

ONEI BORACINI

Papéis Avulsos:
Uma Análise dos Textos
e o seu Contexto



1910000915



ONEI BORACINI

*PAPÉIS AVULSOS:
UMA ANÁLISE DOS TEXTOS
E O SEU CONTEXTO*

**PAPÉIS AVULSOS:
UMA ANÁLISE DOS TEXTOS
E O SEU CONTEXTO**

Desenvolvido e apresentado em 1982
no Departamento de Letras e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
Paulista, Câmpus de São José do
Rio Preto, para a disciplina de Teoria
da Literatura, sob a orientação do Prof.
Dr. Carlos de Fátima Lima.

Assinado por: Prof. Dr. Renato Aragão



São José do Rio Preto
Setembro de 2010

ONEI BORACINI

**PAPÉIS AVULSOS:
UMA ANÁLISE DOS TEXTOS
E O SEU CONTEXTO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra



915/00

São José do Rio Preto
fevereiro de 2000

ONEI BORACINI

**PAPÉIS AVULSOS:
UMA ANÁLISE DOS TEXTOS
E O SEU CONTEXTO**

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e orientador: Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra

2º Examinador:

3º Examinador:

São José do Rio Preto, de de 2000.



AGRADECIMENTOS

A Deus,
meu criador e motivador de minhas conquistas;

Aos meus pais Hipólito e Dirce,
esteios de minha existência;

Ao professor Alfredo Saad,
o professor de matemática que me ensinou a gostar
de ler;

Aos meus familiares em geral,
pelo apoio em mais esta conquista;

À Sônia,
um coração que me acompanha em todas as minhas
pequenas conquistas.

AGRADECIMENTOS

A rigor estes agradecimentos talvez devessem se transformar em um capítulo, principalmente em um trabalho de mais longo fôlego como é o caso de uma dissertação de mestrado, mas já que a concisão é uma virtude, é preciso persegui-la. Assim, agradeço

a todos os professores que foram responsáveis pela minha vida escolar e acadêmica, pela importância do que me transmitiram;

àqueles professores que além do conteúdo de suas disciplinas nos ensinaram um jeito especial de pensar e a processar o conhecimento;

ao meu orientador, Professor Dr. Ismael Ângelo Cintra, por ter me influenciado positivamente, não somente me orientando, como também me ensinando a ser machadianamente ponderado e comedido;

aos professores da banca examinadora da qualificação e da defesa, pelo empenho em fazer uma crítica do meu trabalho, ajudando-me a amadurecer intelectualmente;

aos funcionários do IBILCE de maneira geral e de maneira mais efusiva àqueles que no dia-a-dia levam a sério o sentimento de servidores públicos, nos ajudando a descomplicar a emaranhada vida acadêmica;

aos meus companheiros de trabalho que durante a graduação e a pós-graduação me apoiaram e me socorreram trocando horários de trabalho, para que eu pudesse estudar – que um dia eu possa ensinar aos seus filhos o que aprendi com a ajuda deles;

aos amigos, que são muitos, pelo estímulo constante.



Índice geral

Introdução.....	10
-----------------	----

Primeira parte

O lugar de Papéis Avulsos na obra machadiana.....	15
---	----

I - Obras anteriores a Papéis Avulsos.....	15
--	----

1. Contos Fluminenses (1869).....	15
-----------------------------------	----

A. Miss Dollar.....	15
---------------------	----

B. Luís Soares.....	16
---------------------	----

C. A Mulher de Preto.....	17
---------------------------	----

D. O Segredo de Augusta.....	18
------------------------------	----

E. Confissões de uma Viúva Moça.....	19
--------------------------------------	----

F. Linha Reta e Linha Curva.....	19
----------------------------------	----

G. Frei Simão.....	20
--------------------	----

H. Visão geral de Contos Fluminenses.....	21
---	----

2. Histórias da Meia-Noite (1873).....	22
--	----

A. A Parasita Azul.....	22
-------------------------	----

B. As Bodas de Luís Duarte.....	23
---------------------------------	----

C. Ernesto de Tal.....	24
------------------------	----

D. Aurora sem Dia.....	24
------------------------	----

E. O Relógio de Ouro.....	25
---------------------------	----

F. Ponto de Vista.....	26
------------------------	----

3. Visão geral das duas primeiras obras.....	27
--	----

II - Uma visão individualizada dos contos de Papéis Avulsos.....	29
--	----

1. O Alienista.....	29
---------------------	----

2. Teoria do Medalhão.....	33
----------------------------	----

3. A Chinela Turca.....	36
-------------------------	----

4. Na Arca.....	38
-----------------	----

5. D. Benedita.....	40
---------------------	----

6. O Segredo do Bonzo.....	43
----------------------------	----

7. O Anel de Polícrates.....	45
------------------------------	----

8. O Empréstimo.....	46
----------------------	----

9. A Sereníssima República.....	47
---------------------------------	----

10. O Espelho.....	49
--------------------	----

11. Uma Visita de Alcibíades.....	52
-----------------------------------	----

12. Verba Testamentária.....	53
------------------------------	----

III - O papel dos Papéis Avulsos.....	54
---------------------------------------	----

