

Mimesis em fragmentos: o projeto estético machadiano¹

Daniela Soares Portela (UEMG)ⁱ

A consciência da expressividade do suporte literário está tratada recorrentemente na literatura machadiana e, fundamentalmente, nos cinco últimos romances de Machado de Assis: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1886-1891), *Dom Casmurro* (publicado em 31 de dezembro de 1889, com circulação em 1900), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) para verificar a funcionalidade do uso do capítulo curto como expressão de uma ficção que evidencia a ruptura e a fragmentação do material de representação literária para dissolver o projeto ideológico de unidade das artes e da ciência da segunda metade do século XIX.

Esses romances debatem os princípios da estética realista sob a perspectiva da desnaturalização cultural da relação entre realidade empírica e signo verbal. Ao propor o encurtamento dos capítulos como técnica narrativa de expressão de uma realidade fragmentada, Machado rompe com o ilusionismo da totalidade do projeto de inventário realista, bem como das propostas filosóficas do século XIX: a medicina experimental de Claude Bernard, o positivismo de Augusto Comte, a evolução de Darwin, enfim, a ideia de um tempo evolutivo e totalizante, pelo qual a história da humanidade pudesse ser explicada e controlada como num sistema de regras imutáveis e previsíveis (AUERBACH, 1997). A destruição da verossimilhança narrativa por "um morto que escreve, caso de *Brás Cubas*, ou um vivo desmemoriado que lembra, caso de *Dom Casmurro*" (Hansen, 2008, p.151) permite

¹ Este artigo é parte da pesquisa de pós-doutorado financiada pela FAPESP, processo nº 2010/51855-8.

a Machado encenar a inversão das convenções consideradas “verdadeiras” pelos leitores. Além disso, na relação entre os dois últimos romances, Machado propõe uma questão de veridicção: nenhuma das passagens citadas em *Esaú e Jacó* como partes constitutivas do *Memorial de Aires* podem ser encontradas no livro publicado de fato em 1908. Há, apenas, simulacro de uma mimese artística em que a referência efetuada desloca a significação do representado para outro signo.

Ficcionalização do Estatuto da Autoria

A partir da rubrica de Brás Cubas, no prólogo da terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis refuta, nos romances da fase realista, o senso comum sobre a noção de autoria. A proposta de um defunto ocupando a função da “individualidade empírica responsável, como causa criadora” do romance que o leitor tem em mãos (HANSEN, 1992, p.11) fratura “o princípio explicativo que postula um nexo de necessidade entre efeitos de sentido e seu criador, tido como identidade prévia de uma unidade de intuição, ou de pensamento” (ibidem). Essa ruptura se torna ainda mais radical porque satiriza a ideia romântica de que a obra de arte é a expressão de uma individualidade sensível. Por outro lado, satiriza também “a morte do autor”, proposta por Flaubert como dispositivo técnico na produção de sentido de uma aparente objetividade do texto literário. Se o efeito desse assassinato seria “não destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência” (FOUCAULT, 2001, p. 267) para privilegiar o jogo de suas relações internas, a sátira machadiana em *Memórias Póstumas* se torna ainda mais corrosiva, ao propor como substrato de sentido das relações internas a materialidade do texto: espaços em branco, mancha de texto, tamanho da fonte, relação entre trechos, ou seja, uma recusa da metafísica que postula existir sentido para além da materialidade do objeto².

² Machado de Assis recorrentemente satiriza a proposta metafísica de que existiria uma realidade ideal da qual a realidade material (empírica) seria apenas uma sombra. Talvez a mais exemplar imagem dessa sátira esteja no conto *O segredo do Bonzo* capítulo inédito de Fernão Dias Pinto, quando Diogo Meireles recorre ao expediente do “nariz metafísico” para convencer os cidadãos de Fuchéu a aceitarem a extração de seus narizes horrendos e inchados. (ASSIS, 1962, V. II, p. 327).

Em *Quincas Borba*, o princípio explicativo entre o criador e sua invenção também será rompido pelo esfacelamento programático da unidade do produto literário. Há, pelo menos, três obras sob a mesma rubrica: um texto publicado em folhetins, que contava com o apoio visual de seu suporte, um texto imaginado para a oitava — principal meio de circulação da obra, responsável por 90% da recepção, como aponta texto do editorial da revista *A Estação*³ — e o texto publicado posteriormente em volume.

Em *Dom Casmurro*, a questão problematiza-se ainda mais, pois Bento Santiago não estabelece equivalência fictícia imediata com o narrador, e suposto autor da obra, Dom Casmurro, como demonstra Hansen, 2008. Isso significa que o produtor da matéria narrativa que o leitor tem em mãos é um simulacro, ou seja, a entidade ficcional que projeta a experiência de Bento Santiago no romance *Dom Casmurro* é uma lacuna, como se auto-intitula o narrador (ASSIS, 1899, p. 4). O resultado disso, como aponta Hansen, é um texto estruturado numa espiral crescente de distorções e deslocamentos de discursos, inviabilizando qualquer possibilidade de interpretação em que a intenção do autor (isso inclui o “paradigma do pé atrás”, como indica Baptista, 1998, sobre a leitura de Helen Caldwell, 1960) funciona como dispositivo de autorização discursiva.

De forma mais radical, ao legitimar Dom Casmurro como autor suposto do romance homônimo, Machado de Assis mobiliza, pela inversão, a relação cartesiana de causa e consequência. Se na realidade empírica a obra é a consequência da manufatura (*ars*)⁴ de um determinado produtor, em *Dom Casmurro*, as lacunas de sentidos produzidas pelos elementos de articulação do efeito de suspense da trama narrativa criam a imagem de um autor manipulador e desmemoriado; logo, o autor é uma lacuna cuja determinante abstrata que lhe confere existência é a forma narrativa que se apresenta como livro, supostamente atribuído a ele. Nesse sentido, o livro funciona numa relação de dependência dupla: é produto de um autor suposto que se define como “desmemoriado que lembra” e, ao mesmo tempo, define esse autor, por meio de suas lacunas, subterfúgios narrativos que não determinam para o leitor quem é Dom Casmurro. Um “desmemoriado que lembra”, como

³ No caso de *A Estação*, particularmente, os editores acreditavam que cada assinante representava, “termo médio, dez leitores, o que nos dá uma circulação de cem mil leitores, quando, aliás, nossa tiragem é apenas de dez mil assinaturas” (*A Estação*, 15 de março de 1882).

⁴ “Na Roma clássica, *auctor* é o que, tendo a posse de uma técnica (*ars*), exercita sua arte como *artifex*, segundo regras precisas e específicas de articulação (*artificialis*). Como *artificiosus*, perito, conforme um *artificium*, ou princípio, é também um *gnarus*, que não ignora a *auctoritas* e por isso narra, produzindo artefatos que dão autoridade e servem de exemplos para outros.” In: HANSEN, 1992, p. 18

indica Hansen (2008), é uma contradição entre termos que resulta num vazio de significado. Outros vazios são as memórias de Dom Casmurro, projetadas como matéria de ficção na composição do romance. Esses vazios, tão bem representados graficamente pelos longos espaços em branco que separam os capítulos na primeira edição de 1889 e que conferem sentido à materialidade do objeto livro (embora as edições posteriores, possivelmente por economia, tenham suprimido esses espaços).

Não é possível acreditar que a primeira edição tenha sido obra do acaso, fundamentalmente se for considerado o fato de que o aspecto gráfico do livro determinava o público do romance e, fundamentalmente, a imagem da qualidade da obra literária.⁵ Que Machado sabia disso, comprova-o, de forma exemplar, uma carta datada de setembro de 1902, endereçada ao Sr. Lansac, procurador de H. Garnier no Rio de Janeiro, sobre a reedição em volume de *Várias histórias* proposta por Machado àquela editora, que adquirira a “propriedade inteira e perfeita”, em escritura de 16 de janeiro de 1899 de *Páginas recolhidas*, 1899; *Dom Casmurro*, 1899; *Quicas Borba*, 1891; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881; *Iaiá Garcia*, 1878; *Helena*, 1876; *A mão e a luva*, 1874; *Ressurreição*, 1872; *Histórias sem data*, 1884; *Papéis avulsos*, 1882; *Histórias da meia noite*, 1873; *Contos fluminenses*, 1870; *Americanas*, 1875; *Falenas*, 1870; e *Crisálidas*, 1864. A epístola demonstra a insatisfação do escritor carioca com o tratamento gráfico que suas *Várias histórias* estavam recebendo:

Comparez une page de la première avec une autre de la vôtre: la ligne de celle-ci est plus longue, et chaque page compte 38 lignes; les pages de celle-là sont formées avec 34 lignes, et vous pourrez voir la différence de longueur. Outre cela, voyez la première page de chaque nouvelle; dans l'édition Laemmert, elle ne compte que 13 lignes, au lieu que dans l'édition Garnier elle va jusqu'à 20. Voyez déjà les six premières feuilles d'épreuves; la matière de 108 pages que je vous envoie occupe dans l'édition Laemmert 132 pages. Pour la vérification et la comparaison, vous trouverez ci-jointes les deux premières pages de l'édition Laemmert. Je vous prie, Monsieur Lansac, de transmettre ces considérations à Monsieur Garnier, qui en reconnaîtra la justesse, et comprendra la convenance d'ordonner quelque chose pour éviter à temps ce que je crois préjudiciable à notre affaire. (In: SILVA, 2010, p. 26)

⁵ O formato do livro não só é a materialização desse objeto para uso do público, como também o elemento distintivo da qualidade de seu autor. Gennette (2009, p. 22) esclarece que “No início do século XIX, quando os grandes volumes haviam-se tornado mais raros, a diferença de importância ocorria entre os in-8º para a literatura séria e os in-12º e menores para as edições baratas reservadas à literatura popular: sabe-se que Stendhal falava com desprezo dos “pequenos romances in 12º para as camareiras”.

