seria uma impossibilidade - “Cético! Será que alguém é cético?” (Ibid., p. 91) – Diderot aceita um certo *dogmatismo variável*, que insinua no *Diálogo*:

Diderot – Serei breve. Acreditaís que haja uma única questão discutida a respeito da qual um homem permaneça com uma igual medida de razão pró e contra?

D'Alembert – Não, seria o asno de Buridã.

Diderot – Nesse caso, não há nenhum cético, dado que, à exceção das questões de matemática, que não comportam a menor incerteza, há pró e contra em todas as outras. A balança nunca é, pois, igual, sendo impossível que não penda para o lado que julgamos mais verossímil.

D'Alembert – Mas eu vejo de manhã a verossimilhança à minha direita e, à tarde, à minha esquerda.

Diderot – Isso significa que sois dogmático pró, de manhã, e dogmático contra à tarde. (Ibid., p. 91)

Tais oscilações não constituem, para o enciclopedista, qualquer choque irreconciliável, daí que apresente seu projeto filosófico não na forma de um sistema, mas uma conversação; não uma indução, mas um rio no qual navegar é uma possibilidade. Diderot dá lugar às próprias certezas e incertezas no campo literário, onde o metafórico pode lançar uma nova luz sobre as argumentações filosóficas. Consideremos o que nos diz na *Carta sobre os cegos*, referindo-se ao cego Saunderson:

Os que escreveram sua vida dizem que era fecundo em expressões felizes; e isso é muito verossímil. Mas o que entendeis por expressões felizes?, me perguntareis quiçá. Eu vos responderei, senhora, que são aquelas que são próprias a um sentido, ao tato, por exemplo, e que são metafóricas ao mesmo tempo a outro sentido, como aos olhos; daí resulta dupla luz para aquele a quem se fala, a luz verídica e direta da expressão, e a luz reflexa da metáfora. (DIDEROT, 1979, p. 15)

Ao citar Diderot na Advertência de ambos os volumes de contos, Machado de Assis escolhe um autor, herdeiro de antigas certezas, que trouxe novas definições para a fantasia e para a poesia, ao mesmo tempo em que fez filosofar seus personagens, muitas vezes retirados de seu cotidiano, dando espaço às indagações pertinentes a um tempo e privilegiando, em sua expressão, as formas dos contos, cartas e diálogos. Ao referi-lo, Machado faz-se herdeiro das mesmas formas mas, sobretudo, da afirmativa de que há variadas possibilidades de ver, dentre elas, aquela permitida pela iluminação indireta tão peculiar à literatura, sem nada perder em relação a outras manifestações humanas como recurso para a intelectualidade. Somam-se,

portanto, àquele que não depende apenas da objetividade do olhar para efetivamente ver, a luz “direta da expressão” discursiva e a “luz reflexa da metáfora”.

#### 4.2. A ficção e o dezenove

A discussão sobre a possibilidade ou não de conhecimento e as formas de sua apreensão alcançam, subsequentemente, os conceitos sobre a ficção, já no século XVIII, distanciadas dos conceitos de mentira e engodo, afirmando-se a ficção como algo além da idéia de forma criada e da repisada distinção entre verdadeiro e falso. Passo a passo vem a ser aventada a consideração do ficcional como recurso e ferramenta para o conhecimento.<sup>16</sup>

Karlheinz Stierle, no texto para o verbete “Die Fiktion” do dicionário *Ästhetische Grundbegriffe*, traduzido para o português por Luiz Costa Lima, escolhe iniciar o percurso que faz sobre as variantes que o termo ficção sofreu ao longo do tempo com a resposta oferecida por Iser para sua significação:

Iser vê o fictício como parceiro do imaginário e a ambos compreende como momentos de transgressão do real. Em Iser, a tríade realidade – fictício – imaginário enuncia que o fictício se torna um conceito de relação entre a realidade e o imaginário. Enquanto o imaginário – comparável à representação do Ser no existente (Seiend) em Heidegger – é conceituável apenas em si mesmo e não dispõe de um fundamento compreensível, de que derivam as concretizações imaginárias, o fictício é uma instância da transformação que dá ao imaginário sua determinação e, deste modo, ao mesmo tempo conduz ao real. (STIERLE, 2006, p. 9)

São, portanto, indissociáveis o fictício e o imaginário, aliás, tanto em Iser quanto em Hegel. O imaginário atualiza-se no fictício e este eleva-se no imaginário, correndo paralelos, sem que um se antecipe ao outro. Ao transformar-se no fictício, o imaginário encontra sua forma, enquanto o fictício ganha força e concentração no imaginário.

Após a conceituação, Stierle percorre uma trajetória que finca raízes na Antiguidade e em que estão presentes Ovídio e suas *Metamorfoses*, com os conceitos de  *fingere*,  *fictio*,  *fictus*,  *figura*, passa por Horácio, com a dupla natureza do  *fingere* (criar uma obra e por meio da qual o imaginário é liberado), chega a Virgílio e sua denúncia contra a ficção enganosa e criminosa e aumenta seu campo semântico com Cícero e Quintiliano. O conceito de ficção sofre mudanças com o advento do Cristianismo e o estabelecimento da diferença entre verdade e ficção, que vai se cristalizar na diferença cristã e pagã, cujo antagonismo Lactâncio procurará amenizar, supondo a ficção o verniz ou o colorido da verdade. Agostinho, por sua vez, não apenas dará uma visão crítica da ficção, como repudiará os elementos

<sup>16</sup> NOTA: Na verdade, um reconhecimento pois, como Agostinho dissera, existia um tipo de ficção irrepreensível, referindo-se ao uso das parábolas por Jesus.

(fantasmagorias) que estimulem a imaginação. A oposição verdade e mentira apenas permitirá, para Agostinho, a existência didática das parábolas, e é justamente em sua defesa que o autor dos *Sermones* admite, referindo-se à parábola do sementeiro:

Quando escutas o fictício, compreendes que se quer dizer alguma coisa e que é fictício. O sementeiro de fato saiu e semeou em diversos lugares, como ouvimos, então (seu ato) não seria fictício, nem um engodo. Mas há aqui fictício, embora não haja engodo. Por quê? Porque significa algo que é fictício e não te engana. Exige inteligência e não leva ao erro. Porque se tratava de Cristo quando reunia os frutos; tratava-se de uma ficção figurativa e não enganadora e, desta maneira, de uma ficção louvável e não repreensível; uma ficção cujo exame não te leva ao erro mas sim, pela inspeção correta, à verdade. (*Sermones*, 89, 6). (Ibid., 28 e 29)

A ficção permitida, em suas formas alegóricas, preservava, ainda seu lugar mantido pelos anos da Idade Média, retomando força nas traduções das antigas épicas e das histórias do legendário rei Artur. Os textos de Chrétien de Troyes revelam uma narrativa potencialmente imaginária que transforma a leitura, segundo Stierle, “em uma forma estética específica de recepção, que se distingue de todas as outras formas de uma leitura alegórica da ficção. O leitor isolado se liga à consciência isolada dos heróis, e o prazer estético daquele tem novas perspectivas internas.” (Ibid., p. 33). No mesmo caminho, seguiu Guillaume de Lorris, reabilitando o conceito de ficção, embora em 1321, na *Divina commedia*, Dante ainda evite o termo. Com Boccaccio, o termo ficção ganha de novo significado, saindo da alternativa entre verdade e mentira. O conceito, caminhando em paralelo à história do romance, no período que vai da Idade Média ao Renascimento já não suscita uma ponderação tão antagônica. Abre-se, no dizer de Stierle, “o abismo de máximas incertezas” (Ibid., ibid.). Fica mais tênue a divisão entre a ilusão e o verdadeiro, o falso, o real, por exemplo, no mundo de *Orlando furioso*, de Ariosto.

A tradução da *Poética* de Aristóteles, no século XVI, provocou uma revisão no pensamento sobre a ficção e sua legitimidade. As posições de Minturno e Tasso (a ficção sob controle) viram tema da ficção em *Don Quijote* (1615) – “uma ficção que se infiltra pela vida” (Ibid., p. 53). Boileau recusa à forma do romance a legitimidade de ficção, enquanto defende um certo controle da imaginação, ao passo que Jean de la Fontaine acena o país fictício como sendo cheio de terras desertas e convidativas aos autores para fazerem lá suas descobertas. Essa nova dinâmica rediscutida com as preocupações de Descartes e sua desconfiança quanto aos equívocos de nossa percepção, e com Leibniz, que supõe um mundo ideal, o melhor de todos, tão perfeito esteticamente, que não admite a concorrência, também estética, da ficção.

A proposta traçada por Stierle ajuda-nos a chegar ao século XVIII, quando Vico (1725) retoma os trabalhos de Pico de La Mirandole (1486) e a idéia do homem como

modelador da própria natureza, levando a discussão até às origens da humanidade. A novidade em Vico é que ele considera as fábulas um tipo de verdade: “verdades segundo a idéia, adequadas ao mérito daqueles em quem o povo comum as encontra”, chegando a intuir que Homero nada mais era que uma “invenção fabular coletiva” (Ibid., p. 61).

O percurso passa, ainda, por Rousseau, para quem as invenções humanas são suplementos para a falta, sendo, portanto, o romance, um mito moderno, expondo ganhos e perdas, dando um lugar imaginário para o homem moderno, cercado de cultura e sedento de natureza. Tanto Vico quanto Rousseau afirmarão o mundo como fábula, conceito que, mais tarde, no século XIX, Nietzsche retomará. Baumgarten cunha o conceito de estética como “ciência da faculdade de conhecer o ‘inferior’, a que a nova estética precisa conceder, pela primeira vez, sua própria dignidade” (Ibid., p. 67), enquanto Lessing, seu discípulo, leva adiante suas reflexões e atrela a elas o conceito de invenções poéticas. O poeta, agora, é visto como o criador de um novo e particular mundo, mesmo sendo a invenção poética analógica à criação.

Mas o século XVIII não apenas reflete sobre e dignifica a ficção, como compreende que ela é inevitável à compreensão humana da vida. Para Kant, ela é empregada pelo homem “para, com sua ajuda, vir ao entendimento” (Ibid., 70).

Portanto, quando chegamos ao Diderot, citado por Machado de Assis, não aportamos necessariamente no enciclopedista ou no filósofo, mas no autor que acolhe a narrativa ficcional, questiona o contrato estabelecido entre autor e leitor, e revela a este os aspectos da ficcionalidade, denunciando-a. Trata-se de um momento em que a ficção assume-se como tal e, de certa forma, brinca com o leitor, mostrando sua composição técnica. Mesmo quando Diderot faz distinção entre os contos (*conte merveilleux*, *conte plaisant* e *conte historique*), ele apresenta um denominador comum - o serem uma narrativa “descontraída” com a característica de “arte de pequenos detalhes, que também empresta ao conto um efeito de realidade quando ele se aventura a entrar nos ‘espaces imaginaires’.” (Ibid., p. 71). Para ele, “a ilusão depende dessa multidão de pequenas coisas” (Ibid., p. 72). Receber a ilusão, dela desfrutar e com ela refletir sobre uma variada possibilidade de assuntos, revela uma nova concepção e comportamento.

Talvez, como quer Gallagher, a mudança de atitude em relação à ficção tenha permitido à sociedade moderna aceitar coisas como o papel moeda, num assentimento que requer alguma imaginação, da mesma forma que se aprendeu a dar um crédito prévio às descobertas científicas e a alcançar uma maior tolerância religiosa. A ficção casa com a modernidade, pelo encorajamento ao ceticismo (o leitor simpatiza com os personagens das



narrativas, mas desconfia, prevê, busca razões e soluções), ao mesmo tempo em que entende a simulação como parte da história, uma certa necessidade ou conveniência social (GALLAGHER, 2009, p. 640 e 641).

#### 4.3. Ficção: imaginação e fingimento

A mudança de conceito sobre a ficção, agora ‘casada’ com a sociedade do século dezenove, necessária para a apreensão de conceitos e comportamentos que requeiram mais do que os sentidos, ferramenta do pensamento, faz-nos remeter à pergunta levantada por Luiz Costa Lima, em *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986). O autor coloca sua preocupação em definir o caráter da mimese verbal ao indagar o que é "próprio" à literatura enquanto modalidade discursiva específica: "A pergunta direta, portanto, que se impõe, é: enquanto discurso ou formação discursiva específica, o que é próprio à literatura?" (COSTA LIMA, 1986, p. 194). Ele dá a resposta, esclarecendo que a especificidade discursiva da mimese no terreno da ficção literária se configura por sua especial sujeição à tematização do imaginário e, por isso mesmo, escapa ao domínio das percepções, que regulam o sujeito e o modelo *real*. A mimese é um processo criativo e, por corresponder à produção do imaginário, jamais permanece passiva diante de um modelo. A mimese resgata a diferença na aparente semelhança e reapresenta o modelo. Ora, por trazer a diferença, o imaginário provoca inquietação e conduz o sujeito a uma "aprendizagem ativa" (Ibid., 304). O discurso literário, livre das referências cotidianas, caracteriza-se “como uma territorialidade não documental, prazerosa e questionadora da verdade socialmente estabelecida” (Ibid., 304). Fenômeno natural em que estão envolvidos todos os processos criativos do homem, a mimese reapresenta o mundo e provoca uma tensão entre semelhança e diferença que conduz à reflexão e ao entendimento. Portanto, não reflete o mundo, mas irrealiza a partir do imaginário, isso porque "o imaginário supõe a irrealização do que toca e a aniquilação das expectativas habituais" (Ibid., p. 225). Evocando e apagando as referências ao mundo, retirando-o de sua realidade, dando novos contornos a partir do imaginário, a mimese recusa a aceitação perceptual do mundo, que tende a repeti-lo ou analisa-lo cientificamente, ao mesmo tempo em que evita a descrição fantasiosa. Assim, não é documental, e igualmente não é compensatória.

Quando, pois, afirmamos que a formação discursiva própria à literatura tem um caráter não-documental, uma radicalidade não-documental, não tornamos nosso enunciado congruente com a noção beatífica de ficção – i.é, de ficção como um território que não se contamina com a realidade. Afirmamos, sim, que o

discurso literário não se apresenta como prova, documento, ou testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar. (COSTA LIMA, 1986, 195)

Recusando o documental e o fantasioso, Costa Lima reafirma como marca específica do discurso literário uma transformação, uma redefinição do mundo percebido, enquanto o imaginário sublinha a estranheza apresentando o inesperado. O problema da fantasia é que ela “tenha de ser sentimental, compensatória, e não ofereça lugar para o questionamento e a criticidade” (Ibid., p. 224). Suas conclusões levam-nos a entender a criação literária como elaboração imaginária da diferença, que se apresenta oculta na semelhança de uma realidade que irá rerepresentar. Uma certa percepção do real é desfeita, retirada a rigidez de seus contornos, para ser rerepresentada, corroída, mas vestida de moldes sociais aceitos e reconhecíveis.

As idéias de Wolfgang Iser no cenário teórico da *estética da recepção e do efeito* também articulam a ficção ao "imaginário, aos atos de fingir e ao jogo" (ISER, 1979). A ficção, para ele, funciona como um campo de ação onde um processo lúdico de fingimento é ativado. Este campo de fingimento abre o livre acesso da escrita ao imaginário. A realidade é encenada e, portanto, imaginada dentro de uma estrutura de fingimento. O mundo é entendido ‘como se’, e, portanto, como ele não é e essa relação do real ao irreal produz um texto ambíguo. Tais “atos de fingir” evocam o imaginário ao ficcional (ISER, 1979, p. 402). Não há então compromisso da ficção com o campo da realidade mas, através do fingimento, há espaço para o ‘como se’ fosse a real. Em seu livro *O fictício e o imaginário*, Iser (1996) aborda o tema da presença do imaginário no texto ficcional:

O ficcional (...) funciona, preferencialmente, como um meio de tornar o imaginário acessível à experiência fora de sua função pragmática. Ao abrir espaços de fingimento, o ficcional compele o imaginário a tomar uma forma, enquanto, ao mesmo tempo, age como um meio para sua manifestação. (ISER, 1996, p. 225)

Mediador entre real e imaginário, o texto ficcional permite à imaginação atuar tanto na esfera do autor quanto no leitor. Ambos sabem que tudo não passa de ‘como se’, que transcorre enquanto o real é reconhecido no texto e interage com o imaginário, cuja imprecisão ganhará dimensionamento na construção ficcional, uma vez que esta obedece à relação comunicativa entre obra e receptor. O texto é, para a imaginação, uma instância realizadora, ao mesmo tempo reguladora de sua ação.

Aqui chegamos à consideração da condição emancipadora e antropológica (ISER, 1996) da literatura, pois age de forma afetiva e cognoscente, permitindo ao ser humano liberar-se de condições sociais e biológicas, enquanto experimenta num outro ser humano,

tempo e circunstâncias uma outra vivência. Trata-se de uma encenação de alteridade, que o desliga dos papéis sociais restritos e permite a experiência do outro. Atende, portanto, à necessidade de ver-se no outro, enquanto experimenta uma provisória suspensão da identidade. Em *O fictício e o imaginário* (1996) Iser desenvolve sua argumentação, partindo da idéia de que a ficção literária movimentada a condição lúdica do êxtase, que permite ao homem sair de si mesmo e ingressar simbolicamente no espaço do outro:

A ficção literária possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dela, todo engano é, ao mesmo tempo, uma descoberta. (ISER, 1996, p. 91)

A experiência é prazerosa porque permite ao indivíduo entregar-se a múltiplos papéis sem enfrentar riscos, pois ainda estamos tratando do ‘como se’. A mimese possibilita a alteridade, nomeando-a, realizando-a imaginariamente, e oferecendo a suspensão do comum, ainda que com ares do cotidiano – algo que poderia existir, ser, acontecer, mas não necessariamente existe, é ou aconteceu, conclusão que faz coro a Aristóteles. A imaginação cuidará de superar as oposições e satisfazer as impossibilidades criando a ilusão da possibilidade. O que não existe passa a ter existência estética, fazendo da ficção uma afirmação da existência e, paradoxalmente, da nãoexistência, uma vez que o ser humano, ao tornar-se outro, outros ou múltiplos, nega sua própria identidade. Enquanto a ficção encena o ser, o leitor suspende, ainda que por algum tempo, sua existência pessoal. A experiência, no entanto, ajuda-o a pensar de forma múltipla, e sob vários aspectos. A ficção é, nesse caso, não apenas recurso para o conhecimento, mas recurso para um conhecimento que se obtém na experiência – estética - da multiplicidade. A experiência libertadora não apenas envolve o raciocínio, mas atrela a ele as emoções e produz efeito libertador. Acerca disso, também afirma Jauss (1979), alicerçado nos antigos gregos, em “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Kátharsis”:

Designa-se por 'Kátharsis', unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a catarse corresponde tanto à tarefa prática como função social (...) quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar." (JAUSS, 1979, p. 81)

A ficção, em seus atos de imaginação e fingimento, finda em produzir prazer, quer no leitor, que a percorre, nela inserindo-se, brincando de estabelecer conexões, sendo reescrito por ela enquanto brinca de ser autor, quer no autor, que de antemão brinca, pressupondo a recepção, deixando armadilhas textuais para que o leitor nelas se embarace; há tensão, há

alívio da tensão e há mesmo prazer na Tradição, que resiste ao novo, ao mesmo tempo que, no dizer do personagem Ahasverus, que a tudo testemunhou, o embute “na ossada” (ASSIS, 2006, p. 566).

## 5. CONTOS DE SEU TEMPO

A panorâmica dos contos reunidos nos volumes que são o nosso recorte dentre os contos de Machado de Assis deixou clara a riqueza e variedade dos textos coligidos. Coube-nos, então, a delicada tarefa de selecionar alguns deles e, para tanto, estabelecer um adequado critério. O critério, precisando estar atrelado ao nosso objetivo final, na defesa da tese, levou à separação de contos em cuja composição pudesse ser mais claramente apreciada a temática do ficcional. Houve, também, o desejo de apresentar alguns contos que nem sempre têm sido alvo de pesquisas, resultando numa coletânea que exemplifica, mas não esgota, as possibilidades abordar o assunto deste trabalho, no mesmo *corpus*.

### 5.1. Contos como desvelamento de um tempo – “O alienista”, “Viver!” e “Uma visita de Alcibíades”

O desfiar de idéias e conceitos do capítulo anterior tem, em alguns dos contos dos volumes *Papéis avulsos* e *Várias histórias* fiéis expressões, podendo-se retomar o percurso através de suas narrativas. O que haveria de mais moderno, por exemplo, do que a impostura da ciência de Simão Bacamarte, tomada como saber oficial? Kátia Muricy, no seu livro *A razão cética* (MURICY, 1988) desenvolve a afirmativa de que “O alienista” seria “uma crítica corrosiva e bem-humorada de Machado de Assis aos mitos da ciência de sua época” (Ibid., p. 33), concordando com Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira* (BOSI, 1982), onde o conto é visto como uma “crítica interna ao cientificismo do século” (Ibid., p. 203). A crítica à ciência e ao culto ao racionalismo encontram expressão no conto, bem como a suposição de uma loucura mais abrangente, que domina os políticos, religiosos e população em geral, que se deixam levar pela “onipotência científica”, conforme termo de José Maurício Gomes de Almeida (2008, p. 19).