Segunda parte

Uma análise do conto-teoria de Machado de Assis.....	57
--	----

I - A construção das máscaras.....	57
------------------------------------	----

1. Aparência e essência.....	58
------------------------------	----

2. O senso comum.....	63
-----------------------	----

3. Pusilânime.....	65
--------------------	----

4. O discurso científico.....	71
-------------------------------	----

5. A recepção de uma máscara.....	75
-----------------------------------	----

II - Idéias políticas.....	82
----------------------------	----

1. O circuito do poder em A Sereníssima República.....	83
--	----

2. A geração de um homem de poder em Teoria do Medalhão.....	96
--	----

A. A criação do medalhão.....	97
-------------------------------	----

B. A recepção do medalhão.....	102
C. Uma teoria do medalhão.....	103
3. A construção do discurso oficial em O Alienista.....	106
A. A territorialidade dos discursos.....	106
B. Discurso científico e discurso político.....	108
C. Discurso religioso e discurso oficial.....	109
D. Discurso oficial e outros discursos políticos.....	109
4. Na Arca: a opção pelo limite como gênese da disputa política.....	111
A. Dispondo da propriedade como bem público.....	111
B. Estabelecendo os limites.....	112
5. Uma visão política com sanidade.....	114
III - Idéias literárias em Papéis Avulsos.....	115
1. Machado de Assis e os estilos de época.....	116
A. Machado de Assis e o Romantismo.....	117
B. Machado de Assis e o Realismo.....	122
C. O Naturalismo e suas teorias sobre o natural e o social.....	127
D. Retomada dos clássicos.....	132
2. Conceitos de arte e valores literários.....	137
A. Valor da arte.....	137
B. Originalidade.....	142
C. Esgotamento da fonte criadora.....	147
D. Recepção do texto.....	152
E. Gosto popular.....	155
F. Crítica literária.....	160
Conclusões.....	170
I - Sobre Papéis Avulsos.....	170
II - A época de Machado de Assis.....	171
III - Machado de Assis hoje.....	172
IV - Machado de Assis e a metafísica.....	177
V - Consequências pedagógicas.....	177
VI - Caiporismo.....	178
VII - Problemas editoriais.....	179
Bibliografia.....	180
APÊNDICE A.....	182
Contos Fluminenses.....	182
Histórias da meia-noite.....	185

ADVERTÊNCIA

"Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa."

Machado de Assis



Introdução

O projeto de mestrado que deu origem a esta dissertação partiu da proposta de estudar em *Papéis Avulsos*, a terceira obra de contos de Machado de Assis, observando como a obra se articula, o que há de artístico nela e falar da sua relevância em relação às antecedentes, verificando o aprimoramento estilístico que teria ocorrido nesta fase da sua vida literária. Aliás, não se pode dizer que seja propriamente uma verificação; é mais uma constatação, pois logo nos primeiros momentos da pesquisa notou-se a grande diferença entre as duas obras anteriores e esta, o que sugere ser desnecessário maiores provas daquilo que é senso comum entre os críticos da obra machadiana.

Ao delinear o projeto desta pesquisa ficou também a impressão de que seria muito penoso tentar enveredar pelo estudo de autores consagrados. Não houve como ficar imune ao sentimento de que qualquer coisa que fosse dita estaria sendo redundante, pois alguém já deveria tê-lo feito. Mas, felizmente, foi uma impressão falsa, primeiro porque, por mais que já se tenha estudado um autor, sempre resta um ângulo ou um aspecto para ser verificado e, segundo, porque autores do porte de Machado de Assis sempre apresentarão surpresas e novas leituras a quem se dispuser ao trabalho de analisá-los. Além desta possibilidade que os clássicos oferecem, o receio inicial dissipou-se tão logo começaram as pesquisas bibliográficas, pois que muitos críticos de sua obra, inclusive os mais destacados, ainda não haviam falado muito desta obra especificamente. Por outro lado, a pesquisa não pode contar com uma farta bibliografia, assumindo o aspecto de uma leitura despretensiosa das questões mais emergentes na obra, sem conseguir dialogar tanto com a crítica consagrada. Foi um caminho mais simples e mais arriscado, mas pareceu ser aquele que *Papéis Avulsos* sugeria para verificar como a função poética articulava-se nos seus textos.



As análises e discussões encontradas entre os críticos voltavam-se constantemente para uma leitura social ou biográfica de Machado de Assis e em muitos casos foi preciso deixar excelentes análises de lado porque o viés que seguiram desviariam a pesquisa de sua proposta inicial. Assim, da leitura de *Papéis Avulsos* surgiram questões estruturais e teórico-literárias além de alguns tópicos que pareceram relevantes para a constituição da obra que vinham ao encontro da intenção inicial de fazer uma leitura mais centrada nos elementos que sustentam a função poética do texto. Para que a análise pudesse seguir esse caminho, as teorias literárias foram usadas com parcimônia, servindo como ferramentas para ressaltar os aspectos relevantes detectados, não aparecendo como item específico a ser analisado em nenhuma das partes da pesquisa. A teoria semiótica greimasiana ¹, por exemplo, foi empregada de forma diluída como subsídio para a análise e a argumentação de alguns momentos da pesquisa. Por sua vez, as categorias da teoria de Gérard Genette ² foram bastante utilizadas, também de forma diluída, e foram muito úteis para compreender e ressaltar aspectos sutis da obra machadiana.

Como apoio teórico para o texto também foi usado o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin ³ e a distinção que Pirandello faz de entre o cômico e o humorístico ⁴ para comentar algumas questões

¹ CORTINA, Arnaldo. *Anotações de aula da disciplina "Prática de Leitura e Redação de Língua Portuguesa"*. 1991 [s.n.t.].

FIORIN, José Luiz, SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto - Leitura e Redação*. São Paulo: Ática, 1990.

² CINTRA, Ismael Ângelo. *Anotações de aula da disciplina "Teoria da Narrativa: Romance"* do Curso de Pós-Graduação em Letras. 1996 [s.n.t.]

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 4.ed. Coimbra: Almedina, 1994.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 4.ed. Coimbra: Almedina, 1994.

⁴ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. [s.n.t.]



da análise. Cabe esclarecer ainda que o termo *estética* foi utilizado na acepção que lhe atribui Nicola Abbagnano no seu *Dicionário de Filosofia*⁵, ou seja, como reflexão filosófica sobre as produções artísticas. O trabalho também se baseou na mesma fonte para utilizar o termo *poética* ou *movimento poético*, concebendo-o como a orientação programática em que se baseia o artista para compor sua obra.