Como indica Silva, 2010, a editora Laemmert havia lançado uma primeira edição de *Várias histórias* com 310 páginas. A segunda, proposta por Garnier, teria apenas 230. Por isso, Machado acreditava que uma edição menor poderia desqualificar sua obra e prejudicar as vendas.

Mas Machado de Assis não apenas conhecia o valor comercial da materialidade gráfica de suas obras, como também o valor estético desses espaços. A versão de *Quincas Borba*, publicada em livro, opera a tradução de tempo narrativo em espaço, na cena em que Rubião está atormentado de ciúmes por causa de uma carta que Sofia teria enviado a José Maria. A composição da cena evidencia a consciência de uma estética iconográfica mobilizada em *Quincas Borba* e refere-se aos capítulos 94, 95 e 96 do folhetim, publicados nas páginas 36 e 37 de 31 de maio de 1888. Esses capítulos foram reelaborados e sintetizados no capítulo 90 do livro. Entretanto, embora obedecendo a uma lógica da condensação do episódio que singulariza o ciúme doentio de Rubião por Sofia, que o leva a assassinar uma caravana de formigas que passava pelo peitoril da janela — perto da qual Rubião se vestia —, o livro perde-se em uma anedota, aparentemente sem função no contexto. Logo após o assassinato (obviamente a imagem é bastante irônica e sintetiza a pusilanimidade de Rubião), uma cigarra passa a cantar e, a Rubião, o som assemelha-se ao nome Sofia. Diagramado com espaçamentos ícones do tempo de “enunciação” da cigarra: “Sôôôô... fia, fia, fia, fia, fia, fia... Sôôôô... fia, fia, fia, fia.” (ASSIS, 1891, p. 204), a expressão vem em fonte modificada, itálico, e apresenta dois espaços entre cada sílaba. O folhetim termina o episódio nesta cena, mas o livro continua ainda, o mesmo capítulo 90, na página 205 (texto realçado pelo espaçamento deixado na página 204) com uma reflexão do narrador, sequenciado pela reflexão da cigarra, transcrita em francês e na mesma fonte da enunciação do nome de Sofia, na página anterior: “*Vous marchiez? J’en suis fort aise./Eh bien! mourez maintenant*”.

Ao inverter o texto de La Fontaine (“*Vous chantiez? J’en suis fort aise. / Eh bien, dansez maintenant.*”), e aproximar essa inversão, pela expressão gráfica da escolha da fonte, do nome de Sofia, Machado opera três dispositivos da produção de sentido do texto. Primeiro: realça, de forma irônica, a inferioridade de Rubião em relação à cigarra. Ele não dominava o francês, lia os folhetins de Feuilleton com muita dificuldade por serem contemporâneos e ainda não serem traduzidos, como atesta o capítulo 80. Segundo, inverte a moral da fábula

e cristaliza essa inversão na imagem da formiga que se ri do “Homero gaulês”. (Ibid., p. 2005). Terceiro, subordina as duas relações anteriores à tradução explícita da linguagem oral para a escrita. Os dois trechos, referentes ao pensamento e ao canto da cigarra, iconizados numa fonte distintiva do restante do texto, são estilizações de um suposto discurso oral, traduzido no registro escrito, pelo espaçamento duplo horizontal na folha em branco (no caso do nome de Sofia) ou vertical (no caso da transcrição modificada da fábula de La Fontaine). Dessa forma, Machado traduz a duração do tempo da fala em quantidade de espaço na folha em branco e mais uma vez subordina o interesse da fábula do texto ao aspecto gráfico de sua expressão. O atributo da substância (quantidade de dois tempos no nome de Sofia cantado pela cigarra) passa a ser a substância do caracterizado por esse atributo, pois a diagramação do espaço da folha torna-se mais significativa do que aquilo que a linguagem escrita propõe como signo verbal. Essa inversão da hierarquia, cristalizada na imagem da cigarra que se ri da fábula de La Fontaine e dessa forma desqualifica toda uma herança de cultura letrada, é um dos resultados estéticos conquistados pela estratégia de representação iconográfica em espelho da segunda fase da obra romanesca de Machado de Assis.

Essa desqualificação estética da tradição é operada de forma mais radical em *Dom Casmurro*. Porque o suposto autor se propõe como um desmemoriado, o resultado lógico dessa suposta “desmemória” é a substituição da história, marcada por datas e fatos exatos, pela afetação do exame de consciência de um sujeito atormentado em relação à experiência vivida:

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. Depois, pensei em fazer uma *História dos Subúrbios*, menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?*

Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. (ASSIS, 1899, p. 5-6)

O que interessa não é o fato em si, mas o exame do fato. Hierarquicamente, a consciência afetada de Dom Casmurro está no primeiro plano da narrativa e perversamente substitui a história narrada. Além disso, a matéria ficcional que o leitor recebe é a representação de um autor ficcional que representa sua consciência, embora essa representação, por ser infinita, é impossível. O que se evidencia na ficção machadiana é a impossibilidade de o eu ser objeto imediato do conhecimento, porque uma alma cognoscível solicita uma segunda alma para conhecer a primeira e uma terceira para conhecer a segunda, numa espiral infinita. Ou seja, há uma fratura entre a afetação da consciência da história que Casmurro oferece e a história (material, diagramada em longos espaços em branco) que o leitor recebe.

Esse dispositivo de regressão ao infinito da imagem representada opera uma inversão da ordem temporal neste romance (já ensaiada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando a personagem Virgília é representada lendo o romance que Brás Cubas escreve): a invenção artística precede o signo que efetua a designação do inventor. No capítulo LIX, "Convivas de boa memória", Dom Casmurro representa, além da sua memória afetada como falha, a forma como ele lê um livro omissos, equivalente ao que está escrevendo. Além da metalinguagem, uma escrita continuamente auto-referida como interpretação dos próprios conceitos que cita na sua construção, o capítulo também efetua uma articulação especular, a matéria representada representa a si mesma representando. Não apenas o processo de representação torna-se material do simbólico, mas há também a ruptura com a moldura ficcional, pois o autor suposto torna-se personagem da obra e deixa de ser o signo que designa a realidade empírica (no caso uma ficcionalização da realidade empírica, visto que o autor Dom Casmurro também é uma invenção) e passa a signo designado como signo. Por isso, essa matéria não é mais a consequência de um processo, mas um tempo contínuo de auto-referenciação que rompe com a lógica temporal de causa e consequência:

E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todas me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares; e os

generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (Ibid., p. 177)

A Iconografia como Técnica Narrativa

O preenchimento de lacunas alheias se dá de forma exemplar em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como nos capítulos “O velho diálogo de Adão e Eva” e “De como não fui ministro d’Estado”. O último, inclusive, é apresentado graficamente na primeira edição da obra, ocupando toda a página 349, contendo o título seguido de cinco linhas pontilhadas. Na publicação seriada, da *Revista Brasileira*, entretanto, essa diagramação era impossível, também por motivo de economia. “O velho diálogo de Adão e Eva”, por exemplo, sai publicado no Tomo V, em 1º de julho de 1880, ocupando as páginas 127 (pela metade, depois do fim do capítulo LV, “A pêndula” — que no livro é o capítulo LIV —, publicado nas páginas 162, 163) e 128 inteira. Logicamente que a diagramação do livro valoriza muito o aspecto visual do índice sonoro de teor sexual, formalizado por uma abstração musical que substitui o signo verbal por pontos de exclamação e reticências que *nos permitem reconhecer as entoações (anticadências, cadências, suspensões), ora pressupô-las (semicadência e semi-anticadências). Ou seja, da fala das personagens, ficamos apenas com a música abstrata, isto é, a tonalidade sem a letra.* (In: SILVA, 2006, p. 90). Além desse índice, o capítulo, também é a iconização de uma imagem, composta por pontos, espaços e signos verbais que referem os nomes Virgília e Brás Cubas, dispostos nas páginas 164-165, abertas em sequência. Essa imagem performatiza um quadro, emoldurado pelas margens de 2 cm nos lados direito e esquerdo das páginas. Além disso, é possível supor que esse resultado tenha sido planejado por Machado de Assis. Ao contrário de *Quincas Borba*, em que o autor reformulou o texto, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* apresenta textos quase idênticos, tanto em livro como no folhetim, serializado na *Revista Brasileira*. Isso permite afirmar que Machado utilizou a mesma matriz de impressão, o que barateava (e muito) o custo de produção do livro. Até porque o formato da *Revista Brasileira*, in-8º era o mesmo do formato do livro impresso em que as *Memórias Póstumas* foram publicadas em primeira edição. Entretanto, o livro

apresenta um capítulo a menos em relação ao folhetim, anterior às páginas do capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, economia de meios que pode ter sido propositalmente reformulada para permitir a diagramação apresentada na primeira edição.

Mas a função de “O velho diálogo de Adão e Eva” abrange ainda outro aspecto. Ele funciona como uma imagem inversa ao capítulo XC, “O velho diálogo de Adão e Caim”. Capítulo extenso para o padrão do livro, ocupa as páginas 250 e 251 inteiras. Repleto de enumerações equivalentes, Brás Cubas usa um exagero de signos para referir vários vazios: a ausência de herança do finado Viegas; *E nada. Nenhuma lembrança testamentária, uma pastilha que fosse, com que do todo em todo não parecesse ingrato ou esquecido. Nada*, (ASSIS, 1881, p. 250), a ausência de diálogo entre os amantes e a ausência de interesse de Brás Cubas em relação a tudo que não fosse o filho que Virgília esperava: *Um filho! Um ser tirado do meu ser! Esta era a minha preocupação exclusiva daquele tempo. Olhos do mundo, zelos do marido, morte do Viegas, nada me interessava por então, nem conflitos políticos, nem revoluções, nem terremotos, nem nada* (ASSIS, 1881, p. 250-251).