A ciência, aliás, dominava a própria vida pessoal de Bacamarte, tendo regido a escolha de sua esposa, com a utilização de argumentos puramente lógicos, de tal maneira a assegurar uma pessoa com “condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem”, que “digeria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes” (ASSIS, 2005, p. 6), filhos esses que não vieram, mostrando quão relativa é a razão. O plano frustrado, em lugar de afastar o cientista de seus rigores, antes o faz mergulhar “inteiramente no estudo e na prática da medicina” (p. 7), mais

especialmente na área da “patologia cerebral”. Se pudermos entender que, para Simão, a ciência era seu “emprego único”, sendo “Itaguaí [seu] universo” (p. 5), permitiremos expandir as ponderações de Machado, apresentadas através do conto, como pertinentes a uma área mais extensa do que a limitada província de Itaguaí. Ainda que muitos tenham preferido entender, no conto, uma crítica à psiquiatria de seu tempo, comparando a Casa Verde e o Hospício D. Pedro II (MURICY, 1988, p. 39-40; ALMEIDA, 2008, p. 20), a escolha por uma explicação mais próxima não anula a necessária crítica ao cientificismo, filho direto do racionalismo do século XVIII, ao qual não faltavam defensores. Como explanou Spencer Maciel de Barros:

Assim, o programa cientificista, seja no seu matiz positivista, ortodoxo ou o heterodoxo, seja no seu matiz darwinista, hacceliano ou spencerista, coincidindo no seu sentido ecumênico e prospectivo, ligado às suas filosofias da história, concorda na necessidade urgente de transformar o país, de apressar sua marcha para participar ativamente do drama universal, da grande aventura humana. E, para fazê-lo, é preciso substituir o romantismo pelo naturalismo, em literatura; o direito natural pelo direito positivo, na jurisprudência; o espiritualismo pelo monismo, positivista ou materialista, em filosofia; a monarquia pela república, em política; o privilégio pela livre-concorrência, em economia e educação. (BARROS, 1986, p. 197)

A reflexão acima denuncia as influências sofridas nos países do ocidente europeu e colônias, como áreas de subsequente influência, pelo conceito de história universal, idéia comum aos romanos e, depois, ao cristianismo institucionalizado. Somando o sentimento religioso e os olhos no futuro, ficou legitimada a idéia que, em síntese, é um projeto de dominação apoiado em um discurso de salvação, fruto de uma retórica que perverte, a seu prazer, a exegese bíblica. Segundo José Carlos Reis em *História e Teoria*:

O cristianismo romano representa a história universal como possuindo uma causalidade teleológica. A história tinha uma meta, um *telos*, uma finalidade. A salvação eterna ao mesmo tempo convivia e adviria após a sucessão de todos os eventos históricos. Os fatos não tinham um sentido em si mesmos, mas um sentido transcendente. Os cristãos romanos, ao contrário dos historiadores gregos, se interessavam sobretudo pelo futuro, lugar da esperança. O passado era apenas o lugar da promessa de uma realização futura. Passado e futuro seriam assimétricos como o pecado e a redenção. O passado era o lugar do mal, do pecado, da queda, que apareciam nos sofrimentos humanos. (REIS, 2003, p. 20)

Como seria possível ao homem do século XIX conciliar as tendências dos valores instruídos do seu tempo, amante das letras, cristão, mas que de alguma forma ‘flerta’ como os valores estrangeiros, sobretudo os franceses e ingleses, repletos de licenças e refinamentos? O perfil desse homem, mergulhado num conflito que, segundo Jobim, atingiu todo o ocidente europeu (2009), marcando as consciências de toda uma classe de homens, reflete um mundo que se esfacela, tentando fazer ainda concordar a moral que está entranhada em seu ser com os ventos do racionalismo que de tudo suspeita, e que duvida, inclusive, da dominação reapresentada em forma e renominada, agora chamando-se certeza científica, a qual pretende subjugar a todos diante de provas ao mesmo tempo irrefutáveis e muitas vezes inverificáveis, mas valendo-se da poderosa retórica que copiou de seus antecedentes religiosos. Pois a

ciência, pretendendo libertar o homem de Deus, assume-lhe o lugar, tomando para si os altares. O Brasil, periféricamente situado, assimila sem refletir, as novas idéias e suas fontes, aplicando à realidade nacional aquilo que é tomado como ‘certo’ porque europeu e ‘bom’ porque importado. Assim, o Bacamarte utiliza aquilo que aprendeu na Europa na escolha de sua esposa que, contudo, não pode lhe dar um filho, encarnando a figura do cientista do século XIX, “que vai de teoria em teoria em busca da verdade, sem nunca encontrá-la onde pensa que ela está” (MELLO, 1997, p. 131). Também no dizer da autora citada, Machado está convencido “de que idéias européias mal assimiladas ao nosso contexto seriam mero exercício da razão desligada do real e, por conseguinte, caminho da loucura” (Ibid., p. 129). Daí que seu personagem Quincas Borba caminhe para a loucura, mas não sem antes “expor suas teorias, que cada vez mais se assemelham ao positivismo de Comte e ao evolucionismo de Darwin e de Spencer” (Ibid., p. 129). No conto “O alienista”, ainda segundo Maria Elizabeth Chaves de Mello, a crítica evolucionista estaria expressa na figura de um louco em especial. Segundo a autora, “trata-se, evidentemente, da associação da ciência à ambição do poder, já que este louco se crê marquês e, o que é mais, descendente de Deus” (Ibid., p. 131), numa “loucura da razão que se perde em meio a tantas teorias, sim, mas que busca sempre uma ordenação lógica” (Ibid., ibid.). É o ambiente positivista e catalogador, no dizer de Costa Lima (1991, p. 294) que resultará no enlouquecimento do próprio cientista. Nesse ambiente, segundo Maria Elizabeth, Machado se dá conta de que a importação de idéias sem a necessária reflexão leva a polêmicas vazias, defendidas num bem alimentado jogo retórico:

Descrente desses exercícios de oratória, não querendo compactuar com eles, nosso escritor praticamente abandona a crítica. Mas é justamente a partir desse abandono que a sua ficção vai se tornar mais crítica, ‘corroendo’ o sistema vigente em todos os sentidos, ‘atacando em todas as frentes’ uma sociedade que ele percebe cruel e desumana. (MELLO, 1997, p. 138)

O drama também é um drama da intelectualidade que, à semelhança do médico de Itaguaí, procura angustiosamente a verdade, findando por metaforizar a perda da razão e a ineficácia do rigor científico. Sabemos que, mais tarde, Nietzsche reduzirá tal angústia à condição de sede de verdade, que abala a vida, que surge e se impõe. Busca da qual, mais tarde, em *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*, Nietzsche suspeitará:

A vontade de verdade, que ainda nos fará correr não poucos riscos, a célebre veracidade que até agora todos os filósofos reverenciam: que questões essa vontade de verdade já não nos colocou! Estranhas, graves, discutíveis questões! Trata-se de uma longa história – mas não é como se apenas começasse? Que surpresa, se por fim nos tornamos desconfiados, perdemos a paciência, e impacientes nos afastamos? (NIETZSCHE, 2005, p. 9)

Não havíamos nos afastado ainda, não em Itaguaí, não no coração de Simão Bacamarte – mas as questões já estavam ali, no conto de que ele era personagem. Ele encarna

essa busca racional e científica, valendo-se da posição que tem junto às autoridades locais, pois pede licença à câmara par agasalhar e tratar no edifício que ia construir todos os loucos” (ASSIS, 2006, PA p. 254) da cidade e das circunvizinhanças, pretendendo “estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal” (Ibid., PA p. 256). Aos casos típicos que levaram às primeiras internações, logo somaram-se situações peculiares, o que pouco a pouco mostrará que a definição de loucura para o Bacamarte vai além do desequilíbrio das faculdades mentais típicas, mas de todo traço do comportamento humano em desacordo com a lógica.

Notam-se, no entanto, as crescentes dissociações no comportamento do médico, como, por exemplo, a citação de Maomé atribuída a Benedito VIII no frontispício da Casa Verde, no que se apresenta como fraude mas já anuncia a relativização da linguagem em sua dissociação ao objeto, parte das muitas desassociações que o pensamento do século legará ao novo século, seu sucessor, amante das desconstruções. Aliás, o uso da linguagem como conformação da aparência tem seu representante no personagem Crispim, parlador da conveniência aos seus propósitos. Elogios, ainda que mentirosos, eram a ferramenta desse homem que garantia seu prestígio pelos louvores que atribuía à ciência e seu representante. Não apenas Crispim, mas também o médico são adeptos do método da divulgação pela matraca, sistema que consistia em tornar público qualquer acontecimento. O ruidoso expediente nem sempre divulgava dados verdadeiros, podendo, assim, ser instrumento para a formação das máscaras sociais desejadas, como o caso do vereador que ficou conhecido por adestrar cobras e macacos, sem nunca tê-lo feito, mas que tinha o cuidado de “fazer trabalhar a matraca todos os meses” (Ibid., PA p.261). Assim forjou uma imagem, graças “à absoluta confiança no sistema” (Ibid., ibid.).

Somados, as razões de ordem científica, o poder público e a manipulação da linguagem dão força aos argumentos que permitem ao Doutor Simão prosseguir enclausurando todos os casos ditos patológicos; sinceramente preso ao *cogito*: “escrutava um texto de Averróis; os olhos dele, empanados pela cogitação, subiam do livro ao teto e baixavam do teto ao livro, cegos para a realidade exterior, videntes para os profundos trabalhos mentais” (p. 45). Ao ser confrontado, num raro pedido de explicações, Simão deu as costas ao seu interlocutor, “e retirou-se lentamente para dentro” (p.47). Solitário, racional, primeiramente alienista, depois alienado, “cego para a realidade exterior” (p.45). A Casa Verde aprisiona os vícios, depois as virtudes, depois conclui as contradições humanas e a inadequação de seu criador diante da duplicidade humana. Passar ao largo da dissimulação e manter uma objetividade cega diante de um mundo de aparências, isso é ser louco – louco e



solitário como Simão Bacamarte, inadequado para viver o dismantelamento de um mundo que apenas começa ser sinalizado, muito embora corresponsável por ele, pela preferência que impôs ao racional em detrimento a todos os outros sentidos da vida, dos quais não desfrutou.

Nesse ponto, retornamos à reflexão da autora de *Lições de Crítica* (MELLO, 1997), para quem Machado torna-se mais crítico após o abandono da propriamente dita função, quando prefere utilizar-se da literatura para atacar as desumanas situações sociais de que é testemunha. Ponderamos que, mais do que isso, o autor encontra maneira de revelar, através da ficção, quão ficcional é o discurso científico, mascarado como certeza e progresso, mostrando-o nas honestas intenções de Simão Bacamarte, construtor e defensor de uma retórica que o aprisiona, mas de cuja superioridade não abre mão. O ponto a que o autor o conduz nos permite ver, ao fim, a solidão e inadequação em que se encontrava o intelectual brasileiro no século XIX.

Na contramão do pensamento progressista, o conto “Viver!” desampara seus personagens principais, dando-lhes por cenário os limites do abismo, e problematiza seu invólucro estético tendo sido escrito na forma de diálogo ou, como querem outros, peça teatral. Texto-limite, no dizer de Cecília Loyola, “impõe, de fato, a necessidade de um embate com o todo da cultura, provocando-nos a pensar em como teria esta página caído no seio do cientificismo do século XIX brasileiro” (LOYOLA, 1997, p. 30). O tempo da narrativa esvai-se e a forma breve precisa condensar os milheiros de anos de caminhada de Ahasverus e o longuíssimo castigo de Prometeu no relato de suas vozes em diálogo no espaço de um sonho.

O esgarçamento do mundo, na pena de Machado de Assis, desequilibrando o leitor –espectador de sua estabilidade, põe-se, entretanto, na contramão da sociedade brasileira do século XIX, para a qual a questão do progresso é determinante. Na base do naturalismo cientificista, o movimento se expande por amplos setores da cultura, fazendo com que, para este Brasil, a idéia de modernidade se confundisse com a de progresso. (Ibid., p. 26)

Passivo e infeliz, Ahasverus caminha há dois mil anos e se recusa a viver. Nele repousa toda a história da civilização nesses vinte séculos durante os quais peregrinou. Em lugar do conhecimento, tem a vista enfiada após o voyeurismo a que foi forçado, em que prazeres e dores não lhe pertenceram, mas a sucessão enfadonha deles sim. Uma de suas importantes características é que Prometeu o chama de *velho*, fazendo crer que tenha experimentado algum processo biológico desde o dia da imputação da pena. Pena que se resumiu à existência não, porém, ao sentido de existência. Não há qualquer promessa de um fim redidor em que se estabeleçam as razões e ligações que um sentido requer. Sua morte, uma solução, é encontrada por Machado de Assis no sonho de que os tempos findem e, com eles, as agonias pertencentes a todos os prisioneiros da tradição. A tradição que um dia

algemou um culpado à errância, outro às cadeias eternas, se morta, pode liberar seus réus. Porém, a tradição vive enquanto viverem os tempos e, até lá, repete verdades inquestionáveis. Somente o sonho dá lugar à liberdade.

Ainda que seja portador de uma história de vida, o caminhante mantém-se firme na recusa a esta, pois, como explicita José Carlos Reis (2003), o mundo, desde Sócrates, recusa a história e o conseqüente declínio para o além e nisso consistiria o sentido histórico da civilização ocidental. A vida, no conto, está reduzida a seu aspecto sequencial, onde os heróis dissipam-se em mitos, na penumbra, num desfile linear dos fatos que acabou imprimindo a idéia de se ver sempre as mesmas coisas, uma sucessão de auroras sobre auroras, ocasos sobre ocasos. A maneira da descrição parece fornecer um somatório de eventos, unidos pela conjunção “e” – provocam um efeito de síntese, de algo que se supõe em bloco quando, na verdade, “a história ia caindo aos pedaços” (ASSIS, 2006, PA p. 185). A verve grega de Prometeu tenta amenizar o trajeto:

PROMETEU: - Grave culpa, em verdade, mas a pena foi benévola. Os outros homens leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro. Que sabe um capítulo de outro capítulo? Nada; mas o que os leu a todos, liga-os e conclui. (Ibid, PA p. 185)

Sendo impossível ao caminhante dessa trajetória uma solução que o desamarre da visão sequencial e vazia da vida, Machado alimenta-o no estado de sono com as chamas de Prometeu. O escritor vale-se do estado de meditação e quase sonho de Ahasverus assim como valeu-se do estado febril de Brás Cubas, fazendo, inclusive, um texto ecoar no outro. Por exemplo, numa descrição contida nas *Memórias*:

Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia e Tebas de cem portas, criava a ciência, que perscruta, e a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da Terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. Meu olhar, enfarado e distraído, viu chegar o século presente, e atrás dele os futuros. (ASSIS, 2006, VH p. 524)

Machado de Assis faz do recurso do sonho, dos devaneios ao cair das luzes ou dos delírios febris a condição retórica para dar validade às argumentações mais ocultas de seus personagens, soltando-os das limitações e tocando-os com um pouco da chama de liberdade que lhe oferece a ficção. É a possibilidade que o autor concede a Ahasverus de caminhar em direção ao fim dos tempos e a Brás Cubas de retroceder à origem dos séculos<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> NOTA: O sonho é recurso antigo da ficção. Em seu estudo sobre o romance *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho, Sílvia Regina Pinto comenta sua utilização como um desvendador do olhar dos personagens: “... o narrador é esse sujeito capaz de guiar um olhar para o ponto de vista do sonho, enquanto, simultaneamente, reverte esse olhar para o pesadelo de encarar o fio da navalha do desconhecido. Atitude esta que pode provocar a suspensão da cegueira que é inerente a cada olhar, permitindo que este possa distanciar-se reflexivamente, para ver-se, enquanto olha.” (PINTO, 2003, p. 82)

Se Ahasverus pudesse ver-se na dimensão do sonho, teria consciência do desejo de glória e poder que lhe jaziam, latentes, sendo novamente acesos pelo discurso de Prometeu. Já, então, diante da possibilidade do domínio, acenadas as honras, viver torna-se uma perspectiva prazerosa. Há que se avisar ao sonhador que ele morrerá antes disso. Resta ao Ahasverus machadiano, personagem judeu de uma lenda cristã, permanecer preso às duas tradições que estão nele introjetadas. Guarda diante da sociedade cristã a estereotipia judaica e sofre uma condenação sob o sol do universo alheio do qual é andarilho involuntário. Para ele, a condição do sonho é a única possibilidade libertadora.

A tradição ocidental reaparece, personificada e assustadora, agora em visita a outro personagem. Trata-se da experiência fantasmagórica narrada no conto “Uma visita de Alcibíades” (*Papéis avulsos*). A presença do grego até que fora desejada, pois a reflexão de que “não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato” (ASSIS, 2006, PA p. 353) funcionou como uma espécie de invocatória ao filósofo. Qual não foi o espanto, devidamente narrado no conto, de alguém que, desejando uma explicação de atos passados, vê-se interrogado sobre os costumes do presente – por um “refinado hipócrita, um ilustre dissimulado” (Ibid., PA p. 355) vindo da mais antiga tradição. Nesse conto, em que um grego “de verdade” quer vestir-se à maneira do século (“Só peço que te vistas primeiro, para eu aprender a imitar-se depois.” (ASSIS, 2006, PA p. 355), uma outra estética é apresentada, defendida com suas características particulares, distante do conforto helênico, mas estofada de sofisticação, fineza, trato, cosmopolitismo, pois vestir-se também é uma composição:

Meu caro, disse-lhe, tu podes certamente exigir que o Júpiter Olímpico seja o emblema eterno da majestade: é o domínio da arte ideal, desinteressada, superior aos tempos que passam e aos homens que os acompanham. Mas a arte de vestir é outra cousa. Isto que parece absurdo ou desgraçoso é perfeitamente racional e belo, - belo à nossa maneira, que não andamos a ouvir na rua os rapsodos recitando os seus versos, nem os oradores os seus discursos, nem os filósofos as suas filosofias. Tu mesmo, se te acostumares a ver-nos, acabarás por gostar de nós, porque. (ASSIS, 2006, PA p. 356)

O autor do ato, no caso, ato de vestir-se, talvez não soubesse explicar as razões de cada peça da vestimenta ou do conjunto da produção. Mas seu uso garante a identificação social e atende à tentativa de alcançar identidade através do consumo de bens que ‘montem’ um todo e resultem na construção de uma imagem desejada. Mesmo com dificuldades, o diálogo com a tradição prossegue na arte do vestuário, a não ser pelas absurdidades – ou chapéus.

Nem o reaparecimento do ilustre grego pode por fim às idiossincrasias do século XIX, nem ele pode compreendê-las. Corre mesmo o risco de ser tomado como responsável pelo estado do homem que vê, afinal, dissimulação é herança antiga, embora tenha, agora, novas

roupagens e, talvez, tenha sido ela uma das respostas apresentadas diante do impasse que a quebra do esquema platônico de idéias provocou. Simbolizada no cuidado com a vestimenta está a necessidade desse homem fragmentado obter aprovação social. Através da simulação chega à postura e condição que lhe são requeridas, aprendendo a conviver com a duplicidade que instaura a dúvida sobre seu próprio ser. A máscara social passa a ser uma compensação às incertezas internas, uma vez que sobre as águas da certeza filosófica do século também navegavam as sementes da suspeita. Descartes, ao mesmo tempo em que exaltara o saber, instaurara a dúvida, desqualificando o saber vigente, ineficaz para livrar o homem do engodo das aparências. A supremacia da razão, conforme a concebeu, encontrou sua súpula descritiva na quarta parte do *Discurso*, com a expressão “eu penso, logo existo” (DESCARTES, 1991, p. 30), usada com firmeza de constatação e não como ferramenta para a liberdade reflexiva, muito embora a máxima acabe por se tornar gênese de outra expressão: *dubito ergo sum*.

## 5.2. Contos como desvelamento do homem – “Na arca – três capítulos inéditos do Gênesis”, “A cartomante” e “Entre santos”

Segundo Antonio Candido, a vibração da realidade do ambiente social urbano brasileiro no XIX não pode ser encontrada em seus “apaixonados naturalistas” ou nos “teóricos da objetividade” (CANDIDO, 1970, p. 22), mas no distanciamento estético provocado pela técnica de espectador, de que se valeu Machado de Assis. Dotado daquilo que Candido chamou de “um senso profundo, nada documentário, do *status*, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro” (CANDIDO, p. 31), o escritor conseguiu capturar as absurdidades desse homem coberto de incertezas, morto em seus conceitos absolutos e condenado a viver numa sociedade classista, pronta a aceitar os vernizes superficiais de conhecimento e sucesso, desprezando critérios mais profundos da ética e da moral.

Surge então a pergunta: se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso, - qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado? Machado de Assis passou a vida ilustrando esta pergunta, que é modulada de maneira exemplar no primeiro e mais conhecido dos seus grandes romances de maturidade: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nele, mesmo a vida é conceituada relativamente, pois é um morto que conta a sua própria história. (Ibid., p. 27)

Mesmo o conhecimento resumia-se a verniz de conhecimento. Conforme afirmação de Luiz Costa Lima, “o exercício intelectual no tempo de Machado consistia, e nisso pouco

mudamos, em *fazer de conta* que se pensava, em fingir-se que se admirava a inteligência, quando, em verdade, dela se fugia mais que o diabo da cruz”. (COSTA LIMA, 1976, p. 254)

No vazio de Deus, portanto, novos hóspedes procuram moradia, a saber, a construção social do homem como seu próprio deus e o desejo cada vez maior da condição econômica que lhe garantisse segurança, futuro e, ainda no viés social, respeitabilidade.

Sobre essa condição do homem, Machado busca uma ‘nova’ escritura, que a possa definir. Encontra tal ‘novidade’ naquilo que nada tem de inédito e concede ao livro de Gênesis mais três capítulos, para neles deixar o ancião Noé perceber a condição de seus filhos. Trata-se do conto: “Na arca – três capítulos inéditos do Gênesis” (*Papéis avulsos*), onde os jovens discutem sobre as terras que sonham possuir um dia, imaginando o rio que as divide e as conveniências dessa ou daquela forma de divisão. A imaginação fomenta a ilusão do futuro, esta ganha condição de verdade, a partir da verdade, valor, e do valor, a disputa. Tão reais tornaram-se as áreas fantasiadas que recusaram apaziguamento, pois “o caso era de direito e não de persuasão” (ASSIS, 2006, PA p. 304). Ora, a arca ainda pairava sobre as águas, as terras ainda não existiam, senão como uma possibilidade sob o manto líquido. Mas a briga pelos limites já era caso “de direito”. Os filhos de Noé já estavam prontos a ferirem e se deixarem ferir pela ilusão de uma posse. O suspiro do pai (“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, 2006, PA p. 307) denuncia o fascínio pelos bens materiais, mesmo quando inexistentes, e sua divisão. O prenúncio, no entanto, precisa ser entendido segundo as armadilhas montadas por Machado de Assis, que retoma uma narrativa do passado para compor a narrativa ficcional. Nela, o escritor faz seu personagem Noé diagnosticar o mal e preocupar-se com a possibilidade de outros, futuros, mas, ao mesmo tempo, sendo ele personagem de uma escritura antiga, pode afirmar-nos que, *no princípio* (*Bereshit* – nome hebraico do livro de Gênesis), a cobiça e a inveja lá estavam, presentes no coração do homem. Aliás, sobre o tema das misérias dos homens, Candido, ainda em “Esquema de Machado de Assis” declara:

Pessoalmente, o que mais me atrai nos seus livros é um outro [...]: a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual. Este tema é um dos demônios familiares da sua obra, desde as formas atenuadas do simples egoísmo até os extremos do sadismo e da pilhagem monetária. (CANDIDO, 1970, p. 28)

Uma visão perspectiva do homem não ignora a inveja mas, igualmente, não poderia ignorar a existência dos céticos. Filhos extremados da impossibilidade de conhecer, quer pelos sentidos, quer pela razão, de tudo descrêem, reservando aos crédulos um certo toque de superioridade. Camilo, de “A cartomante”, a princípio parece enquadrar-se a esses homens

que, segundo Rita, “são assim, não acreditam em nada” (ASSIS, 2006, VH p. 477). Há espanto nele pela crença que ela demonstra (“Tu crês de veras nessas cousas?” (ASSIS, 2006, VH p. 478)), além de uma certa comiseração (“Não queria arrancar-lhe as ilusões” (ASSIS, 2006, VH p. 478)). Sua descrença não admitia retórica nem mesmo de cunho autoexplicativo:

Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando. (ASSIS, 2006, p. 478)

Possuía, no entanto, uma força que talvez desconhecesse e que o atirou no universo do engano – a imaginação. O bilhetezinho vulgar que um dia recebera de Rita ganhou enlevos de sublimidade e deleite. A carta preocupada de tempos posteriores indicou a ele trazer “matéria especial”, “e a letra afigurou-se-lhe trêmula” (ASSIS, 2006, VH p. 480). Depois, ao ser chamado à casa do amigo, mais uma vez através de carta, “imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, ...” (ASSIS: 2006, VH p. 480). A idéia de que tudo fosse descoberto já então lhe pareceu – tudo é aparência e semelhança – “verossímil” (ASSIS, 2006, VH p. 480). Tal verossimilhança era de ordem crescente conforme o desenrolar do tempo. A possibilidade da descoberta agora parecia “natural”. O bilhete, já decorado, prosseguia murmurando suas palavras “com a voz do Vilaça”, agora em “tom de mistério e ameaça” (ASSIS, 2006, VH p. 480 e 481). Camilo “tanto imaginou o que se iria passar que chegou a crê-lo e vê-lo” (ASSIS, 2006, VH p. 481).