De conformidade com esta forma de abordagem do texto, deixando que algumas isotopias viessem à tona antes de aplicar-lhe qualquer teoria, alguns tópicos destacaram-se e foi possível alicerçar sobre eles a dissertação, só então escolhendo os recursos teóricos que mais se afinariam com o texto. Como foram muitos, foi preciso eleger os mais incisivos e os mais relevantes para a compreensão da obra, motivo que levou a pesquisa a adquirir uma feição de levantamento de dados e de recursos que justifiquem a qualidade que se quer atribuir à obra. Por vezes a análise tocou a realidade circundante, pois o realismo fértil da obra fere a todo momento esta mesma realidade, o que motivou comparações e relações. Esta fertilidade da obra machadiana resulta em uma dificuldade: delimitar os tópicos a serem trabalhados, pois são muitos e ricos.

E, delimitando, foi possível destacar no texto algumas questões que mereceram prioridade sobre as outras. As máscaras do homem foi uma das que se destacaram, pois em vários momentos os contos tornam a ela para mostrar como o homem constitui sua vida social. Uma outra questão relevante foi o trabalho machadiano de teorizar sobre a política, de uma perspectiva que supera o imediato, falando de vícios do espírito humano que levam aos desmandos da política. Por fim, surgiu também a mais relevante das isotopias, que é o trabalho do crítico desenvolvendo argumentos para fundamentar sua concepção de arte literária. As concepções artístico-literárias de Machado de Assis marcaram época e formularam balizas para o modernismo; foi o primeiro

⁵ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. [s.n.t] reprografia.



intelectual completo e autêntico na literatura brasileira. O dono dessa percepção artística aguçada deixa muitos dos seus frutos em *Papéis Avulsos*.

A pesquisa foi estruturada em duas partes principais. A primeira faz a comparação entre *Papéis Avulsos* e as obras antecedentes – *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite*. Nesta parte foram feitas apreciações gerais sobre os elementos mais significativos de cada um dos contos das três obras comparadas. Notando os principais valores de cada texto das duas primeiras obras, foi possível uma comparação com *Papéis Avulsos*. Como a maioria dos contos das duas primeiras obras são pouco conhecidos, foi feito um apêndice com uma sinopse de cada um para facilitar as referências ao seu conteúdo. O segundo bloco ocupou-se de analisar as questões mais relevantes surgidas na pesquisa: a construção das máscaras, as idéias políticas e as concepções de arte literária presentes na obra. Na construção das máscaras e nas idéias políticas o estilo de análise seguiu a mesma motivação seguida na divisão do texto, ou seja, os próprios contos ditaram os tópicos mais relevantes, enquanto que na abordagem de suas idéias literárias, foi necessária uma separação para melhor analisá-la: foram separadas as idéias mais gerais sobre arte daquelas sobre os movimentos poéticos como forma de dar clareza à análise, embora elas estejam intimamente relacionadas.

Vale aqui uma justificativa que talvez explique algumas carências desta pesquisa. Antes de iniciar a análise de um determinado aspecto é possível acreditar que se possa dar conta de aprofundar os aspectos escolhidos como merecem, mas é uma impressão falsa em muitos casos, pois há autores inesgotáveis como é o caso de Machado de Assis – o avesso do seu personagem Xavier, cujas idéias esgotaram-se. E é com esse sentimento de ter apanhado um objeto inesgotável que esta dissertação teve que se limitar ao viável para uma dissertação e forçosamente optar pela concisão. Embora muitas vezes tivesse que

fazer retomadas dos mesmos textos para verificar outros aspectos, houve sempre a preocupação com esta concisão. Houve casos ainda em que se pecou pelas retomadas dos próprios aspectos analisados, mas houve a intenção de relacioná-los a outros tópicos relevantes. Enfim, a obra é apolínea pela clareza clássica da linguagem, mas de uma tessitura extremamente complexa, que dificilmente poderá gerar uma análise linear, por isso as retomadas.



Primeira parte

O lugar de *Papéis Avulsos* na obra machadiana

I - Obras anteriores a *Papéis Avulsos*

Estas obras, apesar de não terem atingido o brilho de outras obras suas de uma fase mais madura, devem ser entendidas como um passo importante no amadurecimento literário do autor. Nos diversos contos que as compõem, podem ser encontrados traços que seriam desenvolvidos e aperfeiçoados até o seu perfeito domínio a partir de *Papéis Avulsos*. Há uma sinopse de cada um dos contos no apêndice e estas podem ser lidas antes dos comentários feitos sobre cada um dos textos de *Contos Fluminenses* e de *Histórias da Meia-Noite*, caso haja necessidade de fazer remissão ao texto.

1. *Contos Fluminenses* (1869)

A. *Miss Dollar*

Apesar de ser o conto introdutório da sua primeira obra do gênero, este não é necessariamente a sua estréia como contista, pois era habitual Machado de Assis publicar seus contos em jornais da época. Contudo, este foi escolhido para abrir seu primeiro livro. Longe de conseguir, neste primeiro texto, o acabamento estilístico que conseguiria tempos depois, já é possível entrever o tom crítico e a observação perspicaz que elegeria para conduzir toda sua obra. Neste conto já demonstra uma visão privilegiada que percebia nos seus contemporâneos vícios e virtudes universais. Contudo, *Miss Dollar* não pode ser considerado um conto a altura do autor. São personagens ainda tímidos e fracamente caracterizados feitos para atuarem em uma trama



igualmente frágil. Mesmo assim, já é possível entrever alguns traços que acabariam caracterizando o estilo machadiano. Entre eles o de narrar teorizando quando, por exemplo, ao fazer conjecturas sobre a identidade da personagem que dá nome ao conto, especula sobre a possibilidade de ela ser uma robusta americana e a esboça assim:

“Amor da boa mesa e do bom copo”, esta Mrs. Deila prefere um quarto de carneiro a uma página de Longfellow: coisa naturalíssima quando o estômago reclama; e nunca chegara a compreender a poesia do pôr-do-sol. Será uma boa mãe de família segundo a doutrina de alguns padres-mestres da civilização, isto é, fecunda e ignorante. (p.27)

O narrador já demonstra neste trecho ter consciência de que em uma narrativa pode-se elaborar algo mais do que um simples encadeamento de motivos, uma simples enfabulação. Ao mesmo tempo que uma narrativa pode bastar-se como tal, outros motivos livres podem ser associados ⁶ a ele para que ela adquira um grau maior ou menor de literariedade. Neste caso, isso ocorre quando os motivos acrescentados são de ordem teórica, o que permite ver subjacente ao texto sua característica teórica. Este traço seria desenvolvido com maior amplitude no decorrer da obra de Machado de Assis aplicando-se ao texto as mais variadas teorias advindas da sua privilegiada visão de mundo.