Isso permite inferir que, em *Dom Casmurro*, a diagramação significativa de vários capítulos seja propositalmente engendrada por Machado de Assis. Na página 23, por exemplo, o autor apresenta o capítulo 8, “É tempo”. Sem função na fábula narrativa, o texto funciona como uma apresentação do próximo, “A ópera”. A diagramação regular da obra prescreve 17 linhas em cada página de início de capítulo e 31 linhas nas páginas subsequentes, o que equivale a dizer que, fora o título, a diagramação reservava um espaço de 10 a 11 linhas em branco em cada início de capítulo. Como o aproveitamento total da página previa 17 linhas, o capítulo 8 está emoldurado entre um espaço branco de 10 linhas e outro de 5 no final. Como o texto funciona apenas como apresentação do próximo, o espaço em branco funciona como um intensificador de expectativa, um momento de silêncio, inventado para os olhos, para valorizar a matéria narrativa do capítulo 9.

Essa estratégia se repete entre o fim do capítulo 13, p. 40 e o início do capítulo 14, quando Capitu finge querer ocultar a inscrição do muro que denunciava seu interesse por Bentinho. Essa inscrição tornar-se-á um ícone na página 42, pois o narrador desenha os nomes “Bento”, “Capitolina” em caixa alta, centralizados na página com espaçamento duplo, como uma inscrição na página que, numa relação metafórica, imita plasticamente o muro em que Capitu escrevera na fábula. Nesse sentido, diagramação, espaçamentos e os nomes são representações do desenho referenciado na fábula. A iconografia rasga o tecido

ficcional e ganha materialidade no processo de composição da obra, evidenciando a arbitrariedade do sistema de representação em funcionamento no romance.

Entre o fim da página 42 e o início da 43, o espaço em branco, longo, funciona como um intensificador do suspense criado pelas reticências. A cena descreve um momento de enlevo entre Capitu e Bentinho, quando os dois fitam-se em silêncio, de mãos dadas. Abruptamente são interrompidos pelo pai de Capitu, mas no capítulo seguinte. As reticências do fim da página 42 suspendem uma cena idílica, de primeiro amor, descrita com seleção vocabular que evoca o tom sublime dos encontros amorosos românticos:

Não soltamos as mãos, nem elas se deixaram cair de cansadas ou de esquecidas. Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros... Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálix, os lábios a pátena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende, e é a língua católica dos homens. Não me tenhas por sacrílego, leitora minha devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos curial no estilo. Estávamos ali com o céu em nós. As mãos, unindo os nervos, faziam das duas criaturas uma só, mas uma só criatura seráfica. Os olhos continuaram a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham... (In: ASSIS, 1899, p. 42).

Depois da lacuna de texto, aproximadamente 15 centímetros em cada página, a expectativa é totalmente invertida, e Pádua entra em cena, com todo o prosaísmo que o caracteriza: “— *Vocês estão jogando o siso?*” (ASSIS, 1899, p. 43). A mudança de cena, marcada pelo corte em branco, de 30 centímetros, muda também o gênero ao qual o texto se filia. Essa mistura estilística, do sublime para o prosaico constitui-se numa sátira cujo funcionamento deforma a matéria sublime representada e evidencia como ridículo (HANSEN, 2011) o *topos* da representação romântica do amor de infância.

Outro aproveitamento significativo do espaço em branco em *Dom Casmurro* encontra-se na página 51, capítulo “Os vermes”, em que apenas cinco linhas são preenchidas e a enunciação interrompe seu discurso anunciando que a ação de roer dos vermes produz silêncio, o nada: *Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído* (ASSIS, 1899, p. 51). Simbolicamente, a cena traz a representação do personagem Bentinho em busca frustrada de um sentido oculto. Motivado por uma passagem da Bíblia, recitada por Padre Cabral, “Ele fere e cura” Bentinho busca em livros

velhos, mortos, *a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita*, (Ibid., p. 49). A resposta dos vermes é o silêncio, não sabem porque roem, apenas roem. Esse silêncio é iconizado por um branco que equivale a uma página (aproximadamente 31 linhas).

Há outras passagens exemplares, mas a fatura estética é a mesma. Se, como afirma Suriani Silva (2010), Machado de Assis aproveita o material extensivo da revista *A Estação* como elemento de composição do romance *Quincas Borba*, é bastante provável que o autor carioca faça o mesmo em relação à extensão das manchas brancas da página em que *Dom Casmurro* iria circular.

Em *Quincas Borba* há uma relação exemplar desse aproveitamento. Na crônica de 15 de abril de 1888, Artur Azevedo faz um elogio à filantropia da cidade do Rio de Janeiro para socorrer o incêndio do teatro Baquet:

O grande assunto da quinzena foi o incêndio do teatro Baquet, do Porto, horrível catástrofe, idêntica à da Ópera de Paris. Já n'uma das minhas moxinifadas teatrais eu disse que nesta terra:

Uma coisa é ser estranho
E outra é ser português

Portanto, não admira que à nossa população impressionasse dolorosamente aquele desastre. Abrem-se subscrições, organizam-se espetáculos, e sob qualquer pretexto fazem-se coletas em benefício das vítimas.

O brasileiro abre a sua bolsa com a mesma facilidade com que abre o seu coração. Ainda bem. (*A Estação – Revista Ilustrada da Família*, 15-04-1888)

Ironicamente, a partir de 31 de maio de 1888, *Quincas Borba* passa a referir a comissão filantrópica fundada por Sofia para socorrer as vítimas de uma inundação em Alagoas, mas o intuito da bela dama era o de aproximar-se da baronesa Fernanda para ascender socialmente.

Relação Tríplice: Ficção, Realidade e Imaginário

A estratégia de aproveitamento irônico da matéria contingente impressa no suporte de circulação do romance inicia-se com a incorporação depreciativa de textos da *Revista*

Brazileira, suporte material onde Machado de Assis publicou *Memórias Póstumas de Brás Cubá*", entre 15 de março a 15 de dezembro de 1880. A revista constitui-se como porta voz eficiente não só da ideologia determinista do século XIX, em que a previsibilidade obsessiva dos eventos subjaz às correntes filosóficas, a saber, determinismo, positivismo e outros ismos, mas também como signo eficiente a ser antropofagicamente aproveitado como indica Titan Júnior (2009) para criar uma relação de forma e fundo (ISER, 1996), em que os textos inscritos no suporte material serão reorganizados para evidenciar, numa relação perspectivista, o caráter arbitrário dos discursos que explicam cartesianamente a realidade empírica, dando o tom da produção literária de Machado de Assis da denominada segunda fase de sua produção. Nesse processo de aproveitamento, a literatura machadiana formula uma indagação sobre a validade da oposição entre ficção e realidade. Tem alguma valia para a literatura a polarização construída por um saber tácito (uma vez que deixa pressuposto o que se entende por ficção e realidade) que distingue de forma radical realidade e ficção? Para Iser, (1996, p. 13), os textos que fazem aproveitamento explícito dos discursos, que mimetizam a realidade empírica evidenciam que a relação dupla entre signo verbal e realidade é, na verdade, tripla: *como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário*. Iser entende por imaginário os atos de fantasia sem a determinação do fingimento (que seria determinado por um objetivo pré-estabelecido). A relação binária entre ficção e realidade seria infundada, pois não responde à questão: como algo que não existe (ficção) pode ter realidade?

Nesse sentido, tanto os discursos que pretendem imitar a realidade como a representação ficcional dela seriam fundados num princípio comum: organização combinatória de elementos selecionados. Nem a ficção e nem a história podem ser discursos que reproduzem fielmente a realidade empírica, pois na construção desses dois discursos há a tentativa de repetição do real, mas essa repetição não se efetua de forma direta, pois se realiza através da articulação da imaginação; dessa forma, *a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido* (ISER, 1996, p. 14).

O esforço intelectual machadiano ultrapassa a discussão do caráter mimético da literatura, proposto pelos realistas e sua polarização, a saber, o formalismo puro de

escritores como os simbolistas. Na sua produção artística, Machado de Assis busca a distinção da literatura como meio, valendo-se para isso da conquista de uma autonomia institucionalizada. Pela crítica produzida pelo autor, como o famigerado ensaio sobre o *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, fica evidente que sua produção literária não é ilustração das premissas sociológicas.

Por isso, o texto literário de Machado recusa toda forma de apoio externo para o seu entendimento. Na correspondência do autor que sobrou ao incêndio proposto por ele a uma prima de Carolina de suas cartas que estavam numa cômoda de madeira, nem mesmo suas relações pessoais servem de apoio para explicar sua obra. Também a ideia de que a obra machadiana seria um esclarecimento aprofundado da história, preferencialmente de orientação marxista, reduz a produção literária do autor carioca a mero documento.

Em sua correspondência pessoal⁶, Machado mostra-se um sujeito preocupado com os amigos (principalmente o depressivo Mário de Alencar), com a fundação e nomeação dos membros da Academia Brasileira de Letras e com as questões pragmáticas de sobrevivência, como aluguel de casa e formas de captação de recursos. A indicação a Carolina de obras pedagógicas conjugais sobre o papel da esposa na família moderna talvez pudesse indicar que o escritor carioca tivesse uma percepção antropológica do homem como suporte de papéis sociais; mas, caso isso seja verdade, é impossível de ser verificado em sua produção literária. O caráter do missivista terno e doce com os amigos, que se emociona com um galho do loureiro de Tasso, doado por Joaquim Nabuco, e se preocupa em por moldura e pendurá-lo numa das paredes da Academia Brasileira de Letras não condiz com o tom pessimista e sarcástico de suas personagens, principalmente os narradores em primeira pessoa.

Isso evidencia que a produção machadiana é produto da relação entre técnica literária, imaginação e aproveitamento-recalque da tradição literária francesa ou da "contingência", como assinalou Titan Jr. (2009, p. 149).⁷

⁶ ASSIS, 2009

⁷ "Em carta de 28 de fevereiro de 1874 enviada ao poeta, crítico e diplomata Franklin Américo de Menezes Dória, por exemplo, Machado trata da criação da "sucursal" brasileira de uma Sociedade Internacional de Poetas, então sob presidência de Victor Hugo, na França, e com ramificações na Áustria, na Inglaterra, na Itália e em outros países." (In: Cadernos de Literatura Brasileira, Machado de Assis, 2008, p. 110).