Cético e munido da imaginação trágica, por que teria o personagem caído no engodo da cartomante? Se ele buscava uma orientação que se fizesse de forma assertiva, desprezou as regras que um discurso dessa ordem deve trazer. Para Searle, tal ato ilocucionário precisa atender às regras do comprometimento com a verdade da proposição exposta, o falante deve poder fornecer evidências de sua proposição, falante e ouvinte podem não partilhar do conhecimento da verdade sobre o assunto mas, e essa é a quarta e importante regra, o falante precisa comprometer-se “com a crença na verdade da proposição expressa” (SEARLE, 1995, p. 101). Mas o rapaz encontrava-se tomado pela agitação, pelo desejo de “uma fé nova e vivaz” (ASSIS, 2006, VH483), e suas certezas já sucumbiam diante dos fantasmas de outros tempos, das velhas crenças e superstições que emergiam, enquanto o mistério empolgava-o.

Searle, falando sobre a ficção, como um discurso contendo fingimento, abre a questão da importância que damos a tais discursos. Sem pretender dar uma resposta final, afirma o papel crucial “frequentemente subestimado, que a imaginação desempenha na vida humana, e ao papel igualmente crucial que os produtos compartilhados da imaginação desempenham na vida social do homem” (SEARLE, 1995, p. 118 e 119). O argumento também vale para o

discurso enganador. A imaginação ganha importância na recepção no ato ilocucionário fraudulento. Afinal, se há regras para as asserções, deve havê-las para a fraude e, talvez, comecem não no articulador dela, mas na predisposição do ouvinte. A primeira seria a renúncia à verdade que conhece, seja pela dor, perigos ou humilhações que a cercam, seja pelo desejo do novo ou da transgressão. A segunda poderia ser a imaginação criativa, pulsante e sedenta de “outras palavras” (dizer em outras palavras foi, primeiramente, privilégio de Rita, paixão de Camilo). Uma terceira regra diria da total isenção do falante com a verdade, ainda que fazendo uso dos “atos de fala sérios” (não ficcionais) de que trata Searle. Essa isenção seria intencional, pois, se a fraude figurasse como verdade para o falante, sua transmissão já não poderia ser tomada como fraude, sendo, ele próprio, sofredor do engano e apenas propagador dele. A quarta regra diria da construção não apenas da expressão vocal, mas de gestos, ambiente, referências, ornamentos de estilo e de pessoa (títulos, currículos), numa composição com aspectos teatrais.

Prosseguindo com Searle e este empréstimo teórico de seu texto sobre a ficção, lembramos que o discurso ficcional, quando teatralizado, deixa de ser “uma *representação* fingida de um estado de coisas” para ser “o próprio estado de coisas fingido” (Ibid., p. 111). Comum na fraude, a teatralização faz do fraudador autor e ator do discurso falsamente assertivo que é encenado. Machado de Assis, então, ficcionaliza, em segunda via, a fraude, podendo dessa maneira melhor revelar as etapas que compõe a condição teatral do engano.

Mais um destaque poderia ser dado aqui, dessa feita no contexto da ficção no conto “A cartomante”. Da mesma maneira que em outros contos encontramos afirmações, mensagens, ditos filosóficos, aqui eles não são poucos: “os homens são assim, não acreditam em nada”; “disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo”; “há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas”; “assim é o homem, assim são as cousas que o cercam”; “a virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel, só o interesse é ativo e pródigo”; “o presente que se ignora vale o futuro” (ASSIS, 2006, VH p. 477 a 483). Uma reunião de ditos sérios, como essa, dentro do discurso ficcional, é mais um daqueles prazeres que o leitor busca, preferindo encontrá-los aqui do que nas obras ditas filosóficas. Segundo Searle, há ainda outras mensagens, que não estão no texto, mas são por ele transmitidas. Nas fábulas infantis, talvez estivessem na condição de ‘moral da história’. Nos contos de Machado, revelam-se e são percebidas com o esgar da ironia.

A ficção, sem ser engano, sem ser fraude, sem ser dissimulação, na qualidade de fenômeno literário revela-lhes as máscaras, pois, mesmo sem nada afirmar como verdadeiro, a ficção também é forma de conhecimento da verdade. O choque por vezes produzido pela

construção textual pode provocar primeiramente um espanto pela desarticulação de dados do cotidiano, mas esse choque inicial cede lugar a uma sensibilidade e um desejo de compreensão. Machado de Assis, no conto “Entre santos”, prepara o ambiente de mistério que ‘arrasta’ o personagem a um lugar de revelação. O ambiente é uma igreja, a luz é fixa e suave, semelhante à luz da lua. O espanto quase leva o receptor à loucura, mas ele refaz-se diante dessa experiência que o faz perder a consciência de si mesmo e “de toda realidade que não fosse aquela, tão nova e tão única” (ASSIS, 2006, VH p. 484). Eram os santos que falavam, embora ele pudesse ouvir-lhes as palavras com clareza mas não pudesse “colher desde logo o sentido” (ASSIS, 2006, VH p. 485).

A vida que vivi durante esse tempo todo, não se pareceu com a outra vida anterior e posterior. Basta considerar que, diante de tão estranho espetáculo, fiquei absolutamente sem medo; perdi a reflexão, apenas sabia ouvir e contemplar. (Ibid., VH p. 485)

O personagem sabe que está vivendo uma outra vida. Ele como que espia a cena que se desenrola. É ele o espectador. Os santos inventariam e comentam as orações do dia. Eles narram as histórias das pessoas que ali chegaram na esperança de alguma dádiva. Sua possibilidade de narrar alcança maior sucesso uma vez que penetram o coração dos fiéis, conhecendo-lhes a alma e a vida. “Desfibravam os sentimentos de cada um, como os anatomistas escarpam um cadáver.” (ASSIS, 2006, VH p. 484). Mais uma vez aqui Machado relaciona o ato de narrar aos procedimentos cirúrgicos, lembrando que o tabelião do conto “O empréstimo”, o responsável pelas escrituras, “tinha um olhar de lanceta, cortante e agudo”, com o qual “adivinhou o caráter das pessoas” (ASSIS, 2006, PA p. 334). De qualquer maneira, a cirurgia não revela novos tumores: “Os homens não são piores do que eram em outros séculos; descontemos o que há neles de ruim, e ficará muita coisa boa. Crê isto e hás de sorrir ouvindo o meu caso” (ASSIS, 2006, VH p. 485 e 486). A afirmação é feita por esses ‘especialistas na alma humana’, que consideram que “o mundo não vai além da superfície das coisas” (ASSIS, 2006, VH p. 488), mas eles lêem mesmo “as entranhas do caráter” e a “penumbra da consciência”. Os homens são livros, escrituras que esses narradores lêem e buscam entender (“Mas eu li tudo nele logo que aqui entrou alvoroçado, com o olhar fúlgido de esperança; li tudo e esperei que acabasse de benzer-se e rezar.” (ASSIS, 2006, VH p. 488)). Pelo conhecimento que a observação e a dissecação cirúrgica desenvolvem nos autores das narrativas, a ficção finda por ser, também para o leitor, uma forma de conhecer os homens. Através dela desvenda-se o próprio conhecimento, quando este, construído por ilusões e alimentado por imaginações (à semelhança do cientificismo), também pode ser tomado como ficção.



### 5.3. Ficção, a vocação do imaginário – “O diplomático”, “O anel de Polícrates” e “Trio em lá menor”

Uma vez que o imaginário atualiza-se no fictício, nele tomando forma, deduz-se que é indispensável à ficção. Sozinho, no entanto, pouco ou nada vale, ao menos é o que Machado parece afirmar ao apresentar-nos o seu conto “O diplomático”, com o personagem Rangel, que “de imaginação fazia tudo” (ASSIS, 2006, VH p. 536), até mesmo raptar mulheres e destruir cidades. Já fora ministro de Estado, aclamou-se imperador, imaginando para isso uma revolução, chegando a derramar algum sangue. “Cá fora, porém, todas as suas proezas eram fábulas. Na realidade, era pacato e discreto.” (ASSIS, 2006, VH p. 536). O conto tenta explicar suas inclinações, afinal, “invejava os homens, e copiava-os” (ASSIS, 2006, VH p. 536) – daí a vantagem do sonho, que lhe permitia ser aquilo que desejava sem atrelar a isso o esforço necessário à realização. Tanto para a glória pessoal quanto para a vingança extrema valia-se da imaginação. Era um “pobre diabo, feito de devaneio, indolência e afetação, era, em substância, tão desgraçado como Otelo, e teve um desfecho mais cruel.” (ASSIS, 2006, VH p. 542). O narrador nos diz que:

Nem os acontecimentos, nem os anos lhe mudaram a índole. Quando rompeu a guerra do Paraguai, teve idéia muitas vezes de alistar-se como oficial de voluntários; não o fez nunca; mas é certo que ganhou algumas batalhas e acabou brigadeiro. (ASSIS, 2006, VH p. 542)

Podemos notar a semelhança entre o Rangel e o Xavier (“O anel de Polícrates”). Um prodígio de idéias, nas mais variadas áreas, da medicina à literatura, política, arqueologia, filosofia, teatro, etc. Espalhava idéias, mas não realização. “Imagine uma cachoeira de idéias e imagens, qual mais original, qual mais bela, às vezes extravagante, às vezes sublime.” (ASSIS, 2006, PA p. 329). Revela-nos o narrador que ele assim procedia por uma necessidade física, além de duas outras razões – “era impaciente, não sofria a gestação indispensável à obra escrita” e porque “varria com os olhos uma linha tão vasta de cousas, que mal poderia fixar-se em qualquer delas.” (ASSIS, 2006, PA p. 330)

O “saco de espantos” que era o Xavier sofria da mesma indolência que acometia o personagem Rangel:

A palavra era um derivativo. As páginas que então falava, os capítulos que lhe borbotavam da boca, só precisavam de uma arte de os imprimir no ar, e depois no papel, para serem páginas e capítulos excelentes, alguns admiráveis. Nem tudo era límpido; mas a porção límpida superava a porção turva, como a vigília de Homero paga os seus cochilos. Espalhava tudo, ao acaso, às mãos cheias, sem ver onde as sementes iam cair; algumas pegavam logo. (ASSIS, 2006, PA p. 330)

Isso foi até a perda das idéias. Ainda assim, jurou que iria escrever “a propósito disso, um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios” (ASSIS, 2006, PA p. 332). Já então, o prodígio de produção mental não afeito à realização metódica não conseguia mais sequer conter as idéias, antes tão variadas. Afeitas ao vôo rápido, não se deixavam mais aprisionar.

Com Rangel e Xavier, Machado de Assis nos aponta o vazio que representa o processo imaginativo sem sua realização. Ora, segundo Iser, o imaginário é “difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência” (ISER, 1991, p. 18). É necessária uma definição mínima, contornos de realização, mesmo mínimos, para que se saia do vento arrebatador da subjetividade criadora para passar à atitude de apropriar-se de uma parcela da realidade, pelo ato de fingir, para transgredir a própria realidade. Nas palavras de Costa Lima:

Em sua atuação “natural”, o imaginário é o reino da fantasia; difuso, como fio condutor basta-lhe a livre associação, sendo tão casual quanto o vento que sopra e logo deixa de soprar. Ao ser transgredido, o imaginário abre-se para o movimento contrário ao da irrealização da realidade: a determinação que empresta ao tematizado uma aparência de realidade. (COSTA LIMA, 2006, p. 283 e 284)

Assim, o Rangel, que: “de imaginação fazia tudo”, “cá fora, porém, todas as suas proezas eram fábulas”, “na realidade, era pacato e discreto”, “invejava os homens, e copiava-os”, era um “pobre diabo, feito de devaneio, indolência e afetação”. Tudo o que imaginou, “não o fez nunca”. As batalhas e os títulos ditos “ganhos” por ele foram alcançados unicamente no “fluxo difuso da fantasia” (COSTA LIMA, 2006, p. 284).

O Xavier não se distancia do Rangel quanto à inabilidade em oferecer à explosiva operação mental uma determinação mínima. Sendo uma “cachoeira de idéias e imagens, qual mais original, qual mais bela, às vezes extravagante, às vezes sublime”, era, contudo, “impaciente, não sofria a gestação indispensável à obra escrita” e isso porque “varria com os olhos uma linha tão vasta de cousas, que mal poderia fixar-se em qualquer delas.” Aquilo que Machado chama de “gestação indispensável” Costa Lima chamará de “maturação lenta e complicada” (Ibid., p. 285) para que se efetue a “reformulação do mundo” – papel que a ficção exerce. Isso porque o imaginário, segundo Iser (ISER, op. cit., p. 23), irrealiza a realidade e, portanto, comete transgressões que findam por oferecer: um mundo reformulado, a compreensão desse mesmo mundo e a experimentação dessa transformação. Costa Lima refere-se à essa ação reformatória:

Tomada ao pé da letra, a primeira consequência parece conceder à ficção um papel que só muito excepcionalmente ela cumpre: provocar a reformulação do mundo. Poder-se-ia contestar que nenhum pensamento, e não só a ficção, tem por si condição de efetuar uma reformulação do mundo. Não foram os romances e ensaios de Rousseau que provocaram 1789, mas simplesmente seu estímulo a um estado de revolta que fermentava havia anos e por diversas razões. Mas a objeção parte de um equívoco: o autor

[Iser] não pensa em uma reformulação prática e efetiva do mundo. Não esqueçamos que a ficção tem uma pragmática própria. (COSTA LIMA, 2006, p. 284)

Esquivando-se do tempo para a gestação de suas idéias, do trabalho de aprofundamento na práxis do ficcional, o indolente Xavier apenas compunha livros feitos de vento, carentes, apenas, da arte de os imprimir no ar.

Fértil, também, era a imaginação de Maria Regina, “uma imaginação astuta e cobiçosa, insaciável principalmente, avessa à realidade, sobrepondo às cousas da vida outras...” (ASSIS, 2006, VH p. 519). É no conto “Trio em lá menor” que vamos encontrar essa imaginativa personagem que compõe criativamente não um livro ou um discurso, mas um homem. Uma vez que nenhum dos seus dois pretendentes reunia as condições necessárias às suas exigências, usou desse outro recurso:

Então recorreu a um singular expediente. Tratou de combinar os dous homens, o presente com o ausente, olhando para um, e escutando o outro de memória; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única. (ASSIS, 2006, VH p. 522 e 523)

Machado chama a este estratagema ‘ficção’, segundo o relato do narrador, num outro momento em que a moça, tocada pelo ato de Maciel mas ligada espiritualmente a Miranda, com quem partilhava os mesmos gostos artísticos, recorre à solução anterior – ficcionaliza o homem, compondo-o com a junção das partes desejadas, afinal, ela queria o “astro esplêndido” e não as estrelas menos brilhantes do “livro falho e incorreto” (ASSIS, 2006, VH524) da criação:

E a moça recorreu ao mesmo expediente. Completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a *ficção*<sup>18</sup>, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro. (Ibid., VH p. 523 e 524)

O final do conto, curiosamente, mostra exteriorização dos pensamentos da moça. Sua retina “fazia refletir cá fora todas as suas imaginações”. Aos dois astros internos corresponderam os dois olhos de gato no muro da chácara. Note-se que não estamos sendo informados de que o desejo da moça pôde ser contemplado na criação e ela, então, abrigou-o em seu interior. Lembremos que a moça abomina a lua, talvez porque reflita uma luz que não é sua. A imaginação dessa moça é solar, tem luz própria e ela sim faz refletir cá fora a luz da sua própria criação. Portanto, ela preenche páginas do livro que ela julga incompleto e falho, cujas folhas compõem a realidade que a circunda.

Em resumo, essa moça envolvia-se num processo que a mantinha: “avessa à realidade”, “sobrepondo às cousas da vida outras”, combinando o existente de maneira a

---

<sup>18</sup> NOTA: Grifo nosso.

contemplar “por algum tempo” aquilo que correspondia às suas fantasias, chega a um resultado que Machado denomina “ficção”. Ficção, portanto, requer escolha, pois, dentro da realidade oferecida, precisa haver a retirada de um objeto de seu campo de referência para inseri-lo num outro; requer, igualmente, a combinação de elementos que se recomporão num resultado que não é uma reduplicação, mas uma recomposição.

Dito de maneira mais simples: a transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagem e as ações que cumprem. Em suma, o texto é algo que se origina de um mundo *irrealizado*, i.e., não reduplicado, que, entretanto, pela transgressão do caráter difuso do imaginário, assume a aparência de realidade. (ISER, 1991, p. 29)

Iser aponta três modos de operação dos atos de fingir. São eles a seleção, a combinação e autoindicação. A primeira seria “uma transgressão de limites na medida em que os elementos da realidade [...] não estão mais ligados à estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram retirados” (ISER, 1991, p. 24). Já a combinação abrangeria “desde o significado lexical, passando pelo mundo introduzido no texto, até os esquemas pelos quais se organizam os personagens e suas ações.” (Ibid., p. 27). Ambos, porém, não se completam, segundo Costa Lima, sem a inserção do terceiro, pois a ficção apresenta sua ficcionalidade, num desnudamento que é “a tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante” (COSTA LIMA, 2006, p. 289).

Ora, diremos que Machado de Assis não apresenta essa característica autorreferencial na recomposição que Maria Regina faz do mundo? Podemos dizer que a personagem não faz referência ao processo, aliás, “violento e doloroso”, embora “eficaz”, através de uma denominação específica. Ela determinadamente seleciona, combina e reinsere seu mundo numa nova escritura, mas é Machado, através de seu narrador, que chamará a atividade – primeiramente indecisa, depois viva e acabada, ajudada pela música – de ficção. O “singular expediente” diferencia a condição solar da personagem de uma adversa condição lunar. Maria Regina não reflete em seu interior o mundo que vê e sente, mas, recriando-o, faz emanar desse mundo irrealizado sua própria luminosidade. Enquanto isso, Machado, autor do século XIX, faz-nos bem refletir sobre as propriedades e possibilidades do ficcional.

**5.4. Possibilidades para a ficção - “Adão e Eva”, “A chinela turca”, “Mariana”, “Dona Benedita – um retrato”, “Um apólogo”, “O cônego ou metafísica do estilo” e “A causa secreta”**

Passar o tempo, assim Machado de Assis justifica a escritura dos contos na Advertência do volume *Várias histórias*. Uma composição textual sabidamente fingida, da qual o leitor participa com o objetivo de se permitir a passagem de algumas horas partilhando o produto da imaginação do outro, preenchendo os espaços com a sua própria imaginação e experimentando sensações diversas, das mais agradáveis às mais terríveis, saindo da ‘boca’ do autor tudo “com boa significação”, como se deu na narrativa do Sr Veloso do conto “Adão e Eva”, não se há de necessariamente fazê-lo calar, mesmo que a narrativa choque pelos desmontes que faz de outras escrituras já existentes. A maneira como desfaz e torna a fazer a construção textual provoca um prazer semelhante ao experimentado por alguém que saboreia um quitute de sua preferência. Como diria o Sr Veloso a sua hospedeira: “- Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma cousa primorosa. É ainda aquela sua antiga doceira de Itapagipe?” (ASSIS, 2006, VH p. 528). Deixar passar o tempo enquanto se desfruta algum prazer, talvez seja um dos mais inócuos efeitos da ficção.

Outra experiência teve o sofrido ouvinte das tentativas literárias do major Lopo Alves diante das cento e oitenta páginas de “romantismo desgrenhado” (ASSIS, 2006, PA p. 296), numa produção que retomava os “achques literários” sofridos pelo autor desde a infância e agora ressuscitados pela assistência recente a uma peça do gênero ultraromântico. A escolha do receptor foi cautelosa: “Sei que é inteligente e lido; há de me dizer francamente o que pensa deste trabalho. Não lhe peço elogios, exijo franqueza e franqueza rude. Se achar que não é bom, diga-o sem rebuço.” (ASSIS, 2006, PA p. 296). Assim que o personagem de “A chinela turca” viu-se obrigado a abrir mão de um programa de sua conveniência para suportar horas tediosas na companhia do major e de seu drama. Porém, qual tediosas, qual nada. O tédio convidou o sono e, este, o sonho – um sonho cheio de movimento, de ação e, se outra coisa não fosse, original, opostamente à produção em sete quadros de Lopo Alves, que por sinal encontrou indignado na ocasião de seu despertar. Grato à fantasia, conclui:

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo; foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaveste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco. (ASSIS, 2006, p. 303)

A ficção consegue produzir sensações não necessariamente agradáveis – e o efeito pode se dever à intenção de assim provocar o leitor ou ser fruto de uma produção de má qualidade. O espectador, no entanto, não está impedido de completar, modificar e até percorrer, com o mote oferecido, um caminho distinto em sua imaginação, obtendo prazer mais naquilo que ele mesmo construiu que na elaboração estética do autor.

Passar as horas com a satisfação de um bom livro ou aborrecer-se com uma narrativa até o ponto de abandoná-la são opções daquilo que a ficção pode provocar. O conto “Mariana” sugere-nos a transitoriedade dessas sensações. Algumas permanecem, outras não. A viagem de Evaristo ao Rio e ao passado, para levantar informações, constata que os sentimentos despertados no ano de 1892 não existem mais. “A lei do tempo fizera a sua obra” (ASSIS, 2006, VH p. 543). De maneira semelhante, constata a queda da peça de seu amigo. “Cousas de teatro, disse Evaristo ao autor, para consolá-lo. Há peças que caem. Há outras que ficam no repertório” (ASSIS, 2006, VH p. 548). Sejam elas experiências ficcionais ou não, não apenas provocarão diferentes impressões, mas sua permanência no decorrer do tempo se dará de forma distinta.

Em “D. Benedita – um retrato” (*Papéis avulsos*) temos a literatura revelando a condição da personagem principal e a leitura simultânea de três romances, todos aguardando, sentados sobre cadeiras, a sua atenção. Mas não é apenas a leitura múltipla que dá ao texto essa sensação de que D. Benedita não segue um planejamento de vida. Tudo, desde a sua casa até sua rotina diária, é “uma sucessão de planos truncados” (ASSIS, 2006, PA p. 312). Quando o narrador diz de sua boca que era sem remorsos nem saudades, contradiz em seguida a negativa ao declarar autoritariamente “mas eu só digo o que quero, e só quero falar das saudades e dos remorsos” (ASSIS, 2006, PA p. 310). E ele quer falar daquilo que está ali, sem ser dito, mas escondido nas leituras atrás das quais a personagem foge, esquecendo-se de tudo. Seus esforços no preparo da festa de casamento da filha mostram como “alternava as cousas, voltava atrás, com certa confusão, é verdade” (ASSIS, 2006, PA p. 321). O momento em que a temos inteira numa atividade é quando “abre o livro com amor, que mergulha o espírito, os olhos e o coração na leitura”. D. Benedita ‘namora’ o livro; dorme porque precisa, lê enquanto come, procura-o, como alguém que quer alguma coisa e não sabe o que é. Descobre ao encontrá-lo, ao encontrar a ficção, que lhe oferece ao menos algum roteiro. Vale notar que a seqüência narrativa do conto não sofre com esquemas truncados, mas segue linearmente, conforme o ideal que a personagem busca e não tem em sua vida pessoal.