B. Luís Soares

Luís Soares tem fortes traços românticos, os personagens são tipos sociais previsíveis observados pela óptica de um observador perspicaz. Tem uma trama também previsível, pois percebe-se o nexos de causalidade norteando o encadeamento dos motivos, ou seja, provoca-se um mal e o seu causador recebe-o de volta. Isso não significa que autor quisesse apregoar o moralismo, distribuindo castigos,

⁶ CINTRA, Ismael Ângelo. Anotações de aula da disciplina “Teoria da Narrativa” do Curso de Graduação em Letras . 1992 [s.n.t.]



mas é a caracterização de um personagem com resíduos românticos que opta pela fuga da sua realidade, em um final tipicamente romântico. Embora encerre o texto no mesmo estilo que o conduziu, já se pode perceber que há nele um realismo germinando quando o protagonista já não foge da crueza do mundo que o rodeia, mas da necessidade do trabalho. É uma constatação cômica e que denota um narrador que já consegue manter uma certa distância crítica do protagonista.

O conto parece ter sido feito para mesmo público de senhoras que liam seus contos publicados em jornal (ou talvez algum deles reformatado), dirige-se a um narratário romântico. É bem acabado no seu aspecto formal e, mesmo não tendo papel relevante na obra machadiana, pode ser considerado pelo seu valor de ensaio, por desenvolver elementos de estilo para suas futuras realizações, como é o caso da fuga do protagonista.

C. A Mulher de Preto

Também neste conto ensaia-se um final do gosto realista, como nos dois anteriores. Em todos eles é possível observar um traço comum que é o desejo de mostrar a realidade, por vezes, trilhando caminhos indesejados e nem sempre resultando em finais felizes. Pelo fato de enxergar isto, pode ser que a crítica de Machado de Assis tenha insistido erroneamente em chamá-lo de pessimista. Em *Miss Dollar*, o jogo das aparências é premiado com a infelicidade do casal e a patética morte da cachorrinha; em *Luís Soares*, o protagonista foge da vida para evitar o trabalho e a miséria e neste conto a felicidade de um funda-se sobre a infelicidade do outro.

A visão das misérias e amarguras humanas é um traço realista, mesmo que a narrativa ainda seja modesta, se comparada com o que seria produzido posteriormente. Este texto tem uma trama mais bem elaborada, pois não reedita as fórmulas de cunho causalista, utilizada nos dois anteriores. Não se guiando por um vínculo causal, o narrador



mostra que a paixão frustrada do jovem médico foi um acontecimento fortuito e não deveu-se a um determinismo de consequências previsíveis. Enfim, tanto a trama quanto os personagens são mais naturais e mais próximos de uma poética realista.

D. O Segredo de Augusta

O conto transcorre nos moldes dos anteriores. Os personagens habitam as mesmas paisagens sociais dos outros contos e não apresentam qualquer característica literária mais complexa que permita uma leitura mais acurada. O narrador analisa tipos sociais que representam uma classe média voltada para suas aparências e o ponto máximo desta busca das aparências vem quando o narrador fala do significado do título. O conto faz sua crítica a uma sociedade, ao que ela tinha de fútil, ao empenho vicioso em manter as aparências, focando os seus tipos sociais. É como se houvesse a intenção do narrador em desnudar aparências e mostrar os engodos a que os derrotados podem-se atirar para salvar aparências.

Embora de forma ainda rudimentar, nesse tipo de confronto entre o que *é* e o que *parece ser*, o narrador já faz uma construção irônica. Augusta ostenta uma máscara que vai mostrar somente os seus motivos aparentes e ocultar o que ela realmente pensa, mas o narrador intencionalmente os expõe para que o narratário a flagre em uma atitude contraditória, provocando a ironia. Com relação à trama e ao estilo desta narrativa, também não se pode dizer que apresentem qualquer complexidade. Pelo contrário, o desfecho é premeditado para encaixar os motivos de forma simples. Pode-se destacar no conto o tom de crítica social e de comportamento que aparece precocemente nos textos do escritor, mesmo nos do início de sua carreira. Contudo, não há outros aspectos ou elementos que justifiquem uma análise estrutural mais detalhada.

E. Confissões de uma Viúva Moça

O conto é narrado em primeira pessoa e o título dá o tom do texto: são confissões que a protagonista faz a uma amiga. Esta que a ouve é personagem secundária, e só serve para a protagonista desenrolar sua narrativa. Assim como nos contos anteriores, visto sob o prisma da sua estrutura ficcional, este conto não traz muitas novidades, embora possa se afirmar que este texto já apresenta uma melhoria no aspecto discursivo, pois o conto já não é tão linear quanto os outros. O texto ancora-se no presente diegético, que é o tempo em que a história vai ser contada à outra personagem. Então a protagonista assume a narração e conduz a história através de capítulos-cartas que passam a falar das transformações que ela sofreu até o presente. Pela primeira vez em *Contos Fluminenses*, a voz da protagonista, que assume a narrativa, é inteiramente feminina, o que denota que o narrador já tinha uma maior flexibilidade. Por fim, também é possível observar que ele arrisca uma incursão no estilo confessional, que é marcado pela introversão e pela focalização interna, característica típica do Realismo e que seria bastante trabalhada posteriormente em sua obra. Enfim, é uma narrativa que apresenta um nível de elaboração maior, embora ainda não se equipare ao que foi produzido depois.