A Relação com a Tradição

Em relação ao aproveitamento ou à rejeição da tradição, Machado insere-se como um homem de seu tempo, de produção burguesa da literatura, cuja funcionalidade social era a de um produto de mercado, não regido por preceptivas fixas de composição, uma vez que a originalidade era o valor agregado almejado desse produto. Mollier (2008), afirma que o desenvolvimento da imprensa a preço baixo e a introdução do folhetim no rodapé do jornal foram dois fatores que modificaram radicalmente as condições do mercado literário. O romancista se profissionaliza e passa a buscar a literatura como meio de subsistência. Muitos autores franceses, como Dumas, Eugène Sue e Ponson du Terrail, conseguem formar enormes fortunas exercendo a atividade literária. Mas, no Brasil do século XIX, de alfabetização popular precária (cerca de 15% da população, como indica Guimarães⁸), o processo mais comum de circulação dos folhetins era a oitiva, o que significava uma restrição ao mercado de trabalho dos romancistas brasileiros, que ainda disputavam espaço com os folhetinistas franceses e seus métodos industriais de produção literária, em equipes formadas pelos *nègres* que dominavam a técnica de entretenimento da audiência: *início in media res*, personagens tipos, diálogos vivos e principalmente manipulação do corte da fábula para garantir o suspense. Embora também aqui o romancista consagrado pudesse produzir um aumento significativo nas assinaturas dos jornais, esse aumento não proporciona o lucro que motivaria a ambição literária de escritores franceses e ingleses, pela própria restrição do mercado impresso local, como indica Meyer, 1996. Portanto, embora mantendo um vínculo estreito com a tradição francesa e inglesa, o mercado literário brasileiro apresenta contingências diferentes que resultam em faturas estéticas distintas para seus folhetinistas. Entre essas contingências, a produção de uma literatura para ser vista ao invés de ser ouvida talvez fosse a mais expressiva, pois cada revista vendida, como já citamos, era lida por dez vezes seu público de assinantes, o que restringia muito o desenvolvimento financeiro desses veículos.

8 Há muito se sabia da restrição e precariedade da instrução no país, mas os dados do recenseamento caíram como uma bomba sobre o Brasil letrado. O recenseamento geral, iniciado em 1º de agosto de 1872, teve os trabalhos concluídos quatro anos mais tarde, quando tiveram ampla divulgação na imprensa. Todos os principais jornais da corte trouxeram na edição de 5 de agosto de 1876 o texto do ofício assinado por Manoel Francisco Correia e dirigido ao ministro e secretário de estado dos negócios do império, José Bento da Cunha e Figueiredo, com os dados coletados pelo censo. Guimarães (2004, p. 88)

Portanto, a tradição servia como um modelo a ser superado, na busca de um público consumidor de literatura brasileira.

Nesse processo de superação, insere-se a tensão entre os cânones francês e inglês que promove um distanciamento das bases do nacionalismo romântico, segundo Guimarães (2008) e cria um efeito de abismo na relação entre a obra machadiana e o repertório literário da época, uma vez que o próprio paradigma inglês é fragmentado e refratário aos modelos continentais, como indica Passos (2000, p. 18):

Apenas a Inglaterra resistiu à miragem gálica. Aliás, é conveniente ressaltar-se um ponto. Muito de que se fazia de novo, sob o ponto de vista intelectual, era originário, no século XVIII, da própria terra de Shakespeare. Locke, Hume, Newton e as instituições sociais inglesas eram muito caras aos olhos dos enciclopedistas, haja vista, por exemplo, a obra de Montesquieu e Voltaire. O resto da Europa, se mostraria ávido em partilhar do gosto francês.

Nesse sentido, não pode ser negligenciável o fato de que um passeio pelos ensaios machadianos, dispersos pela extensa obra do escritor, formados por diversas ervas que resultam numa salada, como insinua a epígrafe de Montaigne que abre *Páginas Recolhidas*, “*Quelque diversité d’herbes qu’il y ayt, tout s’enveloppe sous le nom de salade*”⁹ propõe duas questões que serão retomadas em toda a carreira do polígrafo Machado de Assis: a irrisão dos discursos ideológicos de seu tempo histórico e a tensão entre aproveitamento do cânone literário francês e ruptura com esse modelo.

Em *Quincas Borba*, Machado radicaliza o aproveitamento do espaço da folha como elemento significativo no processo de decodificação da leitura, ao propor a tradução do tempo da oralidade em espaços de diagramação da página em branco. Embora o processo de reescrita do romance — em que as inúmeras variações ocorridas entre a versão do folhetim para a do livro são evidentes — possa ter sido motivado por aquilo que Saraiva (2008, p. 211) entendeu como uma espécie de consciência do público receptor de cada veículo material, ou seja, por essa percepção crítica, na transição do folhetim para o livro “Machado ajusta a narrativa a uma nova materialidade, privilegiando a concisão e o envolvimento ativo do receptor”, o resultado estético dessa passagem é significativo para o projeto literário machadiano. Porque, apesar de muito diferentes, tanto *Quincas Borba*

⁹ ASSIS, J. M. M. de *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, vol. II, 1962, p. 574.

folhetim, quanto a versão em romance, levam o mesmo título e a mesma assinatura de autoria. Essa decisão editorial não pode ser ignorada. Em relação ao título, o resultado estético é um questionamento metafísico; em relação à autoria, o artefato inventivo aponta para o esfacelamento da noção de propriedade da arte burguesa. Essa ideia, retomada de forma determinante em *Dom Casmurro*, é explicitada pelo próprio narrador:

Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (MACHADO DE ASSIS, 1962, v. III, p.807)

Postos dessa maneira, a máxima de *Dom Casmurro* e seu reflexo especular trazem consequências importantes para o entendimento da percepção machadiana de arte que se opõe à originalidade e à organicidade românticas da arte burguesas. Da mesma forma que uma obra pode ser o aproveitamento coletivo de estratos culturais diversos sob um mesmo título, esses estratos culturais coletivos, ou diversos, embora trazendo variações em relação a um enredo determinado, podem ser agrupados sob um mesmo título. Como a obra é composta por extratos diversos, a assinatura perde a identidade singularizada e passa a ser coletivizada.

Embora as mudanças ocorridas da primeira para a segunda versão de *Quincas Borba* sejam muitas e significativas, possibilitando a Saraiva (ibid.,p. 213-214) levantar a hipótese de que “para Machado, a escrita da primeira versão é um exercício em que ele testa os rumos que pretende dar à narrativa, criando em seus leitores, expectativas que não desenvolve, como se simulasse o atendimento às convenções romanescas do folhetim para, simultaneamente, romper com elas”, a fábula de *Quincas Borba* se cristaliza na recepção do público como uma história única e não diversificada. É evidente que esse é o processo próprio de recepção de uma sociedade iletrada, acostumada com a circulação de fatias de ficção pela oralidade.

Assim como Ponson du Terrail incorporava as notícias dos jornais *faits divers* para a composição do seu lendário herói rocambolésco, e embora Machado de Assis afirme nunca ter lido *Rocambole* (MACHADO DE ASSIS, 1962, v.III, p.356), o que não o impede de ter

participado de leituras durante a infância, o autor fluminense não apenas alimenta seus romances de publicação seriada com o próprio suporte em que veicula sua literatura, como parece ter predileção pelos “fatos diversos”, que não podem ser nomeados segundo um catálogo conhecido de referências, numa sociedade aparentemente subordinada à política higienista e progressista dos anos 70 do século XIX.

Essa política inclui determinantes de *práxis* sociais, divulgadas pelos veículos impressos, como revistas e jornais. Além dos textos escritos, no século XIX “*the readers had in their field of vision the continuation of the serialized narrative and other textual and pictorial elements, all bound together by the same editorial principles*”¹⁰ (SILVA, 2010, p. 3). Entre esses elementos, estavam, por exemplo, seção de modas e anúncios que incentivavam a prática da filantropia. O leitor que lesse *Quincas Borba* submetia-se não apenas às “Les lois de l’imitation”, (TARDE, 1895), mas também à irrisão dessas convenções, à medida que Machado as incorporava no corpo de sua narrativa para evidenciá-las como práticas extemporâneas e fora de lugar no contexto brasileiro. Basta lembrar que a filantropia praticada por Sofia é motivada por um desejo de ascensão social e oriunda de um comportamento condenável que inclui a sedução de Rubião, para explorá-lo e deixá-lo suscetível à exploração do marido Palha.

Quando Meyer afirma que “*Quincas Borba* saiu publicado em *folhetins*, mas não é, nunca foi romance-folhetim” (grifos da autora, MEYER, 2005, p. 16) ela pressupõe uma delimitação conceitual para aquilo que abrange o romance folhetim para além de sua estrutura fragmentada, publicada em fascículos, geralmente hebdomadários. “Romance rocambolesco” (ibid. p. 59), ou “Romance industrial” (ibidem) que pode “provocar uma explosão de assinaturas” (ibidem). De forma específica, seria o tipo de romance praticado por Dumas: *mergulha o leitor in media res, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulo. Não é de espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro* (ibid, p. 60).

Essa ambição pelo lucro, que motiva escritores como Dumas, Eugène Sue e Ponson du Terrail, acaba interferindo no processo de invenção de tais romances. Dumas, consagrado inventor de peripécias industriais, teria criado um método pra aumentar seus rendimentos profissionais: diálogos monossilábicos numa época em que os escritores eram pagos pelos

¹⁰ “os leitores tinham em seu campo de visão a continuação da narrativa serializada e outros elementos textuais e pictóricas, todos unidos pelos mesmos princípios editoriais”. (Tradução livre)

jornais por linha produzida. Depois da revisão de contrato, proposta pelos editores do “*Le Siècle*”, outra saída mercadológica: matar os personagens inúteis e trabalhar com um elenco mais conciso, para facilitar a produção (MEYER, 2005, p. 61).