D. Benedita é exemplar leitora de romances se fizermos referência à presença desse fenômeno literário no Brasil, apresentado em capítulos nos folhetins da época, destinado a pessoas de precários hábitos de leitura. Neles, a exacerbação dos sentidos, a luta entre vilões e mocinhos, o resgate da mulher perdida, o trágico fim de alguma alma incontinente, tudo remetia a uma visão idealizada da vida, ao mesmo tempo em que formava os costumes de uma classe média desejosa de refinamento, mas ainda patriarcal e escravocrata. Nos romances, comprados em fascículos ou, no caso da personagem do conto, adquiridos nas

livrarias, o que chega a ser, nela, um diferencial, estavam escritas as normas do amor idealizado, da ascensão social, dos jogos de interesse e dos fins emocionantes. Segundo Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo:

Constitui-se o romance um refinamento necessário a uma classe média urbana incipiente, e, assim, a experiência literária também se constitui em experiência cultural: a inserção no mundo de consumo e modernização, feito de base agrária e trabalho escravo. O romance educa o homem brasileiro na moderna vivência urbana, modelando a sensibilidade do leitor, também, para aspectos como a fragmentação da visão, o efêmero da moda, o turbilhão das ruas. (FIGUEIREDO, 2010)

Ora, até aqui tratamos da relação entre imaginação e ficção fazendo da primeira parte da efetivação da segunda, sendo a ficção uma instância em que a imaginação alcança contornos. No entanto, uma outra conclusão é imperativa: a ficção modela o imaginário – indistintamente, quer o imaginário de um Rangel, de um Xavier, de uma D. Benedita ou de um Machado de Assis, personagens literários ou escritores, as tramas da vida e da ficção estavam, na virada do século XIX para o século XX, poderosamente ligadas. Citando Carmem Lúcia:

Num país de poucos leitores, o discurso poderoso da literatura modelou o imaginário brasileiro a partir da relação de complementaridade entre palavra e imagem, estabelecida pelos escritores românticos. Ainda que confinada ao campo da imaginação, do sonho, das belas letras ou da ilusão, a literatura é capaz de produzir uma poderosa rede imaginária que une situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção. (FIGUEIREDO, 2010)

Se o pensamento imediato leva-nos a considerar que tal rede imaginária levaria a um crescente desejo pela ficção, pelo contrário, alimentou o crescente desejo pelo real, num paradoxo que Paula Sibila procura explicar:

Aún así, no se trata de algo completamente nuevo: es posible detectar las raíces de este gusto por lo real ya en el siglo XIX. Una disposición que no se plasma solamente en la ficción, como las novelas realistas y naturalistas que se convirtieron en uno de los grandes vicios de la época, sino también en el periodismo sensacionalista que floreció en aquellos tiempos y que los lectores devoraban en tablóides y folhetines. (SIBILA, 2009, p. 222).

Assim, fossem os romances, as exposições em museus de cera ou outras apresentações que apelavam ao ‘realismo’ como força atrativa, o homem dos fins do dezenove, ainda desejava o ‘real’, mesmo que, a essa altura, já se tratasse de um real ficcionalizado, fazendo a via inversa, procurando transportar para o mundo, ou mesmo identificar nesse mundo uma realidade que ele mesmo criara, iniciando-se, aí, um crescente processo de ficcionalização do real, com conseqüências extremas para os dias atuais, quando um *reality-show* pode atrair milhares de pessoas sob a ilusão de apresentar uma ‘verdadeira’ experiência de convívio interpessoal.

Podemos nos dar conta de que a ficção transita entre a condição de provocadora de boas ou más sensações à possibilidade da transformação daquilo e daqueles que a cercam,

chegando a afetar a expectativa do homem diante da realidade mesma. Em doses folhetinescas ou em grossos volumes, repete a certeza que nos transmite o conto “Um apólogo”, de que a ficção participa da festa da vida, melhor dizendo, uma parte dela, a saber, a que vai inserida como trama, participando da montagem de mais uma vestidura ou máscara social. Na caixinha de costura, no balaio das mucamas, fica a agulha da técnica, fundamental para abrir caminhos mas não necessariamente percebida.

- Você fura o pano, nada mais; eu é que coso, prendo um pedaço ao outro, dou feição aos babados...
- Sim, mas que vale isso? Eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás, obedecendo ao que eu faço e mando...”
- Mas a verdade é que você faz um papel subalterno, indo adiante; vai só mostrando o caminho, vai fazendo o trabalho obscuro e ínfimo. Eu é que prendo, ligo, ajunto... (ASSIS, 2006, p. 555 e 556)

Enquanto a técnica costura referências, silêncios, personagens, dimensões de tempo e espaço, delineando a imaginação ao mesmo tempo em que abre espaços na trama anterior para inserir-lhe a novidade, as palavras, essas compositoras do fio narrativo, exercitam elas mesmas uma dança de atração conforme o amor que sentem umas pelas outras, pois, no dizer do narrador de “O cônego ou metafísica do estilo”, as palavras têm sexo e amam-se e casam-se, sendo “o casamento delas o que chamamos de estilo.” (Ibid., p. 571) Pensamento intrincado, para um “cérebro tão cheio de cousas velhas e novas”, onde há “um burburinho de idéias” (Ibid., *ibid.*), mas que ainda reserva lugar para a metafísica, supondo um dia de derrota ao paradoxo e vitória à verdade comum:

Nesse dia, - cuido que por volta de 2222, - o paradoxo despirá as asas para vestir a japonsa de uma verdade comum. Então, esta página merecerá, mais que favor, apoteose. Não 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, a capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos 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. (Ibid., p. 570)

Talvez a consciência das profundas mudanças na forma de pensar tivessem levado, no findar de um século, um alfinete experiente a anunciar uma decisão oposta aos sonhos do narrador acima citado - a decisão de ser simplesmente assertivo, sem nada deixar desenvolver a partir dele, fazendo de sua participação na trama apenas o pequeno lugar de uma espetadela, que bem pode ser uma ligação temporária, uma marca de referência ou a demarcação de um limite, limite que o homem, nutrindo sempre pensamentos de imortalidade e glória, insiste em desconhecer.

Parece que a agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha: - Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico. (Ibid., p. 556)



O caminho seguido nestes últimos comentários aponta e exemplifica como uma das possibilidades abertas pela ficção o voltar-se para si. A ficção como tema da ficção foi, segundo Abel Barros Baptista, objeto ignorado pela literatura brasileira. Para entendermos sua colocação, é preciso lembrar a análise (BAPTISTA, 1998, p. 497) que faz da recepção nacional de *Dom Casmurro*, depois do livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* (1960), alterando a leitura tradicional que afirmava a culpa de Capitu, para considerá-la vítima do narrador, sendo, portanto, inocente. O que não se levou em conta, segundo o crítico português, foi uma terceira possibilidade: a de que a culpa e a inocência fossem inseparáveis, de que o romance permaneceria indeciso, de que Machado deixara ao leitor o desconforto do imprevisível. Aceitar tal possibilidade feriria o nacionalismo literário brasileiro em sua recusa a perceber, no ficcional, o tratamento do ficcional. Nossa literatura não prefere refletir sobre si mesma, pois, segundo o crítico, ignoramos “na literatura brasileira o que é do domínio da literatura” (BAPTISTA, 1991, p. 39).

A tese da indeterminabilidade em *Dom Casmurro* não chega a ser discutida por Costa Lima, mas este acrescenta à afirmação de Baptista que a ausência de tal debate “no ambiente crítico nacional é coerente com nossa abstenção em discussões teóricas sobre a literatura ou na aberta hostilidade contra elas” (COSTA LIMA, 2006, p. 288).

Machado, no entanto, não hostiliza a temática do ficcional, antes a abraça no corpo de sua obra, fazendo a ficção mostrar-se como tal. No conto “A causa secreta”, impressiona-o pela maneira como a composição leva o leitor da empatia à repulsa de seu personagem principal de um total de três personagens, ao mesmo tempo em que não esconde as marcas da construção do ficcional. Afirma o narrador: “Como os três personagens *aqui presentes*<sup>19</sup> estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço.” (ASSIS, 2006, VH p. 511). Verifique-se que o narrador não se refere a três pessoas mortas, mas a três personagens ao mesmo tempo presentes *aqui*, ou seja, no conto, e mesmo assim mortos e enterrados. Da equação temos que há três personagens no conto, igualmente mortos, igualmente enterrados. O tempo de contar iguala-se ao tempo da morte – porque estão mortos é possível contar. A forma de contar é anunciada como sendo sem disfarce, sem dissimulação, uma vez que *rebuço* é o nome dado a parte de uma capa que envolve o rosto. Não é tempo, portanto, de ocultar uma parte da face, mas de revelá-la inteiramente. Qual a face? A dos personagens, mortos e enterrados, ou a da ficção? Uma vez que o desnudamento é uma tendência da ficção literária (COSTA LIMA, 2006, p. 289), apresentando a realidade de forma

---

<sup>19</sup> NOTA: Grifo nosso.

desmistificada, resta saber a quem a narrativa desmistifica, qual face revela num conto cujo título reafirma tratar-se de um segredo. Afinal, Fortunato, como os demais homens, era um “poço de mistérios” (ASSIS, 2006, VH p. 513). Daí a importância do Garcia, personagem de características decifradoras:

Tudo isso assombrou o Garcia. Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo. (Ibid., VH p. 514)

Sua curiosidade científica já fora desperta pelo conjunto de reações que percebera em Fortunato na ocasião da apresentação da peça teatral, seguida pelo objeto de suas observações com especial interesse: “nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro” (Ibid., VH p. 512), levantando a suspeita de que no “dramalhão cosido a facadas” havia “reminiscências pessoais do vizinho” (Ibid., VH p. 512). Havia algo no ficcional que o atraía – a isso, Garcia chama de reminiscências pessoais, alguma porção de Fortunato que, no decurso da peça fora identificado e despertado aquele “singular interesse” (Ibid., VH p. 512).

Outro evento significativo deu-se quando um homem foi atacado, na Rua de D. Manuel, tendo recebido do estranho personagem a mais desinteressada atenção, a ponto de Garcia não poder negar “que estava assistindo a um ato de rara dedicação” (Ibid., VH p. 513). Note-se os termos teatrais revelando o verdadeiro papel de quem, fingindo prestar assistência, na verdade assiste algo que se desenrola e que lhe provoca particular prazer. Tal sensação era alcançada repetidas vezes, sempre no trato com o sofrimento alheio, conforme começa a concluir, no decorrer do conto, a fibra investigatória do amigo:

Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. (Ibid., VH p. 516 e 517)

“Alguma coisa parecida com a pura sensação estética” poderia advir da dor, do sofrimento de um semelhante? Maria Antonieta J. de O. Borba, comenta em seu ensaio “A experiência estética e o prazer na interação com linguagens” (BORBA, UERJ/Rio) a diferença estabelecida por Santo Agostinho nas *Confissões* entre a noção de *voluptas*, o uso dos sentidos para o prazer e a de *curiositas*, o uso dos sentidos para a curiosidade, qual seja: “enquanto a primeira se refere ao belo e harmonioso, a segunda define-se pelo oposto, pelo disforme, pelo que causa horror, como por exemplo a fascinação pelo cadáver mutilado”. Conclui que o feio, da mesma forma que o belo, “ambos conduzem à *katharsis*, afirmação que sustenta em Jauss e esse em Aristóteles. Maria Antonieta transcreve um parágrafo de Hans

Robert Jauss extraído de seu artigo “*O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Kátharsis*”. A teórica justifica sua citação, que faremos nossa também, por “um simples, mas profundo apego à origem”. Ora, nada mais adequado num conto em que o narrador nos adverte que, “o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender, é preciso remontar a origem da situação” (ASSIS, VH p. 511) – retornemos, pois, às origens e à citação de Jauss:

A experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (*aisthesis*) e em um reconhecimento perceptivo (*anamnesis*): o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*). Esta descoberta e justificação do prazer catártico, com a qual Aristóteles corrigia o ‘mecanismo do efeito direto’, sobre o qual Platão apoiara sua condenação da arte, é por certo a herança mais provocante da teoria antiga do poético. Dela se poderia dizer (o que a estética psicanalítica apenas confirmou) que ‘nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer. (JAUSS, 1979, p. 65)

O prazer mórbido foi descoberto por Garcia e, assim, o segredo do homem cujas reações eram para ele um desafio: descobriu que outro castigava ou ajudava “pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem” (ASSIS, 2006, VH p. 518). Só aí ele alcançava plena satisfação: “um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas” (Ibid., VH p. 516).

Machado usa de uma variedade de verbos ligados ao apetite para descrever as sensações do personagem: Fortunato “bebeu uma a uma as aflições” (Ibid., VH p. 518) da esposa, agora “devorada pela febre” (Ibid., *ibid.*). Seu egoísmo era “faminto de sensações” (Ibid., VH p. 518) e, diante da reação tempestuosa de Garcia em sua manifestação de amor pela defunta, “saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (Ibid., VH p. 519). A enfermidade de Fortunato apresenta-se como a própria tísica, “velha insaciável, que chupa a vida toda, até deixar um bagaço de ossos” (Ibid., VH p. 518), talvez uma espécie de tísica da alma.

Uma vez que, através da ficção, Machado desvela a existência de uma tão severa enfermidade entre os homens, talvez o autor encontre espaço entre alguns poucos que não estejam incluídos na tese de Costa Lima (2003), de que a literatura brasileira desenvolveu-se praticamente alheia à experiência concreta do horror. No lugar da mulher tísica ou do pobre rato mutilado, bem podemos colocar a rejeição ao outro, os mecanismos sociais de exploração, o descompromisso diante da miséria, o discurso do autoritarismo e a prática da violência, além de seus diletos irmãos, a fraude e o engano. Não são eles horrores menores, embora possam estar presentes na ficção sem a explicitude do naturalismo pois, mesmo sem

apontar diretamente, a ficção denuncia, descobre mistérios e desvenda segredos, paradoxalmente velada enquanto conta uma história *sem rebuscos*.

#### 5.4.1. A face perversa dos atos de fingir – “O segredo do bonzo”, “Verba testamentária” e “O enfermeiro”

Como vimos, é parecer do bonzo do reino de Bungo que a realidade é algo apenas conveniente. Está ele convicto da necessidade apenas da opinião para alguma coisa ter existência. Seus discípulos, com astúcia, passaram a aplicar a doutrina que lhes ensinou em suas três vertentes: persuadir os outros de uma opinião que eles mesmos não têm, divulgar uma qualidade que não possuem e convencer as pessoas, segundo for conveniente, das situações mais absurdas, mesmo que isso as envolva diretamente, mesmo que se deixem mutilar e mesmo que passem a assoar narizes que não mais possuem por crerem possuí-los metafisicamente. Charlatanismo é nome que se pode dar à “nova doutrina” quando esta é entendida no uso do fingimento para a fraude. “O Segredo do Bonzo” enfrenta, assim, a questão da mentira intencional, elaboração mais ou menos cuidadosa com o intuito do convencimento para engodo. Similarmente ao alparcateiro que, no reino de Bungo, vende produtos de baixa qualidade, inda que diga: “não estou persuadido da superioridade das tais alparcas, antes as tenho por obra vulgar, mas fi-lo crer ao povo, que as vem comprar agora, pelo preço que lhes taxo” (ASSIS, 2006, PA p. 327), no conto “Verba testamentária” a união de discurso e poder financeiro fez propagar os caixões de Joaquim Soares, inda que sob os protestos do cunhado do falecido: “Mas os caixões desse sujeito não prestam para nada...” (ASSIS, 2006, PA p. 364). Aqui há quase uma explicativa para a utilização da fraude, na frustração de toda uma vida contemplando erros de atribuição de valores e benesses. Nenhuma justificativa moral, no entanto, existe. Do conto, depreende-se que a ação de Nicolau passou pelas etapas de ação julgada bonita, divulgada na imprensa da corte e propagada nas províncias até chegar ao estágio de ação esquecida, recordada talvez apenas por alguns poucos. Após o esquecimento, então, retorna no relato do narrador, mais uma vez com as vestes da beleza a encobrir a fraude, termo aqui usado naquele primeiro sentido que lhe dá Searle:

Num sentido, fingir ser ou fazer alguma coisa que não se está fazendo é envolver-se numa espécie de fraude; mas, no segundo sentido, fingir fazer ou ser alguma coisa é envolver-se numa encenação, é agir *como* se estivesse fazendo ou fosse essa coisa, sem nenhuma intenção de enganar. (SEARLE, 1995, p. 105)

Finge Nicolau, em “Verba Testamentária”, e termina sendo tomado como benemérito, da mesma maneira que figiam Patimau e Languru, “varões astutos” (ASSIS, 2006, PA p. 325) do reino de Bungo que desfrutaram “a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos”, podendo até contar com “pessoas capazes de dar a vida por eles” (ASSIS, 2006, PA p. 325). Aqui, na ficção, Machado está tratando das práticas intencionais de engano e dissimulação. O fingimento não distinguido como tal revela-se mentira, modalidade discursiva em que mesmo as afirmações fazem parte da maquinação que leva a erro. Os narradores de Machado nesses contos, no entanto, declaram suas pretensões de verdade mas, ao mesmo tempo, sinalizam a impossibilidade da crença. Um procura situar um relato dentro de outro relato, distanciando-nos de um estranho reino e de mais estranhos personagens, sobretudo distantes a partir de seus incomunicáveis nomes, o que nos aproxima das fábulas, enquanto o outro usa o esquecimento coletivo como álibi para manifestar-se o portador de uma história verdadeira. Assim, a narrativa torna-se instrumento para a fraude e é considerada distinta da narrativa de ficção desde o século XVIII, pois, se uma narrativa trata do engano e apresenta-lhe os sinais, já não é mais engano, e podemos, sim, estar diante de um texto ficcional.

É oportuna a pergunta de Procópio, personagem principal e narrador do conto “O enfermeiro”: “Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro?” (ASSIS, 2006, VH p. 528). Os acontecimentos revelam ao leitor um caso em que estão reunidas as três vertentes da doutrina dos pomadistas de Bungo, a saber: o protagonista procura convencer as pessoas de que exercera com dedicação suas funções como enfermeiro do Coronel Felisberto; atribui a si mesmo qualidades de entendimento, discrição e paciência, requisitadas para sua contratação, finge tê-las superado, alcançando sincera simpatia pelo doente; e constrói uma história pessoal na qual se encaixam as máscaras anteriores, convencendo a todos da veracidade de uma narrativa que lhe é totalmente favorável.

E eu aproveitava a ilusão, fazendo muitos elogios ao morto, chamando-lhe boa criatura, impertinente, é verdade, mas um coração de ouro. E, elogiando, convencia-me também, ao menos por alguns instantes. (Ibid., 2006, VH p. 533)

Semelhantemente ao advogado Barricini, personagem do conto “Colomba”, de Mérimée (1840), que conseguiu por longo tempo esconder seu crime aos olhos da justiça e da sociedade, passando por benemérito, tenta não apenas esconder o assassinato de seu patrão, mas chama para si virtudes irreconciliáveis com seu caráter. Na novela de Prosper Mérimée, a filha do homem que fora assassinado conduz as mãos de seu irmão, Orso, agora chefe da família *della Rebbia*, à execução da *vendetta*, conhecida forma de justiça laica das terras corsas. A novela alcançou grande popularidade e Machado valeu-se dela para, de pronto,

provocar o espanto do Coronel Felisberto ao confundir o nome de seu novo enfermeiro, tomando-o por Colombo. Os fatos da narrativa deram-se entre 1859 e 1860, sendo, portanto, verossímil a reação diante do nome.

Procópio, apesar de considerar seu relato uma espécie de confissão aberta, advoga em sua defesa, valendo-se do papel que lhe é dado por Machado de Assis, de ser ao mesmo tempo narrador do conto e autor da drástica ação. Mas já inicia declarando que, em oito dias, estará morto. Ora, o fato, se evoca ou não a misericórdia do receptor, contudo, deixa-o confortável para narrar as particularidades do ocorrido. Sem ser um narrador póstumo, à semelhança de Brás Cubas, é alguém no limite dessa condição. Narrando com ânimo frouxo, diz fazer uma narrativa seletiva, porque, para escrever, são necessários “ânimo e papel” (ASSIS, 2006, VH p. 529) e ele somente dispõe do último. Procura desestimular qualquer juízo mais rigoroso sobre seus atos:

Olhe, eu podia mesmo contar-lhe a minha vida inteira, em que há outras cousas interessantes, mas para isso era preciso tempo, ânimo e papel, e eu só tenho papel; o ânimo é frouxo, e o tempo assemelha-se à lamparina de madrugada. Não tarda o sol do outro dia, um sol dos diabos, impenetrável como a vida. Adeus, meu caro senhor, leia isto e queira-me bem; perdoe-me o que lhe parecer mau, e não maltrate muito a arruda, se lhe não cheira a rosas. Pediu-me um documento humano, ei-lo aqui. (Ibid., 2006, p. 529)

Procópio, um documento humano, opera em seu discurso a seleção das coisas tidas por interessantes, sendo que o interesse é o dele próprio, segundo o motivo que tem e a que conclusão quer conduzir o leitor. Trata-se de um uso das palavras segundo conveniências, o que levou, na antiguidade, tanto Platão quanto Aristóteles a criticarem a oratória, embora de maneira diversa.