F. Linha Reta e Linha Curva

O penúltimo dos *Contos Fluminenses* parece não destoar muito dos outros que compõem a obra. Também é de temática folhetinesca e não apresenta maior complexidade em relação aos anteriores. É um texto que pode ser enquadrado dentro do previsível em se tratando do estilo de folhetim, mesmo que não tenha sido escrito com esse fim. Mas há uma ressalva significativa para fazer em relação a este texto, pois o título aponta para um sentido figurado, para uma imagem ou uma metáfora. Só o título não é suficiente para revelar o motivo principal, mas a trajetória dos personagens está estruturada de forma a demonstrar

que há um caminho mais longo e um mais curto para se conseguir atingir o objeto desejado. O personagem faz alusão a duas maneiras diferentes de abordar e conquistar a sua amada.

Em função disso pode-se afirmar que o conto já ensaia desenvolver realizações literárias mais bem elaboradas, embora não as tenha ainda conseguido articular em todas as suas particularidades. O Título *Linha Reta e Linha Curva* permite afirmar isso e as personagens dão um modesto exemplo desse trato mais abstrato a algumas nuances do conto. O simples uso dessa imagem já enriquece bastante o trabalho, mesmo ainda trazendo uma enfabulação comum. Mas nesse tipo de abordagem observa-se o fascínio que Machado de Assis tinha por questões contraditórias, por abordar a contradição em que o homem se mete em pequenas coisas.

Há também no texto indícios de um estilo que tem predileção por narrar teorizando e que acabaria por desenvolver o conto-teoria. Um título desse tipo para nomear um conto ainda imaturo em relação ao que alcançou posteriormente, sugere que os seus primeiros trabalhos teriam servido de laboratório para seus futuros contos e romances, pois é comum observar elementos que são rescritos com as devidas lapidações. Esta figura da contradição entre o reto e o curvo retorna em *A Sereníssima República*, quando da criação dos partidos curvilíneos e retilíneos. Ainda sobre o título pode-se observar o gosto pelo equilíbrio como forma de expressar uma noção de realidade que sempre é formada por mais de uma faceta. É a contradição humana, por exemplo, que faz com que a busca desperte a recusa e a rejeição provoque atração. O conto em si é escrito em linha curva: dá longas voltas para afirmar que o amor é contraditório.

G. Frei Simão

Este conto é uma narrativa melhor estruturada do que as anteriores. Há um rompimento com os motivos tradicionais que serviam



ao propósito único de crítica de costumes. Em *Frei Simão* o protagonista passa a ter peso na narrativa. É um personagem com características próprias e sustenta-se literariamente enquanto que nos outros textos eles parecem figurantes de uma crítica social generalizada.

Embora o conto como um todo ainda não consiga alcançar o patamar dos que o sucederiam, é possível afirmar que o maior mérito deste conto está na construção do personagem bem estruturado. Ao mesmo tempo em que ele é a figura acabada da crueza que o realismo pregava, já pode ser índice de uma outra preocupação constantemente expressa por Machado de Assis, a máscara. A aparência exterior, sugerida pelo hábito, pode induzir o narratário a uma visão eufórica do personagem, mas não é o que acontece, pois logo de início já se mostra odioso e amargo. Com isso mostra que necessariamente a visão romântica idealizadora não dá conta da realidade.

Essa recusa de final feliz não aparece somente aqui, com as imagens de um moribundo amargo; o próprio conto encerra a obra no mesmo tom. Este fato repete-se também em *Papéis Avulsos* quando o Nicolau de *Verba Testamentária* pontua com sua morte o tom disfórico com que encerra a obra. E por fim não se pode deixar de comparar com o final de *D. Casmurro* que é algo semelhante.

H. Visão geral de Contos Fluminenses

Embora as duas primeiras obras serão comentadas após a apresentação de *Histórias da Meia-Noite*, é oportuno fazer uma breve enumeração de alguns itens relativos a *Contos Fluminenses*. Esta obra é composta por sete contos e, sendo o primeiro livro do gênero publicado por Machado de Assis. Não se vê nela uma variação significativa da qualidade dos textos que a compõem, pois o estilo ainda é tímido se comparado com *Papéis Avulsos*. De maneira geral pode-se elencar alguns detalhes da análise da obra: 1. são contos longos e que ainda não atingiram uma tal concisão que tornassem o conto literariamente denso;

2. tematicamente ainda fazem uma crítica mais frontal, em tom de denúncia social, em vez do refinamento irônico que sua obra desenvolve posteriormente; 3. emprega preferencialmente a focalização externa; 4. não há um nexo maior entre os contos além da crítica de costumes e 5. são contos que ainda carregam fortes influências do estilo folhetinesco, embora pareçam melhor acabados. Contudo, conforme apontado em cada conto, há detalhes enriquecedores que aparecem em vários momentos no decorrer da obra e que seriam desenvolvidos até adquirirem a qualidade que conseguiram posteriormente.

2. *Histórias da Meia-Noite* (1873)

A. *A Parasita Azul*

Nesse conto surgem outros elementos que denotam o avanço de uma consciência literária em busca de formas mais complexas. Ensaia-se o tom de mistério com um personagem que lhe aparece em uma cena de festa, embora este personagem não seja tão relevante assim para o desenvolvimento do conto. Contudo, isso já demonstra o empenho do narrador em construir outros motivos no decorrer do texto para somarem-se ao principal e formar uma narrativa mais complexa, mais bem elaborada. Embora seja um motivo facilmente equacionado, é um passo a mais no desenvolvimento do contista.

O conto ainda critica os costumes sociais de forma direta, como em *Contos Fluminenses*, com um narrador expondo-se abertamente e batendo de frente com os vícios do seu tempo. Um exemplo disto é o tipo de crítica que faz quando um dos personagens barganha o afeto por um cargo público. É um realismo ainda modesto, que trabalha predominantemente a focalização externa dos personagens, sem explorar com afinco a realidade interior que os move. Há também alguns motivos

que denotam uma tendência de refinamento do seu gosto realista; é algo mais depurado que estava se sedimentando nos seus textos, como o jogo de interesses sociais e políticos sendo exposto, as lutas pela manutenção das aparências, como a da princesa desmascarada no *Figaro*. Com todas as melhorias, o estilo ainda era "pré-machadiano".