Embora do ponto de vista do conteúdo, Machado tenha realmente ignorado os clichês folhetinescos, tecnicamente ele trabalha muito bem com aquilo que parece ser essencial: o corte, a fragmentação da história, as estratégias de postergação e retomada de enredo e a tradução do tempo da oralidade em espaço gráfico. Esse domínio técnico fica mais evidente quando comparadas as duas versões de *Quincas Borba*: a que saiu em fascículos (entre 1886 e 1891) e aquela publicada em livro (no final de 1891). Para resolver a evidente perda do suspense na passagem do fragmento de jornal ao todo do livro, a principal estratégia usada foi a intensificação do caráter corrosivo do discurso narrativo. Essa corrosão parece focar duas problemáticas pertinentes ao Brasil oitocentista: a imersão de grande parte da intelectualidade nacional no projeto nacionalista-determinista proposto pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e a forte determinação da cultura francesa nas produções artísticas do período.

A partir de 1830, começa a produção de um tipo de romance de folhetim que engloba todo o segundo império francês: o romance de série ou ciclo, preconizados por M. Lecoq e Émile Gaboriau, cuja marca de identidade era criar um protagonista que atua também nas próximas narrativas. Desta forma, “o leitor que espera de um dia para outro sua razão cotidiana já pode enfrentar o fatídico fim sem susto: seu herói haverá de voltar em outra série de aventuras” (MEYER, 2005, p. 95-96). O romancista se profissionaliza e torna-se um operário da indústria de massa de comunicação.

Coincidentemente, *Quincas Borba* não apenas traz a marca desse ciclo no texto (embora dessacralizada, uma vez que o filósofo que sobrevive ao fim de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é executado nos primeiros capítulos, restando apenas, ironicamente como suposto personagem que empresta o nome à narrativa, o cachorro Quincas Borba), mas também a estrutura de um romance feito para o mercado.

Não apenas o veículo em que é publicado (*A Estação – Jornal Ilustrado para a família*) produto jornalístico muito atrativo para o principal público consumidor de romances do período, as mulheres burguesas, mas também a estrutura narrativa, assim como o período em que o romance é contextualizado (segundo império francês), contribuem como índices

que apontam uma estratégia de antropofagia machadiana de todo o contexto de produção e circulação de seu produto.

É exatamente no governo fraudulento de Napoleão III que as aventuras rocambolescas de Ponson du Terrail se desenvolvem. Esse mesmo governo ilícito, cuja imagem e identidade serão perseguidas de forma obsessiva por Rubião, até a loucura aniquiladora. Governo que deixa de ser governo para tornar-se índice literário, para ser esvaziado de todo sentido existencial:

Poucos dias depois, [Rubião] morreu... Não morreu súbdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, — uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.
— Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor...
A cara ficou séria porque a morte é séria; dous minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação (ASSIS, 1962, P. 804).

Capítulo trágico, de representação da extinção humana sem amparos religiosos (embora o espiritismo estivesse surgindo no período e tenha sido tantas vezes depreciado por Machado). Repleto de negativas, de definições por oposição: não morreu súdito, não morreu vencido, não morreu logo, não era um chapéu velho, não era uma bacia. Era nada. O signo esvaziado de qualquer referente empírico, sem qualquer possibilidade de que o espectador ao menos possa “palpar a ilusão”. Embora localizado no final do livro, capítulo central da obra de negativas de Machado, em que o processo de esvaziamento dos referentes empíricos do leitor torna-se dispositivo de projeto literário. Nenhuma das formas reconhecidas de sentido pode ser aproveitada como repertório para a decodificação da cena.

Além disso, as relações temporais de causa e consequência também são esvaziadas. No primeiro período, a consequência (morte de Rubião) traz como causa a marca da reticência. A explicação do fato é substituída por predicativos de modo (negativo): nem como súdito nem como vencido. Advérbios que no contexto também são vazios, uma vez que Rubião morreu como nada, e desta forma, inúmeros outros advérbios de modo (ou

nenhum) teriam a mesma funcionalidade no texto. Não morreu súdito nem vencido, mas também não morreu soberano nem vencedor.

Se a sequência de negativas denuncia a inadequação das práticas civilizadas francesas ao país tropical, como o uso das vestimentas de inverno durante o verão, como forma de obediência à moda gálica, tecnicamente Machado de Assis filia-se ao projeto estético de Flaubert.

Kenner (2011) considera que Flaubert seria a matriz dos escritores considerados como “comediantes estóicos”, seguido por Joyce e Beckett. Esse termo definiria aqueles escritores que percebem a literatura como um sistema fechado de signos, em que as 26 letras do alfabeto e suas possibilidades comutativas, assim como os lugares adequados dos diversos atos de falas a situações específicas de comunicação, são os recursos que permitem ao escritor a invenção de uma técnica que diferencia as possibilidades da comunicação escrita das práticas de oitiva. No caso de Flaubert, Kenner argumenta que o escritor chegou a organizar um dicionário, denominado “Dicionário de lugares comuns”, no qual registrava as várias possibilidades de fala dos personagens em situações específicas de convívio social. O diálogo de Emma Bovary, com um de seus amantes, à beira do mar, que “Sugere grandes pensamentos” (KENNER, 2011, p. 42, trad. livre), estaria catalogado nesse dicionário. Assim como a opinião proferida sobre música erudita “— Oh! A música alemã, aquela que convida a sonhar!” (Ibid., 2011, p. 43, trad. livre), à pergunta de Léon: “— Que música você prefere?” (Ibidem). Se Eça de Queirós propunha a literatura de inventário, como critica Machado de Assis, em texto sobre o *Primo Basílio*, em 1878, Machado adota a estratégia de Flaubert de estilizar o uso oral da língua, ao denunciá-lo como convenção cultural por meio da escrita.

No capítulo 42 de *Quincas Borba*, na cena em que Sofia é surpreendida pelo major Siqueira, fitando o cruzeiro do sul, acompanhada de Rubião, o major repete três vezes que “a lua estava deliciosa, era uma lua para namorados” (p. 80), num espaço gráfico de seis linhas (seguindo a primeira edição em livro, de 1891, idêntica ao trecho publicado em folhetim, na edição de 15 de dezembro de 1886). A vulgaridade da fala, com sugestões descorteses de um suposto adultério de Sofia, é subordinada pela sua repetição insistente simetricamente relacionada ao número de linhas em que é formulada. Dessa forma, Machado constrói uma estratégia especular em que configura, de forma radical, duas inversões do uso da linguagem: no plano semântico, o narrador busca definir o atributo

como substância do caracterizado por esse atributo, os termos “deliciosa”, “para namorados” passam a ser a substância do termo “lua”. No plano gráfico, a repetição simétrica dos termos em proporção ao número de linhas evidencia o meio de construção para além daquilo que é expresso. Dessa forma, o discurso escrito, feito para ser visto, subordina o discurso oral da oitiva.

Embora o texto escrito seja idêntico tanto no romance seriado quanto no folhetim, aparece, no romance, uma distinção gráfica que contribui para o efeito de suspense na cena. Em folhetim, o capítulo leva o número 41 e inicia-se no fim da página em que o capítulo 40 foi publicado. Em livro, embora o capítulo anterior à cena (41) termine antes do fim da página, Machado escolhe deixar o espaço branco livre e começar o capítulo 42 no início da página seguinte. Esse procedimento não era padrão, pois, em outras circunstâncias, o editor de Machado aproveita poucas linhas no fim da página para dar início a um capítulo novo, como na página 88, em que o fim da página comporta apenas duas linhas do capítulo 45.

Em outro momento (capítulo 36, p. 70), Machado constrói uma moldura gráfica pela repetição de dois parágrafos, no início e no fim do capítulo, que enquadram um terceiro parágrafo maior, no meio. A repetição discursiva, em forma de discurso direto atribuído a Rubião, sobre a beleza de Sofia, em meio a uma reunião social na qual uma dama toca piano e os convidados estão absorvidos pelo som do instrumento, enquanto Rubião o está pela imagem de Sofia, cria novamente uma ideia de representação em espelho. O leitor funciona como observador de uma cena-quadro, assim como Rubião é tragado pela imagem de Sofia, parada, também olhando para ele. A configuração modular criada pela repetição do primeiro e do último parágrafo cria um duplo efeito de exclusão: Rubião está completamente alienado da situação social em que se encontra (reunião na casa de Palha, com homens jogando voltarete e damas tocando piano), assim como a repetição quase integral dos dois parágrafos pode ser excluída da fábula, funcionando apenas como um elemento da trama (motivo livre). Novamente, nas páginas da primeira edição, a distribuição gráfica das linhas é feita de forma simétrica. O primeiro parágrafo tem 4 linhas, o último 5, pois é acrescido da palavra “continuava”, o que leva o termo “ele” a descer para a linha abaixo; o parágrafo do meio também é formado por nove linhas.

Na edição em folhetim, de 15 de novembro de 1886, a simetria do número de linhas não existe. O parágrafo do meio, com pequenas modificações em relação ao texto do livro,

tem apenas 8 linhas e não 9. Além disso, a distribuição do texto não está em sequência, pois se divide entre as páginas 81 e 82 do jornal, rompendo com o efeito de quadro emoldurado que a edição em livro permite visualizar.

Iconografia e Estética do Simulacro: técnicas machadianas de representação do vazio

Massa (1971) considera que as primeiras experiências machadianas com a prosa iniciam-se por volta de junho de 1856 e vão até abril de 1858, publicados na *Marmota Fluminense*, jornal bi-semanal., com as iniciais de AS¹¹. O biógrafo acrescenta, entretanto, que os textos machadianos eram exercícios de escrita, e não apareciam com muita regularidade porque o escritor ainda era lento no processo de composição.