Aristóteles não condena “o caráter menos lógico do discurso retórico” (BOSI, 1975, p. 11) em nome do rigor pela verdade. Ainda que declare que “as coisas que são conforme a verdade são superiores às que são conforme a opinião” (ARISTÓTELES, Retórica I, 1.1365a p. 37), considera as palavras tanto como um “suporte da reflexão filosófica seja como veículo por onde se manifestam os valores e as crenças do homem” (BRANDÃO, 1976, p. 20). Platão discorda da aparência de verdade dada pelos nomes distanciados das coisas e concebe a existência de duas espécies de retórica: “uma reveladora da essência das coisas, outra (esta condenável) produtora de aparências; portanto, criadora de ilusão” (Ibid., p. 23). O pensamento de que discorda está claramente expresso nas palavras de Fedro a Sócrates:

Eis o que tenho ouvido sobre isso, querido Sócrates: que aquele que pretende ser orador não necessita aprender o que em realidade é justo, mas o que parece justo à multidão, que é praticamente quem julgará; nem o realmente bom ou formoso, mas o que parece sê-lo; porque é a aparência que produz a persuasão, não a verdade. (PLATÃO, Fedro, p. 259e)

Nesses três últimos contos analisados, Machado de Assis instrui através da ficção, fazendo das palavras aquele suporte para o discurso que instigue e leve ao conhecimento. A temática dos contos, no entanto, tem um toque de platonismo, naquilo que suspeita do uso da palavra como composição discursiva que leve ao engano, pois, uma vez que através do verossímil a narrativa torna-se crível, a verossimilhança pode, conforme o objetivo de que dela faz uso, para convencer ao erro ou à ausência de erro, ou faz com que um assassino como Procópio passe à condição social de benemérito. Aliás, segundo ele, referindo-se ao homem a quem matou e de quem deveria cuidar:

Todos os médicos a quem contei as moléstias dele, foram acordes em que a morte era certa, e só se admiravam de ter resistido tanto tempo. Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então lhes fiz; mas a verdade é que ele devia morrer, ainda que não fosse aquela fatalidade... (ASSIS, 2006, VH p. 535)

## 6. O FAZER FICCIONAL E A FICÇÃO NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Acerca de Machado de Assis pode-se dizer acertadamente que consagrou sua vida à literatura. Artigos, críticas, ensaios, contos, romances, poesia,... o autor percorreu como poucos uma variada gama das possibilidades oferecidas pelo ofício da pena e do papel. Aquilo que apontou diretamente nos seus textos teóricos ou deixou perceber na ficção serve de meditação e deleite aos seus leitores, sempre despertando renovado interesse, interesse que, aliás, faz a nossa pesquisa passar pelo risco de dizer o dito ou de apenas engrossar o coro daqueles que debatem temas já há muito discutidos, quiçá aumentando essa ou aquela fileira. Seria, então, impossível achar o novo em Machado? Pelo contrário; assim como são vastas tanto sua produção quanto a reunião dos comentários a respeito de sua obra, é ainda vasto – e pleno de possibilidades – o campo do ainda não descoberto, do implícito, daquilo que o autor insinua em seus textos, e daquilo que, de certa forma, intuiu, e que merece o recolhimento e o amadurecimento reflexivo. Não se trata de completar aquilo que o escritor elaborou na forma escrita, mas de, tão a seu gosto, manter vivo o intercâmbio de ideias, mesmo em oposição, numa discussão que não precisa findar, e que revela o alcance cronológico da literatura como forma de despertar e sustentar as mais diversas reflexões.

Dentro dessa diversidade discursiva, as seguidas leituras dos contos que são o recorte de nossa pesquisa levaram ao destaque de algumas importantes colocações do autor, mescladas no corpo do texto, mas que, reunidas e organizadas, embora não cheguem a compor uma teoria da ficção, compõem, um pensamento sobre. Considerando a já citada grandiosidade de sua produção, vale a pena perceber e, espantosamente, notar a atualidade daquilo que Machado de Assis teria a dizer sobre a ficção, mesmo no estreito limite desses dois volumes escolhidos.

Em primeiro lugar, observemos que, quando nos é asseverado que há um sentido e sabedoria na reunião de um determinado conjunto de contos, está implícita ao leitor a ideia de que o acaso não é o mentor apropriado à obra literária. Existe alguém, e esse alguém é o autor, mesmo que transmutado em voz de narrador, com suas múltiplas inserções no texto, ou em orientações de advertências, que mostra a organização nada casual de sua produção. No entanto, é preciso ter cuidado para não igualar esse ‘sentido’ de que fala Machado à temática. Afinal, *ter sentido* pode perfeitamente ser entendido como *ter coerência*. Dizer dos contos terem, conjuntamente, um sentido, tanto pode significar que abordam um mesmo assunto, quanto o expressarem uma sensação ou guardarem, entre si certa coerência, que pode, ou não, ser de ordem temática. Nada impede que as três possibilidades – temática, coerência (de



qualquer ordem, inclusive estética, formal...) ou de despertar de sensações similares - aconteçam simultaneamente. *Ter sentido* pode, também, abrigar uma quarta possibilidade: se lembrarmos a figura de uma flecha, sua haste reportará a direção, mas sua ponta afiada nos indicará o sentido. Na direção norte-sul, o sentido será a escolha do objetivo final, portanto, a localização do alvo. *Ter sentido* é, segundo essa ótica, o mesmo que ter um objetivo ou intenção. A intenção pode estar mesclada à construção narrativa de maneira a ser considerada a intenção interna, da ficção e, outras vezes, permanecer no indecifrável âmbito das intenções do escritor. Nossa particular escolha foi entender o *sentido* como uma temática dentre outras e, no caso de nossas investigações, tratar-se do fazer ficcional. Isso, porém, não esgota a questão do *sentido*, despertando desde já a curiosidade de explorar outras vertentes.

Quando um autor persiste em levar adiante uma escolha temática, nem sempre clara à primeira impressão, esta deverá ser procurada na forma, nos nomes, nas evocações que faz da tradição, sujeitos que estão, cada um dos detalhes da narrativa, ao objetivo principal. Havendo, e isso é recorrente em Machado de Assis, variados percursos temáticos num mesmo texto, é preciso percebê-los conforme apontem aqui e ali, naquelas já citadas camadas textuais simultâneas e interagentes.

Podemos, então, citar aqui primeiras e importantes afirmações de nosso autor: “são eles, [os contos ali contidos] pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (ASSIS, 2006, p. 252); “a verdade é essa” (Ibid., ibid.); e “aqui há sentido, que tem sabedoria” (Ibid., ibid.). Disso depreendemos: 1. Os textos literários podem ser reunidos segundo um mesmo sentido comum; 2. O sentido que os reúne pode estar oculto; 3. O que oculta o sentido pode ser um outro sentido, aparente.

Chegam, então, nas mãos do leitor, essas pessoas de uma mesma família, guardando, portanto, características comuns, tendo no pai da obra literária uma espécie de gestor, criador e sustentador, que reúne ou espalha seus filhos conforme o destino que a eles dera. Ora, se assim procede, faz escolhas, não apenas na organização dos textos produzidos, mas na produção do texto em si. Diz Machado: “eu só digo o que quero, e só quero falar das saudades e dos remorsos” (ASSIS, 2006, PA p. 310); “as histórias são contadas por alguém, que se incumbem de preencher as lacunas e divulgar o escondido” (Ibid., PA p. 312); e “esquecer é uma necessidade” (Ibid., PA p. 358). Ora, nada nos assegura que o relato final será fiel aos acontecimentos, pois não há compromisso dessa ordem. Ser fiel é da ordem da veredição, logo, da ordenação do discurso sujeito ao referencial – tal sujeição não está em causa, já que o regime discursivo é o ficcional. Também não há fraude, mas vontade e decisão, uma vez que a memória é uma capacidade seletiva não apenas dos fatos, mas da maneira como os relaciona,

ao mesmo tempo em que é hierarquizante. Além disso, não se restringe ao processo de arquivar informações de dados, mas compõe-se, complexamente, dos atos de lembrar e esquecer. A memória vinculada a todo um contexto de vida pessoal, desperta e dá lugar à imaginação daquilo que poderia ter ocorrido, e ao desejo por aquilo que gostaríamos que houvesse acontecido. Chegamos, portanto, às seguintes conclusões: 4. Contar é fazer escolhas; 5. Quem conta, conta aquilo que quer; 6. O ato de contar envolve o preenchimento de lacunas e a revelação do oculto.

A reflexão leva-nos à questão seguinte: ora, se aquele que conta possui todo um poder de seleção, priorização, ocultamento, preenchimento e revelação, o produto final nada mais será do que uma construção que, no entanto, atrairá e despertará interesse como se fosse calcada na realidade, relatando-a ou imitando-a – qual seria, então, o papel da verdade no ato de contar? O autor das *Memórias* pode nos conduzir a uma resposta, iniciando pela citação da já referida nota acrescida por ele ao conto “O segredo do Bonzo”:

Como se terá visto, não há aqui um simples *pastiche*, nem esta imitação foi feita com o fim de provar forças, trabalho que, se fosse só isso, teria bem pouco valor. Era-me preciso, para dar a possível realidade à invenção, colocá-la à distância grande, no espaço e no tempo; e para tornar a narração sincera, nada me pareceu melhor do que atribuí-la ao viajante escritor que tantas maravilhas disse. Para os curiosos acrescentarei que as palavras: *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. O Bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadistas os sectários. Pomada e pomadista são locuções familiares da nossa terra; é o nome local do charlatão e do charlatanismo. (ASSIS, 2006, p. 364 e 365)

Assim, podemos afirmar a partir de Machado de Assis que: 7. Narrar é mais que imitar – a imitação, por si só, tem pouco valor para a ficção; 8. A narrativa é uma invenção; 9. Há recursos, dos quais se vale o autor, para que a invenção seja tomada por verdadeira; 10. Alguns desses recursos são: a distância temporal ou geográfica, a atribuição a outrem, a inserção em outra obra literária ou a um relato de sabida existência, a transposição de palavras que sugiram veracidade e o uso de dados e informações precisas; 11. A narrativa deve usar linguagem familiar ao ouvinte-leitor, de modo que esse possa fazer as devidas correlações.

Existe, portanto, uma arte de dar à narrativa uma impressão de verdade e o receptor é atraído pela semelhança criada ou pela verdade sinalizada, inda que saiba tratar-se de ficção. Assim, ao mesmo tempo em que expressões do tipo “Atrás deixei narrado o que se passou...” remetem ao “Era uma vez...”, a presença dos dados e as correlações com o real evocam a possibilidade dos fatos, atuando no desejo daquele que recebe e vive, através da ficção, aquilo que poderia ter sido ou ocorrido. Uma passagem, também já referida neste trabalho, mas que vale, aqui, ser repetida, pode nos esclarecer mais sobre o papel do real na elaboração da narrativa:

Mal podeis adivinhar o que me deu idéia da nova doutrina; foi nada menos que a pedra da lua, essa insigne pedra tão luminosa que, posta no cabeço de uma montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira, ainda a mais dilatada. Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita gente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprios olhos. Considerei o caso, e entendi que, se uma cousa 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, 2006, p. 325)

Prosseguindo em nossas conclusões a partir de Machado, temos que: 12. A realidade nem sempre é percebida como existente; 13. Algo pode ter existência apenas narrativa, existindo na opinião, sem existir na realidade; 14. A realidade é apenas conveniente – ao uso que se fará dela; 15. A narrativa do não existente pode convencer a ponto de levantar testemunhas de sua existência. O real é, então, um toque, uma referência, um uso que se faz na construção de um artefato.

Uma vez que a realidade é apenas conveniente ao ato de contar, ressaltado fica o papel da imaginação, assunto anteriormente discutido, que agora procuramos indicar neste contexto de afirmativas sobre a ficção. Assim, temos o personagem Rangel que “de imaginação fazia tudo” (ASSIS, 2006, VH p. 536); o Xavier, “imagine uma cachoeira de ideias e imagens, qual mais original, qual mais bela, às vezes extravagante, às vezes sublime” (Ibid., PA p. 329); e, ainda, o exemplo de Maria Regina, dona de “uma imaginação astuta e cobiçosa, insaciável principalmente, avessa à realidade, sobrepondo às cousas da vida outras” (Ibid., VH p. 519), todos já referidos, cujos exemplos somam-se à pertinente verificação feita por Machado sobre a inutilidade da imaginação que se limite a ser verborrágica e improdutiva, conforme citamos:

A palavra era um derivativo. As páginas que então falava, os capítulos que lhe borbotavam da boca, só precisavam de uma arte de os imprimir no ar, e depois no papel, para serem páginas e capítulos excelentes, alguns admiráveis. Nem tudo era límpido; mas a porção límpida superava a porção turva, como a vigília de Homero paga os seus cochilos. Espalhava tudo, ao acaso, às mãos cheias, sem ver onde as sementes iam cair; algumas pegavam logo. (ASSIS, 2006, PA p. 330)

Donde concluímos: 16. A imaginação, por si só, não produz ficção; 17. Ideias e imagens originais perdem-se pelo devaneio, indolência e afetação; e 18. O acaso não resulta em produção literária em nenhuma de suas etapas: composição de páginas e capítulos, impressão, divulgação. Os aspectos negativos, no entanto, não ignoram que a imaginação tem papel reestruturante da realidade, uma vez que: 19. A imaginação sobrepõe às cousas da vida, outras – e é essa capacidade de reorganização que faz dela instrumento indispensável à construção ficcional.

Ora, é certo que a ficção não seja produto do acaso mas, o que vem a ser e como se faz? Machado responde-nos, mais uma vez através de seus personagens, conforme as citações seguintes:

Então recorreu a um singular expediente. Tratou de combinar os dous homens, o presente com o ausente, olhando para um, e escutando o outro de memória; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única. (ASSIS, 2006, VH p. 522 e 523)

E a moça recorreu ao mesmo expediente. Completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim, Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro. (Ibid., VH p. 523 e 524)

Ficção é o nome do processo pelo qual a jovem personagem desmonta o mundo à sua volta e o reordena segundo sua conveniência, imaginando, recombinao, preenchendo, transgredindo, pois: 20. Ficção é combinação; 21. O fazer ficcional é um processo doloroso, embora eficaz; 22. A elaboração ficcional pode surgir, a princípio, indecisa, para depois apresentar-se viva e acabada; 23. A arte musical auxilia a composição ficcional. Com a mesma personagem que “fazia refletir cá fora todas as suas imaginações”, desejosa de contemplar um “astro esplêndido” e não as estrelas menos brilhantes do “livro falho e incorreto” (ASSIS, 2006, VH p. 524) da criação, concluímos também que: 24. A ficção exterioriza a imaginação do autor; 25. A ficção contempla o que corresponda às fantasias do homem; 26. A ficção busca preencher situações tidas como falhas e incorretas.

O processo de desmantelamento do mundo para operar a partir dele uma recomposição requer tempo, objetivo, e estende-se à desconstrução de outros edifícios literários, num reaproveitamento da matéria até chegar ao particular projeto do autor. Vejamos algumas outras citações: “era impaciente, não sofria a gestação indispensável à obra escrita” (ASSIS, 2006, PA p. 330); “varria com os olhos uma linha tão vasta de cousas, que mal poderia fixar-se em qualquer delas” (Ibid., ibid.); “pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma cousa primorosa” (Ibid., VH p. 528), donde podemos afirmar: 27. A obra escrita requer tempo, formação e crescimento; 28. A obra escrita requer uma delimitação temática; 29. Ao desmontar e remontar uma escritura, desde que “com boa significação” (Ibid., ibid.) a ficção provoca prazer.

Se escrever contos é apenas uma maneira de fazer com que “o tempo escoe” e o “conto da vida acabe” (ASSIS, 2006, PA p. 252), com a vantagem da brevidade da forma, o que “os torna superiores” (Ibid., VH p. 476), é também um recurso, na própria condensação da forma, de apontar para a brevidade da vida. Conforme nos diz Machado:

Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinquenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos? (ASSIS, 2006, PA p. 334)

Ora, se a vida é expressa na fábula, nada mais é porque ela, a vida, é *fabulosa*, inacreditável, por vezes, em sua crueza. Ao pensar o mundo como referente da ficção, não apenas se está guardando o contato conveniente com a realidade, mas reafirmando o quanto de ficcional existe naquilo que se encontra além, fora das capas de um livro. E, da mesma forma que os fatos da vida sofrem a ação do tempo, mesmo aquilo que, na vida, imaginamos, também a ficção está sujeita a variações dessa ordem. Vejamos algumas citações: “cousas de teatro, disse o Evaristo ao autor, para consolá-lo. Há peças que caem. Há outras que ficam no repertório” (ASSIS, 2006, VH p. 548); e “a lei do tempo fizera a sua obra” (Ibid., VH p. 543).

Prossegue, assim, nossa organização das assertivas: 30. Contar é uma maneira de fazer passar o tempo; 31. Os contos são superiores aos romances por sua brevidade; 32. Há uma contagem em folhas impressas e outra contagem em tempo; 33. Nem toda obra de ficção permanece; 34. Mesmo quando a obra de ficção permanece, sofre a lei do tempo.

Conseguimos entender essa lei do tempo, na recepção que se faz de uma obra literária, uma vez que muito da familiaridade inicial com os termos, temas e circunstâncias, pode ser perdido. Um leitor cujo conhecimento alcance algumas variantes de costumes e referências e que acumule certo conhecimento da tradição literária não passará por maiores dificuldades. Outros perderão algo do brilho que o texto original apresentou, mas permanecerão atraídos pelos seus demais atributos. Há, portanto, diferença entre leitores quanto às formas de recepção, daí, concluímos que: 35. A obra de ficção requer um receptor; e 36. O melhor da obra ficcional pode estar nesse receptor, pelas intervenções que vier a fazer. Observemos as citações:

Sei que é inteligente e lido; há de me dizer francamente o que pensa deste trabalho. Não lhe peço elogios, exijo franqueza e franqueza rude. Se achar que não é bom, diga-o sem reboço. (ASSIS, 2006, PA p. 296)

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo; foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco. (Ibid., PA p. 303)

Contar é, também, convencer – convencer até mesmo aquele que enuncia a narrativa. Alguns, pelo contar acerca de si mesmos, receberam “a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos” (ASSIS, 2006, PA325), ganharam o apoio de “pessoas capazes de dar a vida por eles” (Ibid., *ibid.*). Um dos recursos utilizados por Machado para dar isenção e credibilidade ao narrador é fazê-lo defunto ou, no caso do conto “O enfermeiro”, um quase defunto, portanto, livre de qualquer intenção de se beneficiar com o conjunto da narrativa. Assim, faz crer em sua total sinceridade, enquanto conta segundo os mesmos critérios de escolha, hierarquizante, etc. Retomando as já citadas palavras do personagem enfermeiro:

E eu aproveitava a ilusão, fazendo muitos elogios ao morto, chamando-lhe boa criatura, impertinente, é verdade, mas um coração de ouro. E, elogiando, convencia-me também, ao menos por alguns instantes. (ASSIS, 2006, VH p. 533)

Outro personagem, morto, deixa um falso elogio a um construtor de caixões, iludindo o povo, ou parte do povo, da qualidade dos tais que, em verdade, “não prestam para nada” (Ibid., PA p. 364). Ora, aquilo que dissemos sobre a relação da ficção com a realidade pode aqui ser repetido. A realidade é conveniente ao discurso ficcional, não sua necessidade. Portanto, ficcionaliza-se pessoas como ficcionaliza-se o mundo. Ao contar de si mesmo, assume-se a condição de personagem de uma construção narrativa. “Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro?” (Ibid., VH p. 528) – é o dizer do personagem que se sabe documental: “Pedi-me um documento humano, ei-lo aqui.” (Ibid., VH p. 529). Mas, ao mesmo tempo em que se justifica com as provas de sua humanidade, confessa que tenha alterado um pouco os fatos ao narrar as moléstias de seu assistido: “Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então lhes fiz.” (Ibid., VH p. 535). Dos últimos parágrafos chegamos às afirmativas: 37. Uma narrativa tem poder de persuadir; 38. Narrativas pessoais, quando inspiram narrativas ficcionais, tornam-se documentos humanos; 39. O compromisso da narrativa ficcional, mesmo quando inspirada em uma narrativa pessoal, é com a ficção; 40. As narrativas pessoais estão sujeitas ao exagero.

Uma outra afirmativa extraída a partir dos contos é a de que: 41. As palavras têm uma estranha atração, umas pelas outras, o que é inexplicável, algo que suplanta a compreensão do escritor, pois parecem procurar-se mutuamente. O “casamento delas” (Ibid., VH p. 571), ou “o que chamamos de estilo” (Ibid., *ibid.*) ocorre no “cérebro cheio de coisas velhas e novas” (Ibid., *ibid.*) do escritor. Nova afirmativa: 42. Estilo é casamento entre as palavras. Como isso se dá é um mistério, um lugar sem explicações racionais, ainda reservado à metafísica. Aqui está a humilde declaração de um militante das letras de que o esforço é importante, mas não é tudo. Há algo de mistério na maneira como o texto vai sendo composto que parece fugir ao controle humano mas, aparentemente, diz respeito ao percurso que essas mesmas palavras fazem no cérebro de um autor, conforme sua intimidade com a tradição literária, definindo, pela maneira como se agregam, um estilo particular.

Findamos a menção das afirmativas sobre a ficção com a interessante personagem D. Benedita, cuja vida, como a casa, era “uma sucessão de planos truncados” (ASSIS, 2006, PA p. 312), que alternava as coisas, vivendo sob certa confusão, mas que, diante de um livro, ficava totalmente absorta, em inteira entrega, encontrando, no prazer da ficção, a experiência de momentos em plenitude. Ainda que lesse três livros ao mesmo tempo, conta-nos o narrador

que “abre o livro com amor, que mergulha o espírito, os olhos e o coração na leitura” (Ibid., ibid.). Na ficção, vivia outra vida, melhor dizendo, outras vidas, sem a necessidade de optar por nenhuma delas. Na ficção, tinha acesso a múltiplas possibilidades, sem a cobrança de uma decisão. Na ficção, vivia. Podemos encerrar os tópicos com a declaração 43. A ficção pode absorver inteiramente um leitor. A frase, escrita dessa forma, está de acordo com o que Machado de Assis faz perceber no conto. No entanto, a afirmativa oferece duas consequências a ela, quais sejam: a) a ficção faz morrer, pois, deixando a vida que se poderia viver, passa-se a viver uma outra, mais plena, porém irreal; b) a ficção faz viver, pois oferece ao leitor os caminhos que talvez nunca lhe fossem abertos, agora franqueados ao seu caminhar. Qualquer uma das conclusões é válida, uma vez que o leitor estará mergulhando, espírito, olhos e coração, quer na vida, quer na morte. Se na morte, porém, conforme sua escolha, não deixará de estar vivendo, uma vida outra, de alguém que nunca será, mas de quem partilhará as múltiplas sensações de uma existência. Em face disso, sem contradizer Machado, em lugar do último item, opto por nominá-lo da seguinte forma: 43. A ficção faz parte da vida.