B. As Bodas de Luís Duarte

Em termos de linguagem, este texto privilegia mais a descrição do que a narração. Por esse motivo o autor utiliza um foco que poderia ser comparado ao que se usa em uma narrativa de cinema quando se quer fazer um documentário centrando seu foco na análise dos costumes. O foco vai conduzindo o narratário para visões panorâmicas com algumas paradas em determinados detalhes que contribuem para a caracterização do todo. O conto ainda tem fortes traços de estilo folhetinesco.

As narrativas normalmente caracterizam-se por algumas mudanças de estado que vão transformando as trajetórias narrativas dos personagens. Não é o que acontece neste caso em que não há trajetórias narrativas significativas. As mudanças de estado só são possíveis através das descrições dos personagens e suas atitudes coletivas, visto que são pouco significativos individualmente. Machado de Assis segue uma tendência dos seus primeiros contos que era fazer a crítica de uma realidade social. Com uma focalização panorâmica, não focava em especial qualquer um dos personagens dando-lhes uma feição de tipos sociais. Nesse exemplo, os tipos que participam das bodas têm o agravante de não terem qualquer relevância, uma vez que não há qualquer um deles que seja forte o suficiente para se sobrepôr aos outros e daí pode-se deduzir que tipos socialmente ruidosos geralmente não têm trajetórias narrativas individuais, não têm existência própria na narrativa; a ausência de personagens fortes é uma forma de fazer crítica aos

costumes. Mas, futuramente, o realismo machadiano tomaria um caminho mais profundo, verificando o interior dos componentes desse coletivo.

C. *Ernesto de Tal*

Também aqui se ensaia um título sugestivo para o conto. O demonstrativo "tal" usado para compor o nome do protagonista é uma demonstração do descaso que seria votado ao personagem Ernesto Contudo, o que há de mais relevante neste conto é a sugestão de um triângulo amoroso. O motivo aparentemente seria apenas mais um dos que freqüentaram os folhetins destinados às famílias conservadoras do Rio de Janeiro do fim do século passado. Mas a sutileza com que o narrador sugere o triângulo amoroso sem se utilizar de sua prerrogativa de afirmar, forçosamente leva o narratário a uma comparação com *Dom Casmurro*, que apareceria algum tempo depois. Não seria este motivo um ensaio para a retratar a dúvida do personagem Bentinho? A dúvida, que aqui é possível ao narratário, teria sido reelaborada pelo engenho do escritor e transposta para o narrador-personagem no *Dom Casmurro*.

Embora o conto sugira que a única semelhança entre as duas obras seja temática, o simples fato do narrador resolver o conto com uma dúvida, uma sugestão, em vez de tê-lo arrematado com uma certeza ao narratário, pode ser encarado como um embrião surgido nesse período de laboratório para que Machado de Assis escrevesse a sua tragédia realista.

D. *Aurora sem Dia*

O conto inaugura uma forma mais refinada de fazer crítica literária e cultural no sentido geral. O refinamento se dá pelo fato de dar mais voz aos personagens para que se mostrem em situação ridícula, pois é a própria trajetória narrativa do protagonista que vai denunciar o ridículo pelo qual ele passa, sem que o narrador necessite ser mais explícito, como fazia antes, com uma simples abordagem dos costumes

da classe média. Agora ele mantém-se distante e faculta ao personagem a chance de falar mais; apagando-se, ele permite que a coisa ou o tipo criticado seja mais aparente.

Embora a preocupação com a forma seja uma constante em todo o trabalho precedente, este também é o primeiro conto que trabalha satisfatoriamente a crítica literária como motivo do próprio texto. É importante lembrar que este mesmo motivo reapareceria trabalhado de forma semelhante em *A Chinela Turca* e em muitos outros textos de forma menos aparente, porém incisiva. Na obra de Machado de Assis há um zelo pela qualidade da obra literária como expressão cultural de seu momento histórico, e isso o leva a combater pretensões literárias que não se façam acompanhar de uma qualidade certa.

Em relação à trajetória política do protagonista, o narrador utiliza-se do mesmo rigor com que se refere à sua experiência como escritor para configurar o personagem, ou seja, as pretensões políticas desacompanhadas de capacidade eram igualmente criticadas e disso poder-se-ia inferir que este conto tivesse sido um germe para o desenvolvimento da sua *teoria do medalhão*, ou seja, a sua brilhante teoria para forjar homens fúteis e influentes. Além de *Teoria do Medalhão*, este conto pode ter sido também um ensaio para o desenvolvimento futuro de *A Chinela Turca*. De qualquer forma, é o mais bem elaborado deles, porque já aborda o tema através de um foco, de uma óptica bem mais sutil; é o mais machadiano deles.

E. O Relógio de Ouro

Neste conto o narrador busca manter o suspense através de um objeto que aparece na cena e que vai provocar a intriga. Esta intriga vai sustentar a trama no decorrer de todo o texto como forma prender a atenção do narratário. Só ao fim o nó é desatado, fazendo com que o mistério seja a tônica do conto. É uma estrutura semelhante à do conto policial em que um indício ou fato, que tenha ocorrido no início da



narrativa, vai sustentar todos os outros motivos que vão compor a trama até sua solução.

Com relação ao estilo de *O Relógio de Ouro* não dá para perceber nele uma função poética tão bem trabalhada quanto há nos contos que ainda viriam; não se distancia muito do estilo folhetinesco de alguns dos contos anteriores. Ainda tem alguns resíduos românticos no que tange ao exagero, mas já tem claras intenções realistas quando tenta mostrar a hipocrisia do personagem que se põe a cobrar o que ele próprio devia, a fidelidade. Novamente aparece a temática do ciúme, mais um ingrediente para ser trabalhado no laboratório de Dom Casmurro.