O que se pode inferir disso é que Machado exercitava uma prática literária que pudesse acelerar seu processo de produção, uma vez que a venda de seus direitos autorais era também uma fonte de renda (objeto de preocupação do autor em inúmeras cartas pessoais). Portanto, o aproveitamento de elementos que extrapolam a moldura da narrativa (no caso dos romances que foram publicados na forma seriada, em que o autor se vale de crônicas e textos alheios para a composição do seu tecido ficcional) ou do espaço em branco e da diagramação distintiva de fontes e margens nos romances que apenas foram publicados em volume, são aproveitamentos técnicos que exigem a posse do suporte material de circulação literária.

É evidente que a finalidade estética desses aproveitamentos é distinta. Se em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* visa ironizar a pretensa seriedade da *Revista Brasileira*, em *Dom Casmurro* o aproveitamento do vazio da página enfatiza o caráter indeterminado de uma narrativa articulada por meio de um autor suposto que mimetiza um simulacro. Simulacro potencializado nas duas últimas narrativas de Machado de Assis, atribuídas a Conselheiro Aires.

¹¹ "Vale lembrar que o primeiro texto publicado por Machado de Assis, aos 15 anos de idade, foi o soneto "À ilma. Sra. D. P.J.A.", em edição do *Periódico dos Pobres* de 1854. (In: Cadernos de Literatura Brasileira, Machado de Assis, 2008, p. 110).

Por um estatuto ficcional, proposto na advertência do diário do conselheiro aposentado, o livro *Memorial de Aires* materializado para o leitor compreende uma parte (apenas os anos de 1888 e 1889) decotada de algumas circunstâncias, anedotas e reflexões, e que um suposto editor, M. A., não teve pachorra de redigir como *Esaú e Jacó*, mas se compromete a fazê-lo um dia. Ou seja, o livro empírico ficcionalmente funciona como um palimpsesto de um livro ideal a quem supostamente lhe deve a origem, mas a que o leitor não tem acesso. Portanto, *Memorial de Aires* é apenas a projeção deformada de um suposto outro *Memorial de Aires* metafísico, que, assim como o povo de Fuchéu, em “Segredo do Bonzo”, o leitor não pode ver, mas deve fingir acreditar que existe¹².

Na primeira edição, a advertência inaugura a primeira página numerada do livro, seguida de uma página em branco, o que obviamente lhe confere maior visibilidade pelo contraste. Mas, como essa advertência vem na sequência da epígrafe, e mesmo assim é numerada como a primeira página do romance, ou a diagramação do diário foi projetada para excluir a epígrafe da totalidade do livro, propondo-a como um suplemento, ou a “Advertência” ocupa a primeira página para enfatizar a proposta de que a ficcionalidade do livro começa a partir daí, sendo essa advertência apenas mais um elemento de composição dessa ficção. Portanto, funciona não como um paratexto¹³ empírico, mas como a invenção eficiente de um suposto paratexto.

Em outros termos, Machado de Assis propõe como ficção não só o livro, mas todas as circunstâncias empíricas que sustentam a produção desse produto: o nome do autor, advertências, críticas publicadas em jornal¹⁴, ou seja, ele evidencia o caráter de invenção das convenções editoriais que presentificam materialmente a obra, enfatizando assim, estrategicamente, a crise ficcional que questiona a autenticidade de quem responde pelo

¹² Para um estudo detalhado da “meta-retórica” nos textos de “Papéis Avulsos”, ver: CINTRA, I. A. O nariz metafísico ou a retórica machadiana. In: Recortes Machadianos. Org. Ana Salles Mariano e Maria Rosa Duarte de Oliveira. 2ª. Ed. São Paulo: Nankin, EDUSP, EDUC, 2008, p. 111-130.

¹³ “A obra literária consiste, exaustivamente ou essencialmente, num texto (...). Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de um certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo o caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresenta-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: *torna-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, seu “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira geral ao público.” (GENETTE, 2009, P. 19).

¹⁴ Veja, sobre a ficcionalização da crítica literária, o artigo de Lúcia Granja, *Segredos de uma viúva moça: considerações sobre um conto polêmico de Machado de Assis*. In: XI Encontro Regional da ABRALIC, 2007, São Paulo. XI Encontro Regional da ABRALIC - cd-rom, 2007.

livro. Mas não só isso. O estatuto ficcional que propõe um livro como suposto simulacro de outro livro novamente incide sobre a relação temporal de causa-consequência, invertendo-a. Como palimpsesto, o *Memorial de Aires* é um livro que presentifica um passado suposto¹⁵, portanto tem ação regressiva sobre ele. O trecho diz (ASSIS, 1908, p. 1) :

ADVERTÊNCIA

Quem me leu *Esaú e Jacob* talvez reconheça estas palavras do prefacio : « Nos lazeres do officio escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. » Referia-me ao conselheiro Ayres. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dous annos (1888-1889), se fôr decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da fôrma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquella outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vae como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto apparecerá um dia, se, apparecer algum dia.

M. DE A.

Além do texto que refere o tempo presente ter ação regressiva que incide sobre o passado, visto que *Esaú e Jacó* pode ter sofrido modificações originadas da “pachorra do editor”, associada à habilidade em redigir na forma de “narração seguida”, ao invés da forma de diário, e o *Memorial de Aires* é apenas uma parcela de um suposto texto maior na forma de diário, que não recebeu pachorra e habilidade para ser modificado, essa representação do presente da enunciação evidencia, na advertência, a projeção, no futuro, de uma espécie de “acabamento” do livro que faça aquilo que no presente afirma não ter feito por falta de pachorra e habilidade: redação de uma narrativa sequenciada. Portanto, a advertência estende os limites do livro que temos em mãos para um suposto passado (quando era maior) e para um suposto futuro (quando será pretensamente melhor pela intervenção de um editor que tenha pachorra e habilidade.)

A primeira questão que se coloca é sobre a legitimidade da forma de *Esaú e Jacó*. Se o editor não teve pachorra de redigir o *Memorial de Aires* “à maneira daquela outra”, isso pode significar que “aquela outra” narrativa, ou seja, *Esaú e Jacó* também estava na forma de diário e, ao contrário desta, mereceu a pachorra do editor para que fosse redigida na forma

¹⁵ “A presentificação” do passado é um conceito desenvolvido por Gumbrecht, 2010. O autor argumenta que um dos direcionamentos da nossa cultura, meta-historicamente estável, é o de atravessar a fronteira do nosso nascimento para rever o passado. Dessa forma, o desejo de buscar o sentido aquém do “mundo-da-vida” p. 153, geraria o que ele denominou de “presentificação do passado”.

de “narração seguida”. Na advertência que abre a história dos gêmeos rivais, o suposto editor afirma:

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos annos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava nelles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Ayres, com o seu nome e titulo de conselheiro, e, por allusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa extranha à matéria dos seis cadernos. *Ultimo* por quê? (ASSIS, 1904, p. v).

Essa advertência mais confunde do que esclarece. *Se não trazia a mesma ordem das datas*, significa que trazia outra ou nenhuma? Se trazia outra ordem de data, estava na forma de diário como o *Memorial de Aires* e a diferença está na narrativa que encerra, apesar de ser um diário? O termo *narrativa* é usado em que sentido? De fábula de uma história ou de forma literária? Mas o *Memorial* também gira em torno de uma narrativa: o amor entre Tristão e Fidélia e o casal de pais postiços, Aguiar. Por que o título sugerido por Aires foi *Último* para *Esaú e Jacó* o editor também não esclarece. E por que a publicação desta narrativa antecede a publicação do *Memorial*? Não seria apressado julgar, como o fez Baptista (1998)¹⁶, que a forma gráfica das duas narrativas era, em origem, diferente apenas no *Memorial de Aires*, quando o suposto editor afirma ter modificado o livro que temos em mãos, suprimindo partes com anedotas e reflexão, procurando um título adequado e mudando a ordem de publicação indicada pelo suposto autor, Aires, o que significa que pode ter modificado também a forma gráfica de *Esaú e Jacó*?

O problema de não se levar em consideração que ficção deixa sob suspensão as supostas formas gráficas originais dos dois livros é ter que recorrer à tradicional interpretação de que o autor tinha uma intenção de denúncia, por trás do dispositivo adotado. Portanto, o estatuto ficcional com o qual Machado de Assis trabalha sua autoria

¹⁶ No que diz respeito à relação entre os dois livros, este texto é peremptório: há uma diferença clara e indiscutível entre o último caderno e os seis anteriores que compunham o *Memorial*: diferença de assunto, diferença de composição e ordenação, diferença pelo “pensamento interior e único, através de páginas diversas”, diferença, em suma, entre a feição do diário e a feição da narrativa. Donde vem, então, a necessidade de explicar que, ao publicar-se parte do *Memorial*, não houve em pachorra nem habilidade de o redigir à maneira de Esaú e Jacó? (...) **Dir-se-á que, com aquela frase, Machado não faz mais do que denunciar a ficção como ficção, lembrando ironicamente ao leitor de que foi ele, Machado de Assis, quem escreveu tudo...** (BAPTISTA, 1998, p. 357, grifo nosso).

volta a ser romanticamente a expressão de uma intuição do homem empírico. Essa crítica, defendida por Peixoto (1980), é a gênese das interpretações baseadas na intencionalidade do autor carioca no uso da máscara autoral do conselheiro Aires: *Secondly, on more sophisticated level, by means of the novel's rhetoric the readers are drawn into the game of deciphering. Throughout the text, they encouraged to read closely and beneath the surface* (PEIXOTO, 1980, p. 85)¹⁷.

Para além das supostas intenções do autor, o que materialmente está escrito é que *Memorial de Aires* estava originalmente na forma de diário, mas sofreu supressões e *Esaú e Jacó* não trazia a mesma ordem de datas, com indicação de hora e minuto, mas poderia trazer outra, que o editor teve pachorra para reorganizar a fim de publicar o livro na forma de narrativa corrida, ou que não trazia nenhuma indicação de data e hora, mas que foi reorganizado pelo suposto editor a quem, também, deve-se creditar o título da obra.