A seguir, o resultado de nossas buscas, conforme já apresentado com suas devidas localizações nos contos, compondo uma listagem a que poderíamos intitular – Machado trata da ficção, através da ficção, nos volumes de contos reunidos em *Papéis avulsos* e *Várias histórias* – pois, declara-nos o autor:

1. Os textos literários podem ser reunidos segundo um mesmo sentido comum;
2. O sentido que os reúne pode estar oculto;
3. O que oculta o sentido pode ser um outro sentido, aparente.
4. Contar é fazer escolhas;
5. Quem conta, conta aquilo que quer;
6. O ato de contar envolve o preenchimento de lacunas e a revelação do oculto.
7. Narrar é mais que imitar – a imitação, por si só, tem pouco valor para a ficção;
8. A narrativa é uma invenção;
9. Há recursos, dos quais se vale o autor, para que a invenção seja tomada por verdadeira;
10. Alguns desses recursos são: a distância temporal ou geográfica, a atribuição a outrem, a inserção em outra obra literária ou a um relato de sabida existência, a transposição de palavras que sugiram veracidade e o uso de dados e informações precisas;
11. A narrativa deve usar linguagem familiar ao ouvinte-leitor, de modo que esse possa fazer as devidas correlações;
12. A realidade nem sempre é percebida como existente;

13. Algo pode ter existência apenas narrativa, existindo na opinião, sem existir na realidade;
  14. A realidade é apenas conveniente ao uso que se fará dela;
  15. A narrativa do não existente pode convencer a ponto de levantar testemunhas de sua existência;
  16. A imaginação, por si só, não produz ficção;
  17. Ideias e imagens originais perdem-se pelo devaneio, indolência e afetação;
  18. O acaso não resulta em produção literária em nenhuma de suas etapas: composição de páginas e capítulos, impressão, divulgação;
  19. A imaginação sobrepõe às cousas da vida, outras;
  20. Ficção é combinação;
  21. O fazer ficcional é um processo doloroso, embora eficaz;
  22. A elaboração ficcional pode surgir, a princípio, indecisa, para depois apresentar-se viva e acabada;
  23. A arte musical auxilia a composição ficcional;
  24. A ficção exterioriza a imaginação do autor;
  25. A ficção contempla o que corresponda às fantasias do homem;
  26. A ficção busca preencher situações tidas como falhas e incorretas;
  27. A obra escrita requer tempo, formação e crescimento;
  28. A obra escrita requer uma delimitação temática;
  29. Ao desmontar e remontar uma escritura, desde que “com boa significação” a ficção provoca prazer;
  30. Contar é uma maneira de fazer passar o tempo;
  31. Os contos são superiores aos romances por sua brevidade;
  32. Há uma contagem em folhas impressas e outra contagem em tempo;
  33. Nem toda obra de ficção permanece;
  34. Mesmo quando a obra de ficção permanece, sofre a lei do tempo;
  35. A obra de ficção requer um receptor;
  36. O melhor da obra ficcional pode estar nesse receptor, pelas intervenções que vier a fazer;
  37. Uma narrativa tem poder de persuadir;
  38. Narrativas pessoais, quando inspiram narrativas ficcionais, tornam-se documentos humanos;
  39. O compromisso da narrativa ficcional, mesmo quando inspirada em uma narrativa pessoal, é com a ficção;
  40. As narrativas pessoais estão sujeitas ao exagero;
- .



41. As palavras atraem-se, inexplicavelmente, umas às outras;
42. Estilo é o casamento entre as palavras;
43. A ficção faz parte da vida.

Ainda que não seja uma teoria da ficção, é inegável a recorrência do assunto, numa abordagem que envolve o conceito de ficção, o papel da imaginação, o fazer ficcional, o ato de narrar, o estilo e a relação do leitor com a ficção. Buscar Machado de Assis em seus textos, encontrando neles a expressão de sua inteligência e conhecimento profundo da tradição literária, além da fértil imaginação unida a um trabalho delicado, onde cada palavra tem seu lugar e importância é sempre motivo de imenso prazer. O que dizer se, além disso, encontramos percepções que vão encontrar eco nas vozes de teóricos atuais, como, por exemplo, no conceito de imaginário como algo “difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência” de Iser (1991, p. 18), ou em sua declaração de que o texto se origina de um mundo irrealizado, não reduplicado (op. cit. p. 29)? E as afirmativas sobre a recepção, feitas por um autor no fim do século dezanove? Parece-nos perceber, em Machado, o entendimento de que a ficção possui uma pragmática própria, conforme as palavras com as quais que muito mais tarde expressou-se Costa Lima (2006, p. 284), ou notar a maneira distinta com que trata os atos de fingir, distinguindo-os conforme tenham ou não a intenção de enganar, conforme os estudos posteriores de Searle (op. cit., p. 105), ou mesmo a percepção de Jausss confirmando que o mais trágico acontecimento pode vir a ser fonte de prazer (1979, p. 65).

Não é o caso de afirmar Machado como alguém à frente de seu tempo, mas de poder identificar, em seus textos, as mesmas preocupações de que se ocupariam outros estudiosos da literatura, décadas mais tarde. É essa atualidade, tantas vezes percebida e citada por quantos se dedicam à sua obra, que nos leva, além do prazer do texto, à admiração pelo intelectual que ele foi.

Ao mesmo tempo, Machado de Assis dialoga com seus contemporâneos, sustentando, como Poe, as vantagens peculiares do conto (POE, 2004, p. 1). Lembremos que o contista defendeu tais vantagens sobre o romance, o ensaio e a poesia, ressaltando que é possível lê-lo de uma só assentada (Ibid., p. 3), podendo o conto manter o leitor à mercê do escritor, sob o domínio da técnica com a qual compôs a narrativa. Para ele,

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos, de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. (POE, op. cit., p. 3)

O conto é, na opinião do escritor, uma elaboração que exige critério e capacidade, para compor um quadro que será pintado e encherá a mente daquele que o contemplar de plena satisfação. A possibilidade de tal resultado está diretamente ligada à extensão e à condensação da narrativa – o efeito que causa sobre o leitor.

Nosso retorno a Poe deve-se à necessidade de ressaltar que, apesar do reconhecimento que Machado faz, na Advertência de *Várias histórias*, à genialidade do escritor, sua concordância com o contista inglês reside, sobretudo, na aplicação que faz de sua teoria na elaboração das narrativas. São narrativas de impacto, que primam exatamente por saber atingir o leitor.

Mário de Andrade, por isso mesmo, afirmou que a leitura de um livro de contos provocaria no leitor uma espécie de “fadiga psicológica” (ANDRADE, 1972, p. 6) pelo exercício feito em deixar, a cada narrativa curta, um conjunto de personagens, uma história, um impacto, trocando-o por outro, logo a seguir. As narrativas intensas e as seguidas catarses deixariam o leitor exausto.

Uma leitura como a nossa, percorrendo dois volumes de contos, amenizada a força das primeiras recepções, pelo objetivo do estudo e a insistência das pesquisas, provocou efeito diverso. Buscando, não o efeito, já assimilado, mas um objetivo temático, as leituras ganharam uma espécie de efeito conjunto, se assim se pode referir, tratando-se de uma coletânea e compreendendo a individualidade de cada componente. O autor que decidiu apresentá-los juntos, sugerindo sentido, pode ter previsto a condição de um leitor que já não os recebe nas páginas dos folhetins, mas devidamente ordenados, encadernados e, sobretudo, reunidos.

Pois a reunião permitiu a repetição daquilo que foi percebido inicialmente, uma temática recorrente. A vizinhança facilitou a busca da mesma suspeita no outro e outro e outro conto. Razão a mais para se considerar a narrativa curta como instrumento propício à apresentação de temáticas que, se não são longamente exploradas no decorrer de cada uma delas, podem suscitar no leitor uma investigação prazerosa por muitos outros seus semelhantes. Se um autor decide desenvolver um assunto específico, paralelo, subterrâneo a, ou entremeado à trama textual, acompanhar seu raciocínio, num romance, exigirá percorrer a narrativa em toda a sua extensão, buscando perceber as eventuais rerepresentações do assunto. A mesma situação, num conto, implica ao leitor perceber a temática na rápida sucessão das palavras, confirmar-lhe a presença e, sendo o caso, acompanhar o autor tornando à conversa que mantinha com o leitor numa nova narrativa, talvez, agora, abordando novos aspectos.

Com isso, quero reafirmar a questão da presença temática e ao mesmo tempo destacar que sua percepção torna-se facilitada pela organização dos contos em volumes, sendo que, numa leitura com objetivos teóricos, a sensação de prazer está contida na busca e no encontro do objetivo final. Quando, então, lemos Machado dizer que há sentido numa certa coletânea, compreendido esse sentido como um objetivo dentre outros, é prazer do intelectual percorrer seus indícios, conforme são reapresentados, de maneira criativa, como se, a cada narrativa, uma nova perspectiva fosse inaugurada.

Assim compreendido, o conto é uma narrativa de impacto e é, também, segundo sua organização em livro, um prosseguimento discursivo em que o impacto individual da forma pode ceder lugar à beleza do conjunto, desde que percebida, na família de contos as marcas de seu parentesco.

Ora, tendo sido encontrada a marca familiar na temática da ficção, fica a pergunta: Qual seria o objetivo de aprofundar estudos num assunto como a ficção, especialmente abordando-o a partir de um autor com mais de um século de distância de nossa apressada época? Talvez, exatamente, pela existência veloz do homem de nossos dias, limitado em seu olhar saturado por tantas visões, atraído por coisas que não o saciam, vivendo o ficcional nas ruas, consumindo os bens de consumo como se, somente sendo possuidor, pudesse chegar a alcançar algum tipo de prazer, seja pertinente rever o que alguns sensíveis antecessores nossos preconizaram, e como souberam fazer, a exemplo de Machado de Assis, da ficção, um espaço para refletir.

Lembremos a reação do personagem grego Alcibíades ao ver um chapéu. Sem saber do que se tratava, ainda incentivara seu cicerone a colocá-lo: “Põe o que te falta, meu caro, põe o que te falta” (ASSIS, 2006, p. 357). Não estava preparado para o que viria a seguir, depois do horror de toda uma vestimenta sem a costumeira beleza helênica – viu o chapéu e... morreu. Machado vê mais, vê chapéus autônomos e flutuantes circulando na Rua do Ouvidor, como se o homem já não fosse necessário a eles, como se tivessem ganho vida pelo valor que o usuário lhes dedicou. Ter um chapéu, determinado chapéu, um mero objeto, revestiu-se de tamanha importância, que não se sabia mais se era complemento do homem ou “o homem do chapéu”. (ASSIS, 1986, p. 403) Para Carmem Lúcia, no Capítulo dos Chapéus, Machado:

apresenta a percepção desse observador, embotada pelo sinuoso movimento de consumo e circulação, guiada pela ilusão, de poder e liberdade, anunciada na mercadoria, que o narrador denominou de “princípio metafísico”. Denominação perfeita para expressar a sofisticada relação abstrata entre homens e coisas, num país sustentado por trabalho escravo. (FIGUEIREDO, 2007, p. 72)

Mais complexa é, hoje, a relação do homem com as coisas que o cercam e pelas quais se deixa dominar, numa outra forma de escravização, sinalizada pelo autor de nossos contos.

Para refletir sobre isso, a própria natureza do corpus literário, que se reconhece pela sua multiplicidade, que observa e descreve a partir de um variado número de pontos de vista, fugindo ao exame unilateral, permite que a ficção examine o homem e suas transformações, quer seja trazendo-o para dentro de si como personagem, direta ou metaforicamente representado, seja contando-lhe histórias. Ao contar histórias, a ficção também instrui esse homem tão necessitado de um sentido, em quaisquer das variantes desse termo, a perceber a fábula ao seu redor.

Uma vez que a ficção também trata de si mesma, e isso é verdade em Machado de Assis, adentra a percepção que permite identificar, nos discursos dos pomadistas das mais diversas áreas, os jogos de persuasão que levam alguns incautos a mutilarem alegremente as faces de suas identidades.

A ficção instiga e consola, faz supor e permite, sem prejuízo, a experimentação. Ao desconstruir o mundo e reconstruí-lo, sugere por meio das revelações e sombras, formas e ausências, interiores e intercessões, oculta sob a máscara das letras, um novo e mais brilhante homem. Contam acerca dele, desse insigne homem, tão luminoso que, posto no cabeço de uma montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira, a mais dilatada. Se tal homem, com tais quilates de luz, alguma vez existiu ou existirá, ninguém sabe, porque ninguém jamais o viu, mas a realidade da existência desse homem ficcionalizado tem sido, e com isso consolava-se Ahasverus, sob a influência ardente de Prometeu, em extremo, conveniente.

Nesse movimento desarticulador da realidade, recompondo-a textualmente, a ficção recusa o critério de verdade, mesmo quando a evoca. Juan José Saer, ao escrever sobre o conceito de ficção, desconfia dos textos que pretendem excluir qualquer rastro do fictício, assumindo uma postura de certeza excessiva, pois, para o teórico:

Mesmo quando a intenção de veracidade seja sincera e os fatos narrados rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre – continua existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a qualquer construção verbal. (SAER, 2009, p. 1)

A desconfiança alcança os textos biográficos e autobiográficos, que, para ele, deveriam dar provas de sua suposta verdade objetiva. Alerta que uma proposição, por não ser fictícia, não é, automaticamente, verdadeira. A ficção nem se aproxima dos “profetas do verdadeiro” nem dos “eufóricos do falso” (Ibid.: p. 2) pois, mesmo quando incorpora o falso – fontes falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc – a ficção o faz não para confundir, mas para assinalar seu caráter duplo, que mescla o verificável e o imaginário. Nisso, não se esquivava da verdade, mas para expor de maneira bem evidente, a complexidade

daquilo que se toma por verdade, especialmente quando um tratamento de limitada perspectiva possa provocar um empobrecimento de seu exame.

Mas a ficção não solicita ser acreditada enquanto verdade e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. (SAER, 2009, p. 2)

Inseparável da realidade objetiva e, ao mesmo tempo, remodelando-a à sua maneira, a ficção não se desvencilha do conflito entre verdade e falsidade por causa das expectativas que sobre ela fazem alguns que não compreendam que, no dizer de Saer: justamente por ter-se posto à margem do verificável que Cervantes, Sterne, Flaubert ou Kafka nos parecem inteiramente dignos de crédito” (Ibid., p. 4). Com Saer concorda Jacques Rancière (2009, p. 4) ao declarar que “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”, concluindo que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (Ibid., ibid.).

A ficção firma-se como uma reescritura do mundo, sem ser fraude, mas, de certa maneira, por vezes a fraude dela se assemelha, pois esta igualmente compõe uma narrativa em que, com distinta intenção, os fatos são manipulados. Um exemplo da narrativa de fraude foi a operada pelo personagem João Pina, na Itaguaí de Simão Bacamarte. Tendo sucedido Porfírio, cujo infortúnio afastou do poder da localidade, assume o cargo público e usa de um singular expediente:

Como achasse nas gavetas as minutas da proclamação, da exposição ao vice-rei e de outros atos inaugurais do governo anterior, deu-se pressa em os fazer copiar e expedir; acrescentam os cronistas, e aliás subentende-se que ele lhes mudou os nomes, e, onde o outro barbeiro falara de uma câmara corrupta, falou este de ‘um intruso eivado das más doutrinas francesas, e contrário aos sacrossantos interesses de Sua Majestade, etc’. (ASSIS, 2005, p. 60)

Portanto, Itaguaí passa por uma mudança de superfície, apenas de palavras, embora a situação não se modifique. Ora, os documentos já existiam, e agora passam a descrever uma nova situação. Poderíamos supor, nesse caso, considerarmos chamar o resultado textual não de narrativa de fraude mas de fraude narrativa, uma vez que o logro é o objetivo do qual a composição em palavras funciona apenas como um recurso a mais.

A composição textual para o logro fere a multiplicidade de sentidos que a ficção oferece ao leitor, permitindo refletir sobre os eventos narrados, para apenas conduzi-lo pela poder persuasivo das palavras, a um sentido único, para o qual são possíveis usos perversos, como o preconceito e o totalitarismo. Quanto mais se diversificam as estratégias narrativas, tanto a ficção quanto a fraude são fortalecidas com novos aliados. Conforme o real deixa de

ser legitimador dos discursos, maior a necessidade de discernir os simulacros, quer presentes na ficção, quer na expressão do que se diz ser a ‘mais pura verdade’.

Não é sem razão que a propaganda consumista e a vertente ideológica globalizante usam, sem escrúpulos, toda sorte de armadilhas discursivas para fazer crer em guerras ou processos de paz, em progresso e igualitarismo, em conquistas científicas ou fracassos políticos, idealizando e vendendo um modelo previamente escolhido como melhor, seja de um carro ou da forma física que o ser humano deve ter e manter. Paula Sibila trata desse fascínio pelo espetáculo presente em nosso dia a dia:

En una época tan arrasada por las inseguridades como fascinada por los simulacros y la espectacularización de todo cuanto es, nociones otrora más sólidas como realidad y verdad se han estremecido seriamente. Tal vez por ese motivo, ya no cabe a la ficción recurrir a lo real para contagiarse de su peso y ganar veracidad. Al contrario, la realidad parece haber perdido tal potencia legitimadora. Ese real que hoy está en pleno auge ya no es más autoevidente: su consistencia se ha vuelto problemática y se pone en cuestión permanente. (op. cit., p. 224 e 225)

Enquanto as ideologias, valendo-se ou não dos recursos narrativos constroem um mundo que é fábula, a fábula pode desmascarar enganos do mundo. De toda sorte, a importância que se dá à construção narrativa é reafirmada em Machado de Assis, quer na maneira recorrente como apresenta o livro e a prática da leitura como objetos ficcionais (vide D. Benedita e seus três romances), quer ressaltando ao leitor os procedimentos literários nos quais está envolvido. Suas menções ao livro e ao fazer literário marcam o tom da autorreferencialidade, para alguns marcando o tom da duplicidade semântica, para nós, no contexto de nossas pesquisas, um dado a mais na multiplicidade dos temas abordados pelo autor em sua ficção. Outra estratégia usada pelo autor é a constante interação de obras ficcionais. No dizer de Marinês Kunz e Juracy Assmann, no texto que juntas assinam:

Esse jogo remissivo entre textos ficcionais decorre da concepção de leitura e de literatura de Machado de Assis, para quem o reconhecimento das relações intertextuais permite ao leitor acionar sentidos de outras produções, cujo entendimento (ou não entendimento) atua sobre a interpretação. Machado concebe, pois, a literatura como um sistema de obras em interação, cujas convergências devem ser reconhecidas pelo leitor para esclarecer a significação. Portanto, como outros escritores que privilegiam a metaficcionalidade, ele antecipa, em sua escritura, discussões teóricas do século XX que enfatizam o papel do leitor como uma das estratégias de composição do texto. (KUNS; ASSMANN. 2011, p. 80)

Conforme aciona sentidos com o fim da interpretação, o leitor é enriquecido pelo texto, que lhe oferece, pelo uso múltiplo de recursos, uma variada forma de perceber. E o texto, certamente, sai enriquecido pelos acréscimos que a imaginação do leitor lhe fizer, pois, como diria Pomada, no conto “O segredo do Bonzo”, “não há espetáculo sem espectador” (ASSIS, 2006, p. 165).

O espectador deve perceber a luz da ‘pedra da lua’, seja ela existente ou não, a ponto de testemunhar dela. Ainda que no reino de Bungo o recurso seja usado para a narrativa de

fraude, na ficção figura como a possibilidade de ver brilhar algo de realidade improvável. Pois, de tanto se falar, de tanto se narrar, de tantos contos, de tantas histórias, se não há uma pedra real, existe uma ficcional. Já não se trata da Lua, satélite, ou de sua luz, mas da lua narrada, contada, sentida, que agora é uma presença ficcional, construída a partir da idéia do satélite, superando-o em luminosidade. Uma pedra, dela retirada, tem por referente esse novo artefato lunar, é o fato narrativo construído pela ficção.

Aqui, até podemos voltar ao uso do termo autorreferencialidade, desde que entendida não mais como o discurso da ficção sobre si mesma, mas como referencialidade interna, inerente ao relacionamento mútuo que mantém os objetos da ficção, compondo um universo dentro do texto.

O uso que Machado faz da luminosidade da pedra faz lembrar o pensamento escolástico, na afirmação que faz Tomás de Aquino, no Comentário ao “Tratado da Trindade”, de Boécio, (AQUINO, 1999, q. 5 e 6): “uma coisa tem tanto de realidade quanto tem de luz”. Se assim considerarmos, a pedra da lua tem sua existência plenamente defendida. É preciso, no entanto, lembrar que o olhar do filósofo, embora dedicado aos estudos e comentários sobre a Antiguidade Clássica, matéria comum ao pensamento medieval, distanciara-se pouco a pouco da distinção platônica sobre os seres para concebê-los como existentes em sua forma concreta, concluindo que todo ente é aquilo que é. O conceito, porém, precisa ser lido conforme a ligação do pensamento escolástico de que toda a natureza está ligada a Deus que, tendo-a criado, percebeu-a naturalmente, isenta das características falantes e surreais das fábulas, concebendo um universo natural, composto de coisas cujo sentido é dado por seu criador, cada uma delas inteligíveis porque previamente pensadas e possuidoras de luz justamente porque jorram o pensar criador de Deus.

Para Tomás de Aquino, a luz interna que jorra dos objetos é o que permite ao intelecto humano vê-los e, assim, perceber neles o ato da criação. Dizer de algo – é real – significa dizer que foi pensado por Deus. Dizer de algo – é belo – significa dizer que reflete o criador, pois nele toda a beleza reside. Ao perceber alguma coisa, percebe-se, concomitantemente sua essência. Vejamos duas de suas considerações:

Ora, para que saibamos de alguma coisa o que é, é preciso que nosso intelecto seja levado à quiddidade ou essência da própria coisa, quer imediatamente, quer mediante algo que mostre suficientemente sua quiddidade. (op. cit., q. 5, a3, resp.)

Ora, o assim naturalmente conhecido se manifesta ao ente humano a partir da própria luz do intelecto agente que é natural ao ser humano; pela qual luz, efetivamente, nada se nos manifesta senão na medida em que as imagens se tornam inteligíveis em ato por ela [pela luz da glória] (Ibid., q. 6, a4, resp.)

Assim, o homem apreende o conhecimento e a beleza através de seu intelecto, necessitando, para isso, da contemplação – por ela percebemos a luz que irradia das coisas e

capturamos o entendimento da essência através daquilo que irradia da forma. Toda a beleza resulta da luminosidade daquilo que foi feito imagem e semelhança de Deus, valendo a declaração tanto para o conjunto da natureza criada quanto para as obras produzidas pelos homens a partir dessa natureza.

Aquino, portanto, refere-se à natureza divina. Machado, por outro lado, explicita no conto que a tal pedra da lua nunca existiu, portanto, seu referente não está nas coisas criadas. Do existente emanando luz, o pai do escolasticismo procurou explicar a fonte e exaltá-la segundo sua fé. O escritor de “O segredo do Bonzo” desvinculou seu objeto da criação e tratou-o como consequência da narrativa convincente e repetida, que o tornou real, dentro dos parâmetros da ficção. A pedra da lua é, portanto, uma criação de outra ordem, uma criação narrativa. Se desejarmos, podemos entender que a pedra da lua é a própria ficção, o próprio artefato literário que, como já dissemos, não arvora pretensões de veracidade, mas é sincera em autodesvelar-se, nas articulações que faz a partir da realidade. A sua luz ou o alcance da sua luz tanto pode ser entendido como seu alcance quanto pressupor tudo aquilo que ela, de forma indireta, ilumina.

Tomás de Aquino e Machado de Assis, portanto, concebem a luminosidade dos objetos a partir de perspectivas distintas. E, enquanto o primeiro relata o objeto que é, conforme o brilho que possui porque recebido do criador, o segundo relata o objeto que não é, mas passa a ser, pelo relato que dele se faz – elevando cada autor, ou os múltiplos autores de uma narrativa à condição de criadores do objeto ficcional.

A compreensão que possui o escritor brasileiro sobre essa criação e sua luminosidade é o que lhe permite chegar às afirmativas que relatamos conforme encontradas nos contos. Lá estão a consciência do fazer ficcional e da ficção entremeando as histórias de homens e mulheres comuns, vivendo histórias que um leitor do século dezenove, no Rio de Janeiro poderia relacionar às histórias que ele mesmo conhecia.