F. Ponto de Vista

O conto, no que se refere a sua temática não difere substancialmente dos anteriores, fala do amor visto sob a óptica romântico-burguesa da protagonista, mostrando o seu caráter volúvel. Contudo o foco não está no romance e sim no caráter da mulher que ela representa. O tom adocicado pode enganar o narratário, fazendo-o pensar que o conto caminharia pelas trilhas da temática, mas sobra-lhe o incômodo de ter que lidar com a volubilidade da protagonista, retratando-a através de um foco feminino.

Com relação à forma com que o texto foi montado é um ponto a se destacar nos contos publicados nesta obra e na anterior. Primeiramente porque ele se utiliza de cartas para conduzir a narrativa, o que não havia feito antes em nenhum conto. Falava delas, apareciam em seus contos, mas não davam forma ao conto. E ainda é interessante verificar que o narrador tece, com uma sucessão de pequenos motivos, uma enfabulação capaz de transformar-se em conto, dando a voz a uma única personagem. Sem dúvida, embora qualquer um destes contos não tenha atingido a maturidade literária encontrada a partir de *Papéis*



Avulsos, este também é um bom conto desta sua primeira fase, a exemplo de *Aurora sem Dia*.

3. Visão geral das duas primeiras obras

Da análise geral de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite* resta a impressão que se trata de um outro Machado de Assis. "Um outro", mas é bem ele, porque já se percebem determinadas particularidades tipicamente suas, mas ainda não era o mesmo que seria depois de sua maturidade. Nesse momento ele já teorizava sobre diversos pormenores nas entrelinhas de seus contos, embora o centro de sua preocupação ainda fosse a crítica social e de costumes, como pode-se perceber em *Miss Dollar* quando diz: "*Algumas pessoas, que têm salas elegantemente dispostas, costumam deixar tempo de serem estas admiradas pelas visitas, antes de as virem cumprimentar.*"⁷ ou "*O médico sabia piano e tocava agradavelmente; a sua conversa era animada; sabia esses mil nada que entretêm geralmente as senhoras quando elas não gostam ou não podem entrar no terreno elevado da arte, da história e da filosofia.*"⁸ ou ainda "*(...) tinha Andrade a mania de todo o sujeito a quem as idéias ocorrem trimestralmente; apenas pilhada alguma de jeito repetia-a até a saciedade.*"⁹ Como amostra, é possível ver que as questões que incomodavam Machado de Assis nestas obras não diferem muito das que o incomodaram nas obras posteriores. Os defeitos de caráter e vícios sociais continuaram sendo o seu objeto preferido.

O que mudou, então, foi a sua forma de expressão. Um amadurecimento da sua concepção de obra de arte, uma mudança formal. O que antes era feito através de uma crítica frontal em que o narrador posicionava-se frontalmente contra os personagens e apontava-lhes os motivos da crítica passa a ser visto através de um outro prisma,

⁷ p.30

⁸ pp.34-5

⁹ p.44



mudando o foco com o qual construía seus personagens. Nesta sua "segunda fase" o narrador mantém uma aparência de ter aderido ao pensamento criticado e defende o personagem que o representa até que exponha todas as suas fraquezas. É uma forma muito mais sutil, que permite sempre que se instaure uma desconfiança no narratário e que esta desconfiança seja uma espécie de voz do texto. Em relação à primeira forma que usou para abordar temas realistas, pode-se afirmar que esta nova postura faz de inovador é valorizar a capacidade do narratário. Deixa a ele a possibilidade de instaurar sentidos para o texto, cabe ao narrador perceber a ambigüidade.

Atrelado a esta mudança é possível também notar uma outra mudança muito significativa em sua obra, que é a concisão. Os primeiros contos alongavam-se nos pormenores e, embora não fossem verborrágicos, tinham uma sobrecarga de detalhes que os tornavam inflados. Era necessário que expusesse ao narratário tudo que o conto trazia e não deixava a ele maiores possibilidades de participar da construção dos sentidos. Com uma maior interação com o narratário, quando pedia sua participação na construção dos sentidos para as ambigüidades que construiu, muita coisa não precisou mais ser dita.

Se alguns destes primeiros contos tinham um tom folhetinesco, pode-se verificar que isso se deveu mais em função do foco com que se fez a crítica do que propriamente à sua visão de mundo. O escritor já era grande desde seu início, apenas seus narradores e suas narrativas não estavam ainda bem acabadas. Aquilo que construía muito bem em um conto não se repetia em outro que, por sua vez, trabalhava melhor um outro aspecto. Posteriormente conseguiu fazer com que o conjunto fosse melhor acabado, haveria uma unidade no seus contos e isso apontava para uma produção textual em que a soma das partes sugeriria um resultado ainda melhor do que cada construção individualmente; o conjunto bom em todos os seus detalhes e,



parodiando o autor, é como se “ao trastejar daquela casa ‘não’ houvesse presidido um plano truncado”¹⁰.

II - Uma visão individualizada dos contos de *Papéis Avulsos*

Antes de verificar os aspectos mais relevantes surgidos da análise dos contos e do idealismo artístico de Machado de Assis é interessante uma análise da estrutura de cada um deles. Assim será possível perceber como cada nuance, cada detalhe conseguiu se articular com o conjunto e resultar em bons textos. Nesta análise também é interessante manter a ordem dos contos para que se possa ler também alguns sentidos que se instauram entre eles.

1. O Alienista

O mais longo dos contos machadianos, cria até mesmo dificuldades quanto à sua classificação, se é conto ou novela, o que não é relevante para este trabalho que busca apenas detectar elementos que sustentem a sua literariedade. Intriga muito mais o porquê de ele ter sido colocado na abertura de *Papéis Avulsos*. Parece estar aí como que para anunciar o tom da obra, ou seja, sugere cuidado para se ler o que vem depois, sugere cuidado com os conceitos rígidos do que é normalidade, do que é realidade, pois o conceito de objetividade é perfeitamente discutível, como o foi neste conto.