Nos três casos, a única síntese que se pode deduzir é que um suposto editor propõe os dois livros como palimpsestos de uma suposta obra original que foi modificada para ganhar existência material. Portanto, o livro que o leitor tem em mãos, ficcionalmente não tem legitimidade, ou seja, a fatura estética decorrente desse procedimento machadiano é inserir a sua ficção na problematização da mimese apresentada por Platão: “o poeta e o sofista ocupam a mesma posição da República porque são dois técnicos do discurso que falam “embaralhando os aspectos, misturando as presenças, produzindo indeterminação em simulacros” (HANSEN, 1992, p. 20). No caso, o simulacro é o próprio livro, proposto como uma projeção deformada de outro livro, ulterior.

Conclusão: A Ficção da Indeterminação — Autoria e Forma

Em análise sobre *O imortal*, conto machadiano publicado entre 15 de julho a 15 de dezembro de 1882, na revista *A Estação*, Hansen (2006, p. 57) propõe que Machado de Assis sistematiza um processo inventivo em que *autores ficcionais escrevem textos improváveis ou inconfiáveis*. Essa estratégia, visível de forma subjacente em quatro dos cinco romances

¹⁷ Em segundo lugar, no nível mais sofisticado, é por meio da retórica do romance que os leitores são atraídos para o jogo de decifrar. Ao longo do texto, eles são incentivados a ler de perto e abaixo da superfície. (tradução livre).

de chamada fase realista do autor carioca, objetivava *transforma[r] a matéria social de seu tempo, relativizando e destruindo a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos, os conceitos e as estruturas da realidade objetiva* (HANSEN, 2006, P. 61).

Machado não ignorava que a ciência funciona como sustentáculo ideológico do poder. Em *O alienista*, novela publicada originalmente também na revista *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*, entre outubro de 1881 e março de 1882, quando o barbeiro Porfírio vence a revolução que empreendera em Itaguaí, ao invés de prender Simão Bacamarte, confessa ao antigo opositor que *o novo governo não tinha ainda por si a confiança dos principais da vila, mas o alienista podia fazer muito nesse ponto* (ASSIS, 1962, vol. II, p. 277). E resume sua proposta indecente de cumplicidade com a frase: *Unamo-nos, e o povo saberá obedecer* (ibidem). Alegoricamente, o que se propõe é a cooperação entre força militar (tanto que a revolução teve como saldo onze mortos e vinte e cinco feridos) e a ciência que a justifica e explica. Assim, consolida-se o tripé sobre o qual a ficção machadiana se debruça, como um ácido que corrói e fragiliza suas bases: o poder, o discurso da ciência que lhe dá suporte e a violência, hífen que desenha a ponte entre os dois termos.

Ainda em *O alienista*, a relação entre poder, violência e ciência é problematizada, à medida que o barbeiro considera natural o saldo da revolução e o médico, mais curioso do que desolado, inútil. Mas a inutilidade é um critério de classificação apenas da violência explícita, pois aquela praticada por Simão, (aprisionar dois terços da cidade num sanatório), e que motiva a barbárie sangrenta executada por Porfírio, é justificada cientificamente. Simão era médico, quase um pastiche do discurso mecanicista de Claude Bernard. O efeito estético desse jogo de cenas, espaço onde a representação é posta em perspectiva, cria uma relação de fundo e plano em que circulam discursos que almejam o estatuto da verdade, disputam espaços, se avaliam com critérios arbitrários e, ao fazer isso, levam, em última instância, a que o leitor também o faça. Ao pôr em cena a representação da ciência desaprovando a violência do poder político, produzido pela lógica criada pelos discursos filosóficos do século XIX, *O alienista*, assim como o *humanitismo de Quincas Borba*, satiriza *não o homem, mas aquilo que os homens falam do homem* (TEIXEIRA, 2008 p. 110). Há, ainda, outro desdobramento especular da representação: à medida que Simão observa Porfírio e o avalia, o leitor observa e avalia os dois signos em atuação. A lógica cartesiana empregada pelo médico de forma absurda para avaliar o discurso quase fantástico de

sustentação de um poder político fraudulento e estúpido se evidencia para o leitor e, dessa forma, confere à ficção a legitimidade crítica que subtraiu da política e da ciência.

Essa *mise en abyme* (RICARDOU, 1971) evidencia que Machado era consciente das diferenças entre duas formas de poder que regulam o sistema social: o poder da força violenta e o poder da naturalização de estratos culturais como discurso dominante, ou seja, a universalização de categorias particulares como universais, em outros termos, *o poder legítimo que justifica seu exercício através de um aparato de regras* (ROSENFELD, 2004, p. 138).

Ao encenar o aparato arbitrário que cria os discursos de legitimidade das ações políticas, Machado aproxima o discurso da história e da ciência dos modelos constitutivos dos discursos da ficção. Mas essa aproximação não é isenta de hierarquia. A ficção, que não se pretende como representação mimética da realidade empírica, por meio do abuso dos modelos de representação do fantástico, acaba por denunciar o absurdo da legitimidade dos discursos sociais que almejam o estatuto de verdade. Sendo assim, há uma inversão das categorias classificatórias das funções sociais desses discursos, à medida que a ciência ganha estatuto de ficção. O resultado dessa inversão seria uma espécie de falsificação do discurso científico, lido como verdadeiro pela sociedade oitocentista.

Mas esse processo de falsificação da discursão científica do XIX tange ainda uma questão prática, para além da metafísica (se a linguagem é ou não capaz de representar a essencialidade das coisas, sua “verdade intrínseca”). Num país colonial de analfabetos, a alfabetização é precaríssima e a circulação literária esbarra nos entraves mais rudimentares: a dificuldade de suporte para os textos dos escritores, ou a dificuldade material de quem fosse buscar o sustento na literatura. Em *Memórias Póstumas*, Machado parece ironizar essa situação. Num país em que o jornal era o principal veículo de circulação literária, a preparação para que o leitor fosse capaz de modificar a leitura desatenta e superficial do folhetim para a leitura reflexiva e pausada do livro parece ser uma das principais preocupações do escritor carioca. Ou seja, a mobilização narrativa em Machado exige um leitor diferente do de Alencar. Não mais aquele engendrado numa receptividade de entretenimento, mas aquele que participa ativamente do processo de produção de sentido do livro, como um adversário competente num jogo de xadrez. Esse leitor, que joga, é o

mesmo que saberá ler as assimetrias sociais¹⁸ do corpo do país onde está inserido. O livro machadiano não apenas representa a fragmentação da cultura; mobiliza o leitor para aprender a interagir com ela e formar um sentido a partir dela. Tem uma função pedagógica naquilo que seria o processo de individualização do leitor diante da hegemonia de sentido da cultura nacional.

É possível que fosse um projeto consciente de Machado individualizar seus leitores por meio do objeto livro, ensinando-os a funcionar nessa estrutura de sentido fragmentada. Ou seja, há em Machado, pelo menos do Machado da maturidade, posterior ao período da publicação de "O jornal e o livro" (1859), um projeto claro de que o livro é um objeto de construção de sentido individual e social.

Como construção individual, é repositório de uma herança cultural. Porque o autor carioca desconfia das teorias científicas do XIX, podemos supor que tivesse substituído o determinismo genético pela herança cultural, sobre a qual supunha atuar. Ora, supondo ainda que a herança cultural seja capaz de oferecer ao homem respostas aos sentidos procurados, ela atua na construção da individualidade humana de forma ambivalente. Quando encontramos sentidos determinados pela cultura, encontramos junto a nossa atuação de busca desse sentido. Quando encontramos a resposta, temos, junto com ela, o encontro com aquilo a que se responde e a responsabilidade de incorporar esse sistema na nossa percepção da realidade. Nesse sentido, o encontro com a cultura do livro é paradoxal. Pois, na leitura, o homem encontra-se com a resposta que procura, mas encontra-se também consigo mesmo respondendo.

Se a responsabilidade é o traço que define o processo de individualização humana, a irresponsabilidade é o eixo de encenação entre leitor e livro da obra machadiana. Para Baptista, (1998), o livro machadiano não responde às expectativas do leitor, reformula-as. Mais ainda: Machado teria um projeto estético de mimetizar em suas obras realistas, no corpo do livro, uma pedagogia da leitura "irresponsável" e contumaz, como os vermes que roem as páginas de *Dom Casmurro*, sem se preocuparem em responder por que o fazem. Nesse sentido, a materialidade do livro acaba por trair a leitura convencional do próprio

¹⁸ Sobre isso ver: Bosi, A. Figuras do narrador machadiano. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 23/24, jul 2008, Instituto Moreira Salles, São Paulo.

livro. Entre os argumentos que sustentam essa posição, podemos lembrar a questão da errata na obra machadiana. Ao mesmo tempo em que corrige um erro de impressão, ou de expressão do autor, ela denuncia o erro que poderia ter passado despercebido pelo leitor. Essa estratégia perversa de enunciação, que põe em evidência o que gostaria de apagar (a errata, *a priori*, deveria desautorizar o erro cometido), funciona como um eixo cuja funcionalidade é produzir um eixo: remete para o erro cometido, direcionando a atenção do leitor dentro do espaço físico do livro (somos levados a volver as páginas para encontrar o erro mencionado pela errata), mas também articula uma nova direção de leitura (reler o todo, modificando uma parte que foi desqualificada). Desta forma, o processo de leitura da obra é evidenciado, enquanto a sequência do enredo perde a possibilidade de leitura evolutiva.

Se a compreensão da realidade humana depende da percepção que o homem pode ter dela, essa percepção, por sua vez, depende do repertório cultural que ele herda de sua comunidade.