Quando estabelecemos uma comparação entre um pensador medieval e um autor distante dele alguns séculos, é esperada a presença da diferença. Mas uma similaridade precisa ser destacada entre o escolástico e o morador do Cosme Velho: além de trabalharem a questão da luminosidade dos objetos: ambos constroem textos onde predominam a metáfora e a alegoria. Lembremos que Machado chega a dizer, do conto “Chinela turca”, ser ele pura metáfora e que não faltam simbolismos e alegorias em seus contos. Ora, a prática e as já comentadas citações que faz de Diderot apenas confirmam que o autor reconheça, na luz reflexa do ficcional, a diferente iluminação que permite a narrativa como outra possibilidade de conhecimento. O recurso, presente nos contos antigos, nas narrativas de “era uma vez”,



tem reapresentado, humanizando ou reificando as mais diversas pessoas ou situações, de maneira que, se o que não existe passa a existir no artefato do texto, o existente pode se conduzido ao texto na forma que melhor aponte suas características condensadas.

Por exemplo, um leitor que aceite o convite para percorrer o caminho que Nietzsche traça para seu Zaratustra, precisará aceitar o desafio metafórico que o autor propõe, percebendo a virada linguística que faz, para mergulhar no texto sem ressentimento ou melancolia, percebendo, no tônus da obra, não se tratarem ali, as referências, das próprias tábuas de Moisés, ou dos sete selos do Apocalipse, ou do Cristo, mas do texto, ao tecido executado. As ferramentas para ler um texto metafórico estão nele próprio, lembrando que é à luz da lua que determinados sinais trovejam, em flashes sucessivos, numa noite que dá sentido à vida que se vive e à que se sonha.

Zaratustra habita o reino da metáfora e goza da liberdade plástica que ela lhe dá. Homem recluso por dez anos, cheio de conhecimento e de fome, contemplando um cadáver, sem nenhum apetite, ser alimentado, considera possível ao homem querer viver mais e não somente querer viver ainda (NIETZSCHE, 2005, p. 27). Sugere, portanto, a superação do próprio homem.

Nietzsche insiste, através de seu personagem, que passar de uma atitude para outra exige um novo olhar. Os homens-corda que aceitam o desafio da mudança não poderão chegar ao outro lado e adentrar a nova vida sem deixarem aquilo que amavam. Há o perigo do abismo, do ataque veloz do palhaço - representando o progresso, a pressão pelo desempenho, a concorrência, e o perigo de não tentar. Ora, toda a suposição de Zaratustra está condensada na proposição de novas tábuas. As primeiras, escritas pelo próprio Deus, segundo a narrativa bíblica, foram quebradas por Moisés. Em lugar das segundas, escritas pelo profeta conforme ditadas por Deus, Nietzsche sugere outras, novas, uma nova escritura que se adapte à nova situação dos homens, de homens cheios de vida, vontade e poder.

Essas afirmativas não estão escritas na forma de um compêndio teórico, mas na de um texto ficcional, metafórico, que faz refletir sua luz a partir dos numerosos empréstimos que faz à tradição, nos nomes, circunstâncias, evocações de tipos, como o palhaço, o homem na corda-bamba, além de relações internas, como a comparação de Zaratustra com os animais que representam sua arrogância (águia) e sua astúcia (serpente). Mas Nietzsche não caminha sobre as idéias desconfiado que é do platonismo, da mesma forma que Zaratustra desconfia da luz do sol, que, para ele, nada revela, mas provoca sombras. Nietzsche caminha sobre as palavras, enquanto reafirma a ficção como forma, sempre atual, de pensar.

Ó! Meus irmãos! Não é para trás que a vossa nobreza deve olhar, mas para a frente! Deveis ser expulsos de todas as pátrias e de todos os países dos vossos ascendentes. Deveis amar o país dos vossos filhos: seja este amor a vossa nobreza; o país inexplorado no meio de longínquos mares; é isto que eu digo às vossas velas que procurem e tornem a procurar! Deveis redimir-vos em vossos filhos de serdes filhos de vossos pais: assim libertareis o passado todo! Ponho por cima de vós esta nova tábua. (Ibid., p. 159)

Talvez, o que ele apresenta metaforicamente provocasse reações intempestivas se exposto diretamente. Na forma de ficção, afirma suas concepções, enquanto afirma a arrogância do personagem, além de sua astúcia, num jogo em que de certa forma desmerece a voz de que se vale, enquanto, pela aparente sinceridade, reafirma-a. Ao mesmo tempo em que incita os homens a deixarem o passado como referência, usa toda uma variedade de signos desse passado para sobre eles estabelecer sua maneira de pensar.

São todos recursos, válidos na composição narrativa, que permitiram a Tomás de Aquino, Nietzsche ou Machado fazer o leitor voltar seu olhar ao objeto literário para ser atingido pelo duplo deslocamento que ele provoca: o próprio, em direção à escritura, e o da escritura, indo além do campo sensorial, vencendo a névoa do conhecimento dificultado aos olhos embotados, e provocando a percepção do intelecto até a fé, até à angústia, ou mesmo até a reflexão sobre si e sobre tudo o mais que tenha perdido a luminosidade original. Mesmo com diferentes perspectivas, cada um deles soube valer-se da complexidade e das possibilidades do discurso ficcional para utilizá-lo como instrumento e campo de seus pensamentos – ao mesmo tempo recurso para fazer pensar, sob as luzes da ficção.

## 7. CONCLUSÃO

Neste trabalho, acompanhamos uma temática, segundo nosso entendimento e defesa, presente e visível nos contos reunidos em *Papéis avulsos* e *Várias histórias*, iniciando com a discussão sobre o realismo, não por angústia classificatória que pretendesse aderir em Machado de Assis esse ou aquele rótulo, mas, tão somente, para preparar a questão do referente. Uma visão panorâmica dos contos serviu para lembrar ao leitor deste trabalho os variados efeitos que eles, um dia, lhes causaram, evocando a variada gama de personagens, assuntos e abordagens. Em seguida, procurando chegar ao estudo do ficcional, necessitamos de uma apresentação dos percursos do conhecimento nos estertores do século dezenove e do próprio papel da ficção no mesmo período, para só então chegarmos a um momento em que se pode concebê-la, não mais sob as exigências de um discurso fiel à realidade exterior ao texto, mas de uma elaboração onde o fingimento não se constitui em fraude. Alguns contos, no capítulo seguinte, foram apresentados segundo assuntos que lhes são pertinentes, até apresentarmos, reunidas, as afirmativas que Machado de Assis faz, nos contos, acerca da ficção, colocando-a no papel de referente, usando de seus personagens, citações e notas, para sobre ela discorrer. O conjunto das afirmações colhidas, não resulta numa teoria estética, num estatuto do ficcional, mas resulta numa bem abrangente abordagem sobre o tema, o que faz desejar saber *onde mais?* e *o quê?*, na obra do mesmo autor, foi pensado e está dito a respeito da ficção.

Machado de Assis, portanto, contou-nos sobre o ato de contar, experiência tão próxima a nós, pelas histórias infantis que ouvimos, pelos relatos que fizeram parte da construção de nosso intelecto e pelo efeito de seu acúmulo em nossa interioridade. Reais ou não, numa sala de aula, ouvindo um professor narrar a maneira como se dera a história do Brasil, ou num relato sobre a origem das espécies, dentro de um estatuto tido por científico, ainda podemos perceber ecos do fictício, tons que nos remetem ao “era uma vez” de nossos primeiros anos de vida.

Contar é rerepresentar o mundo, com o recurso da leitura e da voz, somada a imaginação que se incumbirá de cobrir e ressaltar, perceber o brilho e fazer brilhar mais a narrativa que lhe incita. Contar é ensinar valores, é desfazer paradigmas, é exercitar o pensamento. Contar é abrir novas perspectivas de vida e operar uma transgressão, nem sempre pacífica do mundo, operando livremente sua reconstrução e permitindo variadas composições. Contar é formatar ideologias para com elas destruir povos (*Minha Luta*, Adolf Hitler) ou construir uma nação (*O estado judeu*, Theodor Hertzl).

O ato de contar e o conto, dentro do contexto da narrativa escrita, evocam a intimidade dos momentos em que pessoas amadas nos relataram suas próprias histórias e outras que ouviram; e o prazer de sentar-se e deixar-se levar pela narrativa, quando não perdidas na velocidade e exigências do cotidiano, é alimentado pela continuidade da experiência que não deve ser perdida ou esquecida, antes retomada nos contos que passaremos adiante, nas gerações que nos seguirem e quiserem, ainda, ouvir contar.

Soube, através do relato de um antropólogo da prática ainda comum de algumas tribos de Gana, em que os idosos esperam, quando percebem que vão deixar a vida, a aproximação de seus familiares, especialmente aqueles que os substituirão no papel de autoridade sobre o restante do grupo, para contar-lhes suas histórias pessoais, aquilo que viveram e aprenderam. É necessário, no entender daquele povo, que os velhos morram vazios – expressão que usam para expressar o ato de contar. Pois, para eles, contar é esvaziar-se, ganhar leveza, além de uma forma de purificação. Contar, para eles, é a contabilidade da vida, que permite os acertos e, por vezes, repete os erros, inserindo-os na tradição. Contar pode ser a catarse da vida, como pode ser o juízo dela.

Fazer contos, voltando a Machado, é uma maneira de fazer passar o tempo – mas desconfiemos sempre do autor – não é apenas o tempo dele que se esvai, é o nosso que é capturado pela trama de suas composições, arrebatados que somos pela vivacidade de seu intelecto e surpresos, pois Machado de Assis sempre nos surpreende, pelo brilho da pedra da lua, agora existente em nós.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *Machado, Rosa & Cia (ensaios sobre literatura e cultura)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2008. Prêmio ABL 2009.

AMORIM, Celso. Uma obra em movimento. In: *A obra de Machado de Assis*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006. Ensaio premiado no 1º. Concurso Internacional Machado de Assis.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. Contos e contistas. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Caxias do Sul: Livraria Sulina, 1980. Edição Bilingue, 10v..

\_\_\_\_\_. *O ente e a essência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Verdade e conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Comentário ao “Tratado da Trindade” de Boécio: questões 5 e 6*. São Paulo: Unesp, 1999 (Biblioteca Clássica).

ARANHA, Graça (Org.). *Correspondência de Machado de Assis e Joaquim Nabuco*. Pregácio à 3. ed. de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2003.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra Crítica*. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963. v. 3.

\_\_\_\_\_. *Almanaque Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. IX, trad. Eudoro de Souza. In: \_\_\_\_\_. *Aristóteles II*. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. *Rhétorique*. Texte établie et traduit par Méderic Defour, Paris, Société d'Édition “Les Belles Lettres”, 1932/60/73. 3v.

ARNT, Hérís; FREIRE, Cristiano Sá. *Machado de Assis on line: um roteiro de pesquisa por conteúdo na Internet*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2001.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

\_\_\_\_\_. Viver!. In: *Várias Histórias. Edições críticas de obras de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. v. 9.

\_\_\_\_\_. Revista dos Theatros. In: \_\_\_\_\_. *Critica Theatral*. São Paulo: 1950.

\_\_\_\_\_. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. Publicado originalmente em *Novo Mundo*, no dia 24 de março de 1873. p. 801-809.

ATAIDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. Rio de Janeiro: McGraw-Hill, 1974.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética; A teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Porto Alegre: Globo, 1959

BAPTISTA, Abel Barros. *Rusga pelo “José Matias” de Eça de Queiros*. [S.l: s.n.],1986.

\_\_\_\_\_. *Em nome do apelo do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Lisboa: Litoral, 1991.

\_\_\_\_\_. *Solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa,[s.n],1998.

\_\_\_\_\_. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed.Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003

\_\_\_\_\_. A emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 6/7, p. 208-231, 2006.

BARROS, Spencer Maciel de. *A ilustração brasileira e a idéia de universidade*. São Paulo: Convívio da Universidade de São Paulo, 1986.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1980.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Obras escolhidas*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BERNARDO, Gustavo. Machado de La Mancha contra o gigante do realismo. In: DINIZ, Júlio. *Machado de Assis (1908 – 2008)*. Rio de Janeiro: Puc-Rio: Contraponto, 2008.

\_\_\_\_\_. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_; SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Missa do Galo: analysis on the subject of time and the correlated aesthetic aspects*. Disponível em: [\\_http://www.gemcsfrontiernet/~gemcs](http://www.gemcsfrontiernet/~gemcs) (mimeo, em português). Acesso em: jan. 2012.

\_\_\_\_\_. *A experiência estética e o prazer na interação com linguagens* (mimeo, em português). Rio de Janeiro: UERJ, [19--].

\_\_\_\_\_. Mentiras verdadeiras/Verdadeiras mentiras (entre o demônio e o profundo mar azul). In: PINTO, Silvia Regina. *Tramas e mentiras – jogos de verossimilhança*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teoria do efeito estético*. Niterói. EdUFF, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tópicos de teoria*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. Entre a retórica e a poesia. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.

\_\_\_\_\_; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores brasileiros: antologia e estudos).

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis e o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis e o enigma do olhar*. 4a. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. Um nó ideológico – sobre o enlace de perspectivas em Machado de Assis. In: *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRANDÃO, Octávio. *O niilista Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Simões, 1958.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1971.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 7a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004b.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; e GOMES, Paulo E. S.. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARA, Salete de Almeida. Um tempo de crise no conto machadiano: os contos, as crônicas e a experiência em Machado de Assis. In: FANTINI, Marli (Org.). *Crônicas da antiga corte*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukás e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. Uma fonte de filosofia de Machado de Assis. In: *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, 1978.



CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

CASTELLO, José Aderaldo. A veracidade do escritor. In: *Realidade & Ilusão em Machado de Assis*. 2. ed.. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1978.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende; OLIVEIRA, Ana Lúcia de; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira; PINTO, Sílvia Regina. *As partes da maçã*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto, In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. A perversão do trapezista. *O romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. Sob a face de um bruxo. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1983/4.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.

\_\_\_\_\_. O palimpsesto de Itaguaí. In: \_\_\_\_\_. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991/2001.

\_\_\_\_\_. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. Machado: mestre de capoeira. In: \_\_\_\_\_. *Intervenções*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mímesis e modernidade. Formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, Pedro Pereira da Silva. *Machado de Assis*. Sup. de FRANCO, Afonso Arinos de Mello. São Paulo: Ed. Três, 1974. (Coleção A vida dos grandes brasileiros; v. 5).

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. v 5.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira. In: \_\_\_\_\_ et al. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974. p. 1-56.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CUNHA, Cilaine Alves. Tristezas de uma geração que termina. In: *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Editora 34, 2006.

DESCARTES. Discurso do Método. In: \_\_\_\_\_. *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Os pensadores).

DIDEROT. Carta aos Cegos. In: \_\_\_\_\_. *Diderot*. São Paulo: AbriCultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Diálogo entre D'Alembert e Diderot*. [S.l.]: Ibid., 1979.

\_\_\_\_\_. *Estética, poética e contos*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Filosofia e política*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. v. 1.

DINIZ, Julio (Org.) *Machado de Assis: 1908-2008*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DIXON, P. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

\_\_\_\_\_. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 6-7, p. 185-206, 2006.

\_\_\_\_\_. *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias Póstumas*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2009.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Tradução do grego, introdução e notas, Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

FANTINI, Marli. *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

FERREIRA NETTO, Waldemar. *Tradição oral e produção de narrativas*. São Paulo: Paulistana, 2008.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Estética como estratégia – o lugar do espetáculo na cultura brasileira. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 16, 2007.

\_\_\_\_\_. Brasil, feito de amor e romance. In: \_\_\_\_\_. *As descobertas do Brasil*. (mimeo em português). Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

FILHO, Barreto José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1980.

FISCHER, Luis Augusto. Contos de Machado, da ética à estética. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronaldes de Melo e (Org.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FONSECA, Maria Augusta. A cartomante: ciladas do conto. In: FANTINI, Marli (Org.). *Crônicas da antiga corte*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. A Grande internação, In: \_\_\_\_\_. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir - nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2003.

FRANCHETTI, Paulo. *Fortuna crítica revisitada*. 2008, p. 2-4. Disponível em: <www.unicamp.br>. Acesso em: jan. 2012.

FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto? *Revista USP*, São Paulo, n. 63, set./nov. 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Alegoria, Morte, Modernidade. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI (Org.). Trad. Denise Bottmann. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GEISLER, Norman. Resposta ao pós-modernismo. In: *O Obreiro*. Rio de Janeiro: CPAD, 2013. n. 60.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. *Contos, uma antologia (sel. Introd. e notas de John Gledson)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 15-55. (1999).

\_\_\_\_\_. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *50 contos de Machado de Assis selecionados por John Gledson*. Seleção, Introdução e Notas por John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GOULART, O jogo da serpente na “Missa do galo”. In: FANTINI, Marli (Org.). *Crônicas da antiga corte*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa: Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, 1960. v. 11, p. 789.

GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine. *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea..* São Paulo: UNESP, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Ed. da Universidade de São Paulo, 2004.

HÄMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. *Literatura: esse objeto do desejo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

HOLANDA, Sérgio B. de. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

\_\_\_\_\_. *Ato da leitura – uma teoria do Efeito Estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996 - 1999. v.1/v.2

\_\_\_\_\_. *Implied Reader*. NY: John Hopkins, 1978.

\_\_\_\_\_. *Die /artistik des Misslingens: Ersticktes Lachen in Theater Becketts*. Heidelberg: Winter, 1979.

\_\_\_\_\_. Os atos de fingir, ou, O que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA (Ed.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 359-383.

\_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, H. R.. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Kátharsis. In: COSTA LIMA (Coord.). *A Literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

JOBIM, José Luís. *A poética do fundamento*. Niterói, RJ: EdUFF, 1996.

\_\_\_\_\_. *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999.

\_\_\_\_\_. (Org.) *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

\_\_\_\_\_. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

\_\_\_\_\_. Literatura, Horizonte e História. In: *Formas da Teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

\_\_\_\_\_. Revendo Quincas Borba e Rubião. *Revista da ANPOLL*, v. 24, p. 45-56, 2008.

\_\_\_\_\_. Machado de Assis: o romancista como crítico. *Machado de Assis em linha*, n. 5, 2010. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/index.htm>>. Acesso em: jan. 2012.

\_\_\_\_\_. A História da Literatura e as trocas e transferências literárias e culturais. *Veredas* – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, v. 10, 2009.

JOLLES, Andréas (André) Johannes. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KANGUSSU, Imaculada. Palavras sonantes, verdades e mentiras. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de ;Neto, Olímpio José Pimenta (Org.). *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 1999.

KUNZ, Narinês Andréa; ASSMANN, Juracy Saraiva. Autorreferencialidade em Memorial de Aires. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 7, p. 76-87, 2011.

LAGES, Susana Kampff. Diabolias da dialética: Machado de Assis, percursos de Guimarães Rosa. In: FANTINI, Marli (Org.). *Crônicas da antiga corte*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LAJOLO, Marisa. *Machado de Assis*. São Paulo: Abril, 1980 (Literatura comentada).

LEFRANC, Jean. *Compreender Schopenhauer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o Teatro das Convenções*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1997.

LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. In: *Revista Ensaios Ad Hominem*. São Paulo: Edições Ad Hominem, 1999. n. 1. t. 2, p. 87-136.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. *Foucault, a Ciência e o Saber*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis, roteiro da consagração (crítica em vida do autor)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MACHADO DE ASSIS. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <[www.machadodeassis.org.br](http://www.machadodeassis.org.br)>. Acesso em: jan. 2012.

MAGALHÃES Jr., R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

\_\_\_\_\_. *Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1981.

MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Verdades e Mentiras - 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau*. Ijuí: UNIJUL, 2005.

MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1870*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971. (Unesp, 2009).

MATOS, Mário. Machado de Assis, contador de histórias. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. v.2, p. 11-24.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Lições de Crítica*. Niterói: Eduff, 1997.

MÉRIMÉE, Prosper. Colomba. In: *La Mosaique et autres contes et nouvelles*. Paris, [s.n.] 1840 .

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosaf & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. *O véu e a máscara*. Rio de Janeiro: Oxford, 1997.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 2008.

MINDLIN, José. Machado de Assis: *Seis contos escolhidos e comentados por José Mindlin*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 2008.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1984. v.2.

\_\_\_\_\_. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MONTELLO, Josué. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MURICY, Kátia. *Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. Nietzsche. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

\_\_\_\_\_. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: \_\_\_\_\_. *Nietzsche – vida e obra*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril, 1983.

\_\_\_\_\_. Assim falou Zaratustra. In: \_\_\_\_\_. *Nietzsche – vida e obra*. São Paulo: Abril, 1983; São Paulo: Martin Claret, 2005. (Col. Os Pensadores)

\_\_\_\_\_. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

NISKIER, Arnaldo. *O olhar pedagógico em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1999.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de (Org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Subterrâneos do texto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

PEREIRA, Astrojildo. Machado de Assis na crítica. *Diário de Notícias*, 18 de junho de 1939; 1º. Suplemento, página 1.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis, Estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955.

PERELMAN, Chaim. O império retórico. In: *O império retórico – retórica e argumentação*. Porto: Asa Editores, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Sílvia Regina. Desmascarando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Armadilhas ficcionais – modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*. Sílvia Regina Pinto org. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PLATÃO. *Phèdre*. Texte établi et traduit par Leon Robin. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1966.

\_\_\_\_\_. *Diálogos e A República*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

POE, Edgar Allan Poe. Resenha do livro *Twice-told tales* (1842). Cit. SANTIAGO, Silviano. Solidariedade do aborrecimento humano. In: FANTINI, Marli (Org.). *Crônicas da antiga corte*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre, 2004. v. 1, n. 6. Disponível em: <http://www.bestiário.com.br>. Acesso em: jan. 2012.

\_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e notas por Oscar Mendes, em colab. com Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981 e 2001.

PROSPER MÉRIMÉE. Wikipédia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Prosper\\_Mérimée](http://pt.wikipedia.org/wiki/Prosper_Mérimée). Acesso em: jan. 2012.



PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis, curso literária em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

QUEIROZ, Dinah S. de. *Machado de Assis e as mulheres*. Rio de Janeiro: Presença, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. Comentário In: SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Panfleto político-cultural. Disponível em: <[www.culturaebarbarie.org/sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro)>. Acesso em: jan. 2009.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

REIS, José Carlos. *História e Teoria*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

RIEDEL, Dirce Cortes. *A metáfora: O espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

\_\_\_\_\_. *Tempo e metáfora em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

RIOS, Sebastião. *Além do Realismo* – Revista. TB. 133/134: 95/112. abr.set. 1998.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

\_\_\_\_\_. Filosofia que não pára de pensar (Introdução). In: ASSIS, Machado de. *Contos de Machado de Assis*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2008.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Unicamp, 1992.

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

\_\_\_\_\_. Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade. In: \_\_\_\_\_. *Mal-estar da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUART, Marie-France. O mito do judeu errante. In: BRUNE, Pierre (Org.). *Dicionário dos mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Sopro, Panfleto político-cultural. Disponível em: <[www.culturaebarbarie.org/sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro)>. Acesso em: jan. 2009.

SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHPREJER, Alberto. *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

\_\_\_\_\_. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Ed. and with an introduction by John Gledson. London: Verso, 1992.

\_\_\_\_\_. A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronaldo de Melo e (Org.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

\_\_\_\_\_. Duas notas sobre Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEARLE, John R. *Expressão e significado – Estudos da teoria dos atos da fala*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SECCHIN, Antonio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIN, José Luís. *Machado de Assis, novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro: De Letras; Niterói, RJ: EdUFF, 2008.

\_\_\_\_\_. Linguagem e loucura em *O alienista*. *Estudos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 25-29, 1994.

SEPÚLVEDA, Carlos. Voltas e temas em Machado de Assis. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronaldo de Melo e (Org.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

\_\_\_\_\_. Teoria do medalhão ou a reconstrução da esfera pública burguesa. *Estudo de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 39-45, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício de escritor*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SIBILA, Paula. *Yo real y la crisis de la ficción*. In: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fardo de Cultura Econômica, 2009.

SILVA, Ivete Helou da. *Machado de Assis: o cronista míope*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2002.

SILVA, Márcia Cabral da. *Uma história da formação do leitor no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

SONTAG, Suzan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Maria das Graças de. *Natureza e ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: UNESP, 2002.(Coleção Biblioteca de Filosofia).

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

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*. Retórica e Poética no Brasil Oitocentista. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima, (Org.) Carlinda F.P. Nunes, Francisco V. dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

TROUSSON, Raymond. *Prometeu na Literatura*. Porto: Rés Editora, [19--].

VERNANT, Jean-Pierre. Do mito à razão. In: \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: DIFEL, 1971.

VILLAÇA, Alcides. Querer, poder, precisar: O caso da vara. *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, 2006.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: \_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

## ANEXO – Súmula para apresentação à Banca Examinadora

Ler ou ouvir contar histórias trata de valorizar o relato de alguém, oferecendo-lhe a chance de ter apreciada por outrem sua própria visão, seleção e priorização de uma do mundo, através coletânea qualquer de fatos, sejam eles existentes ou não, concordemos ou não com a forma como nos são apresentados.

Sem o saudosismo que nos faria referir aos antigos épicos, narrar ainda é - mesmo com o acesso franqueado a outros mecanismos de percepção das tecnologias disponíveis, e mesmo regulados por distintos critérios de seleção dos fatos - um desmontar e remontar dos pedaços encontrados nas ruas, nos meios sociais, nos monumentos, implicando uma forma de reapresentação que se adapta às novas técnicas, sem perder o gosto do folhetim que nos mantém vivo o sabor das antigas narrativas. Num papel ou numa tela de cinema, não necessariamente com o intuito de transmitir sabedoria ou despertar valores e ideologias, mas numa ideologia outra, em que a obra de ficção reconhece-se como uma manifestação artística que também é mercadoria, a narrativa continua encontrando seus criadores bem como seus apreciadores. Os primeiros valer-se-ão das formas artísticas tradicionais ou transgredirão a elas, conversarão com seus pares e invocarão os nomes que sirvam de lastro cultural àquele produto que querem vender, enquanto os últimos guiarão os produtores, conforme acenem com a aceitação ou rejeição do resultado apresentado, podendo dar ou não seu aval a uma determinada maneira de narrar. Ambos comporão o processo narrativo, além da narrativa, com a qual, de alguma maneira, mantém o interesse e a identificação.

Ainda que sejam ambos, escritor e leitor, contador e ouvinte, partes inquestionáveis do processo narrativo, foi sobre a ficção pretendi colocar o foco da presente pesquisa e apresentação. Por vezes identificado com as múltiplas possibilidades de vidas que a narrativa ficcional oferece, nos sonhos e aventuras que desperta, nos valores que confronta ou apresenta, nos lugares percorridos em nossa imaginação estimulada pela bússola multidirecional de uma geografia de caminhos os mais variados, o amante da ficção atreve-se a permanecer, por maior ou menor tempo, em suas malhas. No caso especial dos contos, apenas o tempo suficiente para que sua oferta curta e condensada seja apreendida; a forma breve, no entanto, não dilui a importância de qualquer temática, mas aprofunda-a e valoriza-a na apresentação do necessário. Por vezes, o conto acontece como um recurso para o riso, para o consolo, para o medo, para uma nova forma de pensar e fazer perceber o não visto, sem

perder, pelo alongar-se, a força de seu impacto. Envolver-se num conto é atividade prazerosa e reflexiva que, segundo Machado, permite, simultaneamente, que o “conto da vida acabe”.

Sem desprezar os romances que consagraram o autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não é errado lembrar que ele dedicou especial atenção aos contos, referindo-se a eles como superiores por sua brevidade, e não fez deles, ao menos segundo nosso entendimento, lugar de embrionagem dos romances, para desenvolvê-los *a posteriori*. Os contos: “Teoria do medalhão”, “O espelho”, “O alienista”, e “Viver!”, apenas para citar alguns dos mais conhecidos, conservam seu especial valor e são objeto de estudos frequentes por parte de pesquisadores, dada a riqueza de sua elaboração estética e de sua temática. O autor, escolhendo, por vezes, a forma curta, faz tanto uma referência objetiva à existência humana quanto ao resumido conteúdo efetivamente importante que nela conseguimos reunir. Machado de Assis, no conto “O empréstimo”, defendeu a brevidade das ações da vida fazendo uma interessante referência ao prolixo Balzac.

Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinquenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos? (ASSIS, 2006, p. 334)

O destaque dado pelo próprio Machado de Assis aos contos foi um dos principais motivos para tomá-los como objeto de estudos. Outrossim, numa etapa anterior de pesquisas, o já citado conto “Viver!”, tornou-se o campo de nossas investigações. Ficou indelevelmente marcada a força da narrativa, quer pela forma escolhida pelo autor, quer pelo recurso da alegoria, pelo transporte e reinserção de tipos de grande significação num diálogo à beira do abismo. O conto abriu a porta às análises posteriores; outros contos revelaram suas riquezas e acenaram à possibilidade de estarem ligados, numa linha temática possível de ser percorrida, ao assunto *ficção*. A experiência de seguir tal objetivo resultou no trabalho que ora é apresentado, com o desejo de que seja uma etapa a mais nos estudos outrora iniciados e que exige, mais do que aponta, complementação e amadurecimento.

Para demonstrar que Machado de Assis trata da narrativa ficcional em seus contos, fez-se necessário delimitar o campo de nossos estudos, numa difícil escolha, dada à sua pródiga produção, que terminou por privilegiar os volumes *Papéis avulsos* (1882) e *Várias histórias* (1885). Valeram como critério para a escolha as indicações do próprio autor, seguidas como marcos deixados por quem, com mestria técnica, sabe atrair o leitor às variantes oferecidas pelo texto. Exemplo disso é a Advertência ao livro *Papéis avulsos*, onde Machado nega a impressão de falta de unidade que o título poderia provocar, declarando que

“são eles [os contos ali contidos] pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (ASSIS, 2006, p. 252). Há, portanto, na coletânea, características comuns entre os contos. De igual importância é a declaração feita na mesma Advertência de que “a verdade é essa, sem ser bem essa” (Ibid, ibid), o que reforça a característica metafórica das narrativas. Além disso, são textos reunidos pelo autor, não apenas por sua familiaridade, mas por guardarem um certo ‘sentido’, assegurado pela citação do texto apocalíptico de João. Machado escreve: “Aqui há sentido, que tem sabedoria” (Ibid., ibid.), palavras do evangelista, com as quais declara cobrir-se. Cobre-se o escritor, ao mesmo tempo em que aponta Diderot como outro indicativo para quem se disponha à leitura. A alguém que, diante dessa referência, suponha tratar-se de um volume de contos filosóficos, Machado levanta a razão do enciclopedista, de que escrever contos é apenas uma maneira de fazer com que “o tempo escoie” e o “conto da vida acabe” (Ibid, ibid). Outra razão para a escolha de *Papéis avulsos* como parte de nosso objeto de investigação é a ressalva estabelecida pelo autor: de que nem todos os escritos que ele ali congregou são “meros contos”.

O outro volume escolhido é a coletânea intitulada *Várias histórias*, da qual faz parte o conto “Viver!”. Na Advertência a esse conjunto narrativo encontramos razões para inseri-lo como parte do nosso campo de pesquisas. Melhor dizendo, também na Advertência, pois o fato de este livro de contos, à semelhança de *Papéis avulsos*, ter sido organizado pelo próprio autor e publicado durante sua vida, auxiliou a decisão de uni-los aqui, considerando que Machado usou de critérios específicos não só no interior de cada coletânea, mas na proximidade de datas estabelecida entre elas. *Várias histórias* não poderia ser excluído, quer pela primazia, quer pelos elos que Machado cria para unir este volume de contos ao de 1882. O primeiro elo é Diderot, mais uma vez citado na Advertência, com a mesma citação, agora diretamente transcrita em epígrafe; outro elo é que, segundo o autor, também esses contos existem para fazer passar o tempo – de quem os escreve - embora seja sua brevidade a desculpa de que se utiliza para fazer passar o tempo alheio, isso se o alheio os julgar medíocres; além disso, o mistério também aqui está referido, não mais nas palavras de um santo, mas na referência a Edgar Allan Poe. Os dois volumes, *Papéis avulsos* e *Várias histórias*, não aparecem soltos na produção machadiana, uma vez que a publicação de Memórias póstumas de Brás Cubas deu-se entre março e dezembro de 1880 e a de Quincas Borba deu-se primeiramente na revista A Estação, entre junho e setembro de 1891 (somando 91 folhetins) e, posteriormente em livro, com várias mudanças, em 1891. Dom Casmurro seria editado em 1899 e chegaria ao público em 1900. Dos dois volumes, alguns contos mereceram especial destaque neste trabalho, em especial alguns pela possibilidade e

enriquecerem a argumentação, enquanto outros, pelos muitos trabalhos a eles dedicados foram preteridos. Ficou, então, reafirmada a oportunidade de dar espaço a contos como “O segredo do Bonzo”, por exemplo, além de “Adão e Eva”, “A chinela turca”, “A causa secreta” e outros. Penso, assim, explicar a ausência de uma análise de contos como “O espelho” e a pouca dedicação ao conhecido “Teoria do medalhão”.

De um dos contos escolhidos, a saber, do conto “O segredo do Bonzo”, foi retirado o título de nossa pesquisa. A composição destacou-se entre outras tantas como representação por excelência da narrativa ficcional. A tal pedra, nele mencionada, de luz intensa e espreitada, e capaz de iluminar campos imensos, inda que inexistente, alcançou, segundo o conto, tantos relatos a seu respeito, que pessoas chegaram a dar testemunho de sua luminosidade. A conclusão levantada, de que alguma coisa possa existir na narrativa sem existir de fato, sendo, portanto, a primeira existência a mais importante, resume a metáfora com a qual Machado de Assis nos apresenta a ficção. Escritor de especialíssima capacidade, o autor revela-se, pelas referências que faz a Diderot, a Mèrimèè e a Edgard Allan Poe nos conjuntos de contos por nós escolhidos, um apreciador sensível de outros contadores e de suas histórias. Machado é, sobretudo, um leitor de contos – e, por isso mesmo, consegue transmitir esse pessoal prazer aos seus leitores.

Para escrever “O segredo do Bonzo”, por exemplo, utiliza-se da narrativa de Fernão Mendes Pinto (1510/14 – 1583) importante aventureiro português, homenageado em 2011 com uma moeda comemorativa de dois euros, que escreveu seu livro *Peregrinações* a partir das experiências acumuladas em Portugal, Índia, Japão, no Mar Vermelho, em Ormuz, na Birmânia, Sião, Arquipélado de Sunda, Molucas, China e tantos outros lugares. Em 1554, como embaixador do Vice-Rei, D. Afonso, ao Japão esteve com o daimyo (senhor de muitas terras) de Bungo. Decepções deixaram-no desgostoso a tal ponto que abandonou o noviciado. No livro relata algumas de suas aventuras e possui tal fantasia que o autor, com o tempo, foi chamado jocosamente de “Fernão Mendes Minto” ou de “Fernão, mentes? Minto”. Agora, sob a pena de Machado, o texto é reinscrito, pois o autor declara que seu conto é um dos capítulos das *Peregrinações*, aparentemente para validar uma narrativa, já marcado pela pecha da inverdade, o que provoca um duplo movimento de confirmação e dúvida. No conto do autor brasileiro, uma multidão ocorre a ouvir os oradores em seus discursos caprichosos em elaboração e isentos de verdade, sendo convencidos pela verve e pela impossibilidade de argumentação por parte daqueles que deveriam fazê-lo, mas são impedidos pela pouca profundidade de seu próprio conhecimento. Aos predicadores, orientados pelo bonzo (espécie de sacerdote) do reino de Bungo, os aplausos, a veneração do povo e os obséquios; ao reino,



nada que lhe pudesse acrescentar; às massas, apenas a agitação do momento e a persuasão que as leva mansamente às mais estranhas mutilações. A prática é chamada doutrina e seus defensores são os pomadistas, nome dado aos charlatães.

Mal podeis adivinhar o que me deu idéia da nova doutrina; foi nada menos que a pedra da lua, essa insigne pedra tão luminosa que, posta no cabeço de uma montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira, ainda a mais dilatada. Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita gente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprios olhos. Considerarei o caso, e entendi que, se uma cousa 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, 2006, p. 325)

Inteirados da doutrina, feitos pomadistas, saem três homens a por em experimentação a tão lucrativa arte. Um divulga certa mercadoria que ele mesmo tem por vulgar, conseguindo comover toda a cidade. Outro apresenta-se como exímio musicista, valendo-se da graça, da postura, dos gestos e dos olhares para persuadir a assembleia de seu merecimento. Quem, contudo, levou o pomadismo ao extremo foi certo médico, estimulando a remoção dos narizes de seus ouvintes, provendo narizes discursivos, fazendo-os crer que agora possuíam narizes metafísicos, não verificáveis porque inacessíveis aos sentidos humanos à multidão doente. Seu método evocava a transcendência humana e fazia verossímil o uso de lenços de assoar pelos novos desnarigados

O espectador deve perceber a luz da ‘pedra da lua’, seja ela existente ou não, a ponto de testemunhar dela. Ainda que no reino de Bungo o recurso da construção narrativa seja usado para a fraude, na ficção figura como a possibilidade de ver brilhar algo de realidade improvável, pois, de tanto se falar, de tanto se narrar, de tantos contos, de tantas histórias, se não há uma pedra real, existe uma ficcional. Já não se trata da Lua, satélite, ou de sua luz, mas da lua narrada, contada, sentida, que agora é uma presença ficcional, construída a partir da idéia do satélite, superando-o em luminosidade. Uma pedra, dela retirada, tem por referente esse novo artefato lunar, é o fato narrativo que dele se extrai.

O conto opera um recorte do real, numa seleção em que o desmonta para remontá-lo na ficção. A realidade, ao adentrar o universo das palavras, carrega consigo um complexo histórico-cultural e o representa no plano textual, levando à reflexão da existência. Como a ficção é construída e articulada por um ser pessoal, inserido numa determinada realidade, portador de uma ótica e debaixo de influências diversas, o resultado final estará permeado de todas essas intervenções, acrescida a imaginação que pode oferecer vivências outras no mesmo contexto, sugerir soluções e aventar (ou mesmo fantasiar) expectativas. Outro acréscimo será dado, posteriormente, pelo leitor, que preencherá as falhas, concorrerá com sua experiência e expectativas e operará efetivas e incontroláveis (ao autor do texto)

interpretações. Autor, obra e público, no conto como em todo o texto literário, formam um conjunto coeso. Elemento fundamental do conjunto, o texto leva a pensar, opera reflexões e incentiva mudanças. A ficção e, portanto, o conto, leva-nos a deixar de ver o mundo como alguém talvez possa querer que o vejamos para, indo além, não somente permitir-nos a percepção de detalhes por vezes despercebidos e, por consequência, o mundo mais próximo do que ele é, mas também sonhar o mundo como poderia ser. Também permite contemplar o que poderia ter sido, numa espécie de revisão inócua do passado.

Julio Cortázar definiu o conto como expressão sintética da vida, e desenvolveu sua teoria a partir de sua própria experiência como contista. A expressão “fugacidade numa permanência” parece capturar o conceito de passagem da existência que Machado quis transmitir. Diz o escritor argentino:

se não possuímos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1974, pp. 147-166)

O conto é construído de maneira a tornar-se um mecanismo de criar e manter o interesse do leitor. Sua brevidade é ferramenta para possibilitar uma leitura ininterrupta de um acontecimento que será melhor apresentado e produzirá maior efeito se absorvido rapidamente. Assim como Norman Friedman (1958), em *O que faz um conto ser curto?*, que explica o que produz tal característica no gênero: “Um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída.” (FRIEDMAN, 1958, p. 134).

Partindo do pressuposto de que o conto é uma construção curta e que possui um (ou mais) objetivo temático que perpassa sua trama, este é sinalizado em vários níveis, com aparições por vezes falsamente desconectadas do texto, mas ligadas como partes de um projeto exclusivo ao autor, que ele nega ou revela, ao narrador e a nós, utilizando-se de quaisquer dos recursos disponibilizados pela ficção, em pausas ou acentos, em títulos ou epígrafes, em números de capítulos ou nomes de personagens. Na forma do conto, tal projeto é viabilizado pelo enxugamento da trama superficial, dando lugar, senão a todo um projeto, à exposição de parte dele. Essas partes podem interligar-se à medida que o autor une contos afins num mesmo volume, como membros de uma mesma família. Ora, é certo que a ficção não seja produto do acaso; seria conveniente saber de que maneira Machado de Assis a define. Machado responde-nos, mais uma vez através de seus personagens, conforme as citações seguintes:

Então recorreu a um singular expediente. Tratou de combinar os dous homens, o presente com o ausente, olhando para um, e escutando o outro de memória; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única. (ASSIS, 2006, VH522 e 523)  
 E a moça recorreu ao mesmo expediente. Completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim, Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro. (Ibid., VH523 e 524)

Ficção é o nome do processo pelo qual a jovem personagem desmonta o mundo à sua volta e o reordena segundo sua conveniência, imaginando, recombinao, preenchendo, transgredindo, pois: ficção é combinação; o fazer ficcional é um processo doloroso, porque exigente, embora eficaz; a elaboração ficcional pode surgir, a princípio, indecisa, para depois apresentar-se viva e acabada; a arte musical auxilia a composição ficcional. O processo de desmantelamento do mundo para operar a partir dele uma recomposição requer tempo, objetivo, e estende-se à desconstrução de outros edifícios literários, num reaproveitamento da matéria até chegar ao particular projeto do autor.

Neste trabalho, acompanhamos uma temática, segundo nosso entendimento e defesa, presente e visível nos contos reunidos em *Papéis avulsos* e *Várias histórias*, iniciando com a discussão sobre o realismo, não por angústia classificatória que pretendesse aderir em Machado de Assis esse ou aquele rótulo, mas, tão somente, para preparar a questão do referente. Uma visão panorâmica dos contos serviu para lembrar ao leitor deste trabalho os variados efeitos que eles, um dia, lhes causaram, evocando a variada gama de personagens, assuntos e abordagens. Em seguida, procurando chegar ao estudo do ficcional, necessitamos de uma apresentação dos percursos do conhecimento nos estertores do século dezenove e do próprio papel da ficção no mesmo período, para só então chegarmos a um momento em que se pode concebê-la, não mais sob as exigências de um discurso fiel à realidade exterior ao texto, mas de uma elaboração onde o fingimento não se constitui em fraude. Alguns contos, no capítulo seguinte, foram apresentados segundo assuntos que lhes são pertinentes, até apresentarmos, reunidas, as afirmativas que Machado de Assis faz, nos contos, acerca da ficção, colocando-a no papel de referente, usando de seus personagens, citações e notas, para sobre ela discorrer. O conjunto das afirmações colhidas, não resulta numa teoria estética, num estatuto do ficcional, mas resulta numa bem abrangente abordagem sobre o tema, o que faz desejar saber onde mais? e o quê?, na obra do mesmo autor, foi pensado e está dito a respeito da ficção.

Contar é rerepresentar o mundo, com o recurso da leitura e da voz, somada a imaginação que se incumbirá de cobrir e ressaltar, perceber o brilho e fazer brilhar mais a narrativa que lhe incita. Contar é ensinar valores, é desfazer paradigmas, é exercitar o pensamento. Contar é abrir novas perspectivas de vida e operar uma transgressão, nem sempre

pacífica do mundo, operando livremente sua reconstrução e permitindo variadas composições. O ato de contar e o conto, dentro do contexto da narrativa escrita, evocam a intimidade dos momentos em que pessoas amadas nos relataram suas próprias histórias e outras que ouviram; e o prazer de sentar-se e deixar-se levar pela narrativa, quando não perdido na velocidade e exigências do cotidiano, é alimentado pela continuidade da experiência que não deve ser perdida ou esquecida, antes retomada nos contos que passaremos adiante, nas gerações que nos seguirem e quiserem, ainda, ouvir contar. Contar é a contabilidade da vida, que permite os acertos e, por vezes, repete os erros, inserindo-os na tradição. Contar pode ser a catarse da vida, como pode ser o juízo dela.

Por fim, torna-se necessário explicar a razão pela qual dedico este trabalho a um tinteiro. Já se vão mais de duas décadas. Tendo perdido meu esposo e precisando sustentar minhas duas filhas, tentei, sem sucesso, vender o tinteiro de tia Carolina. Essa Carolina, irmã de minha bisavó Emília, fora casada com o escritor Machado de Assis. Ambos legaram seus bens pessoais à irmã de meu pai, tia Laura, mas alguns deles permaneceram em casa de meu pai até alcançarem o destino que lhes desejara tio Machado – a Academia. Ora, o tinteiro e algumas velhas fotos ficaram esquecidos por todos. Ele não era mais útil, não possuía mais o receptor de tinta, de vidro, restando-lhe apenas o invólucro de metal contendo as iniciais CX gravadas ao fundo. Tentei vendê-lo, repito, mas o antiquário declarou que, não sendo prata, não possuía o menor valor. Sendo assim, lancei-o com fúria sobre o chão de cimento partindo-o em suas juntas. Desprezei-o e à literatura por não virarem pão. Talvez estas linhas sejam uma forma de devolvê-lo à academia, com a ressalva de que, efetivamente, vivo do uso que Deus me permitiu das palavras. Fica, no entanto, o registro de que existiu um tinteiro. Não posso devolvê-lo, sinto muitíssimo, mas posso contar sobre sua existência e lembrar que tia Carolina (e muitas mulheres, à semelhança dela) possuiu um tinteiro – e que ninguém se engane – o que não escreveram está contado e escrito no coração daqueles a quem elas inspiraram.

Fazer contos, diria Machado, é uma maneira de fazer passar o tempo, capturados que somos pela trama das composições, arrebatados e surpresos pelo brilho da pedra da lua, acerca do qual também podemos testemunhar.