Já que o leitor machadiano é alguém para quem o sentido não se oferece gratuitamente, mas sim se constrói, há que se ressaltar que a imaginação funcionará como elemento catalisador desse processo. A imaginação do leitor machadiano deve ordenar um projeto de leitura necessariamente pessoal. A ordem em que os capítulos serão lidos, a possibilidade de ser obediente ou não aos ordenamentos do autor/defunto, pular ou reler capítulos, estabelecem uma relação de autonomia e ao mesmo tempo liberdade criativa em relação ao sentido do livro que se quer construir. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* funciona, no mínimo, com uma dupla articulação: o desenvolvimento do enredo e o desenvolvimento da leitura. Basta observamos os capítulos e frases que servem como ordenamento do ato da leitura. São eles que instigam o leitor a substituir a leitura sequenciada e linear, por outra intercalada e irregular (tanto sob o ponto de vista da velocidade, já que há capítulos que literalmente “emperram” o processo, quanto do ponto de vista do manuseio do livro, pois o livro deve ser montado enquanto objeto). Se por um lado temos a representação concreta da leitura ativa, para a qual Machado quer preparar o leitor, e para isso deve subjugar-lo insistentemente à noção de autonomia do objeto livro, por outro, esse processo cria no leitor a possibilidade de autonomia na produção do sentido diante de uma realidade apresentada. Ou seja, à medida que o leitor descobre que pode montar a realidade livro que será lida, pode transferir, por analogia, essa forma de raciocínio

para a decodificação dos sentidos de uma realidade que, assim como o livro, apresenta-se como um poliedro de possibilidades de sentidos.

Por isso, o leitor ideal que Machado de Assis ficcionaliza em suas obras é multiforme e tem a virtualidade do movimento. Isso porque:

Às vezes o autor nos convida a não saltar um capítulo (ver o começo do capítulo XVII, bem como o começo do terceiro parágrafo do capítulo CXXI), às vezes, desconfia que saltamos e nos aconselha a ler o que pulamos (ver cap. LXXV). No cap. XVI nos remete ao capítulo XIV; no XVII, ao II e, no CXXXI, ao CL. No XXXVII pede-nos para relermos o capítulo XXVII; no capítulo LXI, dirige nosso olhar para o XXV; no LXII, lembra-nos o capítulo XXIII. Todo o capítulo LXVIII ("O vergalho") faz-nos voltar ao começo do capítulo XI ("O menino é o pai do homem"); o capítulo CX (31) repercute invertidamente o capítulo LXXXIII (13), enquanto o CV confirma as leis anunciadas no capítulo LI. Esta mobilidade (que o leitor apressado costuma recusar), que constitui uma virtualidade no domínio concreto das páginas do livro, não fica atrás da mobilidade temporal e ontológica: o leitor pode estar no futuro, como o bibliômano, no presente da leitura e da escrita, e no passado do próprio herói. Pode ser ainda, e paradoxalmente, uma irrealidade, uma impossibilidade. (SILVA, 2006, P. 56-57).

A leitura solicitada pela prosa construtiva machadiana está muito próxima daquilo que seria a concepção de formação da individualidade humana proposta por (YELA, 1998, p. 109), uma vez que o ato de leitura machadiano representa "virtualmente a mobilidade temporal ontológica", como afirma Silva (ibidem). Se a leitura constitui-se na totalidade de tempo que o livro leva para ser decifrado e nas possibilidades (quase infinitas) de ordenação das ações do leitor nesse lapso de tempo, para Yela, a leitura constitui-se numa grande metáfora das inúmeras formas de disciplinar a experiência de vida do homem.

Nisso consiste ser homem (...). Consiste em imaginar – desde os fundamentos das leis que ordenam a favor ou contra as circunstâncias de sua vida – até um projeto que dê sentido a ela, em desenvolvê-lo ou modificá-lo, para aproximar-se, conscientemente ou de forma confusa, de quem se deseja ser, através das ações que são executadas, apropriando-se e fazendo pessoal e próprio, em alguma parte, o mundo em que se vive, a obra que se faz e a ação que se executa.¹⁹

¹⁹ Em eso consiste ser hombre (...). Consiste em imaginar – desde el sustento que esas leyes le deparan un proyecto que dé sentido a sua vida, em prosseguir-lo o modificá-lo al haz y al envés de las circunstancias, em intentar ir aproximándose a quien, confusa o lúcidamente, se quiere ser, a través de lãs acciones que por la vida ejecuta, apropiándose y haciendo personal y suyo, em alguma parte, el mundo em que vive, la obra que hace y la acción con que actúa (YELA, 1998, p. 109).

Ora, o livro de Machado se configura num objeto móvel que pode ser montado, de acordo com a leitura escolhida, e transformar-se no objeto que montarmos. O leitor machadiano não é um simples leitor, mas sim aquele excuta o ato de leitura, que constrói fisicamente pelas escolhas deliberativas da ordenação das páginas, aquilo que vai ler. Se considerarmos o livro (como Machado o considera) o veículo de perenização e circulação do conteúdo cultural que humaniza a sociedade, ao possibilitar uma leitura reorganizada pela montagem das partes que o leitor fará do texto, Machado propõe implicitamente que a leitura da realidade deve ser racionalmente construída pelo leitor.

Referências Bibliográficas

ASSIS, J. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.

_____ *Quincas Borba*. 1ª ed. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1891.

_____ *Dom Casmurro*. 1ª ed. Paris, Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro- Editor, 1889.

_____ *Esaú e Jacó*. 1ª ed. Paris, Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro- Editor, 1904.

_____ *Memorial de Aires*. Paris, Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro- Editor, 1908.

_____ *Quincas Borba — Apêndice*. Edições Críticas de Obras de Machado de Assis 2a. ed. Vol. 14-A. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____ *Empréstimo de ouro. Cartas de Machado de Assis a Mário de Alencar*. Org. Introd. e notas: Eduardo F. Coutinho e Teresa Cristina Meireles de Oliviera. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

_____ *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 3v.

AUERBACH, E. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

BAPTISTA, A. B. *Autobiografias – solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

_____ *A formação do nome*. Duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

BOSI, A. Figuras do narrador machadiano. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 23/24, jul 2008, Instituto Moreira Salles, São Paulo.

Cadernos de Literatura Brasileira, n. 23/24, jul 2008, Instituto Moreira Salles, São Paulo.

CALDWELL, H. *The Brazilian Othello of Machado de Assis. A Study of "Dom Casmurro"*. Los Angeles: University of California Press, 1960.

CINTRA, I. A. O nariz metafísico ou a retórica machadiana. In: *Recortes Machadianos*. Org. Ana Salles Mariano e Maria Rosa Duarte de Oliveira. 2ª. Ed. São Paulo: Nankin, EDUSP, EDUC, 2008, p. 111-130.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298

GRANJA, L. Segredos de uma viúva moça: considerações sobre um conto polêmico de Machado de Assis. In: *XI Encontro Regional da ABRALIC, 2007, São Paulo*. XI Encontro Regional da ABRALIC - cd-rom, 2007.

GENNETTE, G. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GUMBRECHT, H. U. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Orgs., GUIDIN, M. L., GRANJA, L., RICIERI, F.W. São Paulo, Editora UNESP, 2008, p. 143 -177.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HANSEN, J. A. Autor. In: *Palavras da Crítica*. Org. José Luis Jobim. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11- 44

_____. "O imortal" e a verossimilhança. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*, n.º 6/7. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006, p. 56-78.

_____. Dom Casmurro: simulacro & alegoria. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Orgs., GUIDIN, M. L., GRANJA, L., RICIERI, F.W. São Paulo, Editora UNESP, 2008, p. 143 -177.

_____. Anatomia da sátira. In: *Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. Org. Brunno V. G. Vieira e Márcio Thamos. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, p. 145-170.

ISER, W. Atos de fingir. In: *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 13-37.

KENNER, H. *Flaubert, Joyce y Beckett. Los comediantes estoicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

MASSA, JEAN-MICHEL. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 95.

MOLLIER, J. Y. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Trad. Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

_____. Lugar-comum. In: *Retórica*. Org. Adma Muhana, Mayara Laudanna e Luiz Armando Bagolin. São Paulo: Anna Blume, IEB, 2012, p. 159-177.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PASSOS, Gilberto. Pinheiro. *O napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 18.

PEIXOTO, M. Aires as narrator and Aires as character in Essau e Jacó. *Luso-Brazilian Review*, vol. 17, nº1, 1980.

RICARDOU, J. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

ROSENFELD, K. Reflexões sobre formas de violência e formas de saber: da crítica da GEWALT (violência-poder) à crítica da GRAUSAMKEIT (Violência crua). In: *Literatura e filosofia: diálogos*. Org. Evando Nascimento e Maria Clara Castellões de Oliveira. Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2004, p. 127-140

SARAIVA, Juracy Assmann. Entre o folhetim e o livro: a exposição da prática artesanal da escrita. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Orgs., GUIDIN, M. L., GRANJA, L., RICIÉRI, F.W. São Paulo, Editora UNESP, 2008, p. 199 – 223.

SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos – Interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência/Unimar, 2006.

_____. Figuração, Leituras e Formatividade em Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas: leituras*. Org. Maria Celeste Tommasello Ramos, Sérgio Vicente Motta. Campinas: Alínea, 2006, p. 85-105.

SILVA, Ana Cláudia Suriani. *Machado de Assis's Philosopher or Dog? From serial to book form*. Oxford: Legenda (Maney Publishing), 2010.

TARDE, Gabriel. *Les lois de l'imitation*. Paris: Feliz Alcan, 1895.

TEIXIERA, I. Irônica invenção do mundo — uma leitura de *O Alienista*. In: *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*. Orgs., GUIDIN, M. L., GRANJA, L., RICIERI, F.W. São Paulo, Editora UNESP, 2008, p. 109-142.

YELA, M. El libro y la formación de la individualidad. . In: CARRETER; F. L.; AREILZA, J., M., [ET AL.] *La Cultura del libro*. Madrid: Fundación Germán Sanches Ruy Pérez, 1998, p101-114.

Periódicos:

Revista Brasileira

A Estação: Revista Ilustrada da Família.

Recebido em 31/05/2013

Aprovado em 15/06/2013

ⁱ**Daniela SOARES PORTELA, Profª Drª.**
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
Email: soares-portela@uol.com.br