Com relação à sua estrutura, o seu tamanho permite algumas divisões em capítulos e ele é basicamente conduzido pelo narrador, que cede a voz para que o protagonista e alguns personagens se mostrem.

Cada conto desta obra utiliza um formato diferente sobre o qual é montado (carta, crônica, conferência etc.) e alguns deles

¹⁰ p.312



apresentam fontes para a diegese que não são os seus narradores, que somente aproveitam a informação de alguma outra autoria. Em *O Alienista*, o narrador busca a argumentação em crônicas históricas sobre a vila e não deixa claro ao narratário qualquer compromisso com a veracidade histórica: é apenas uma fonte. Se essa fonte é real ou fictícia, não interessa, pois o nível de realismo mostrado no conto independe desse tipo de discussão. É um realismo que aponta para a análise do espírito humano e não para a História. Além disso, o próprio conto discute o que é realidade, o que é normalidade, o que é desvio e até onde um discurso pode-se pretender objetivo.

Em alguns momentos atribui a origem dos fatos do texto dizendo: "*As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, (...)*"¹¹, o que o coloca como mero contador de histórias. É um recurso enganoso, pois conduz a narrativa sem assumir o ônus de ter criado os fatos e depois faz constantes incursões pelo interior dos personagens, utilizando a focalização interna. Em outros contos da obra há também narradores que repetiram o fato de atribuir a autoria da narrativa a uma outra fonte. Trata-se de um uso narrativo que pode assumir diversas funções como tentar dar um tom histórico, eximir-se da autoria dos fatos, denotar distância etc.

Este recurso de atribuir a uma outra voz a autoria da história não deixa de dizer que a escolha destes fatos deveu-se, em última análise, ao narrador. Geralmente é um recurso que vai operar na construção da máscara, pois não se pode perder de vista que geralmente ele vai servir à focalização externa. Trata-se de uma focalização *idealizada*, pois é arranjado para servir ao que se mostra, é uma voz voltada para o exterior. Diferentemente do uso que o narrador faz quando utiliza a focalização interna, que revela particularidades *reais* de cada personagem. Contudo não se pode fiar nessa aparente objetividade, pois este tipo de construção nada mais faz do que construir o fingimento

¹¹ p.253



necessário à ficção, falseando a realidade objetiva. Mostra a objetividade e opta por falseá-la.

É o caso do alienista, quando em um momento de privacidade pensa que *"(...) podia cobrir-se de 'louros imarcescíveis', – expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores"*

¹². O contraste é claro: usam-se as vozes conforme a conveniência de se demonstrar as coisas ou de as ocultar. E quando se trata da conveniência de ocultar, é oportuno lembrar da frase que este protagonista mandou inscrever na entrada da Casa Verde e trocou a autoria de Maomé por Benedito VIII ¹³. O mais significativo nesse embate entre o ideal aparente e o real subjacente à aparência é o fato de mostrar como a objetividade não é algo assim tão confiável e que um texto ficcional pode dissimular e até mesmo falsear a realidade.

A voz do narrador interfere na voz do personagem quando recorta o conteúdo daquilo que o caracteriza ou seleciona os seus conceitos, para mostrar ao narratário a realidade que se oculta debaixo das aparências ou simplesmente para deixá-la transparecer. No caso do alienista, o narrador seleciona não só as palavras, mas até os gestos e os pensamentos que constituiriam o seu melhor esboço, expondo um comportamento diverso daquele que aparentava e diz: *"Sobre o lábio fino e discreto do alienista roçou a vaga sombra de uma intenção de riso, em que o desdém vinha casado à comiseração; mas nenhuma palavra saiu de suas egrégias entranhas."* ¹⁴ Aliando-se ao narratário, o narrador vai construindo um sentido contrário ao que o texto aparenta, que é fictício, ideal e exterior, enquanto o que constrói é fruto desse realismo que não precisa ser escancarado para retratar a realidade. Ao contrário, muitas vezes, retrata fielmente realidades sutis do espírito humano.

¹² p.254

¹³ p.255

¹⁴ p.262

Mikhail Bakhtin afirma: "Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o 'homem no homem', para outros ou para si mesmo."¹⁵ Nesse sentido *O Alienista* (bem como o conto machadiano em geral) realiza uma vasta rede de comunicações de diálogos que dão conta dos vários discursos que se tecem na obra. O mais significativo deles é o que ocorre entre narrador e narratário por causa do papel preponderante que exerce sobre a tessitura de outros diálogos. Os outros discursos que se instauram no texto são sempre lidos através desse fio condutor que é este diálogo principal. E na concepção de Bakhtin, se o diálogo é revelador do homem, nada melhor do que esse recurso para revelar o homem que existe no homem, conforme era intenção das obras do Realismo.

Com relação à narração, pode-se dizer ainda que há uma profusão de vozes entrecortando a voz do protagonista como forma de atacar o seu discurso monolítico e que o narrador é quem dá vazão a cada uma delas para que descaracterizem a pretensão cientificista que a todo momento o médico tenta justificar. Ele promove o anti-discurso do positivismo. Mas este conjunto de vozes falando tem também a função de atribuir a cada voz um papel diferente e fazer com que o conjunto se arquitecte para dar origem a um tipo de realismo mais depurado. Há uma voz dominante que defende uma visão positiva do mundo, vozes que entrecortam e opõem-se à principal, a voz do narrador posicionando-se ao lado do narratário, entre outras menos incisivas.

As vozes sustentam os vários diálogos encontrados no texto e estes, por sua vez, caracterizam as tendências aí representadas, pois o diálogo tem esse caráter revelador. A cada uma destas vozes correspondem os tipos mais variados para ataques, defesas e indecisões em relação ao pensamento reinante. Muitos deles possuíam um discurso

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p.222.



patológico que os caracterizava claramente como louco, mas o que o narrador coloca como a maior insanidade de todas é a arrogância do discurso positivo, cientificista, que pretende dar conta da realidade como se ela fosse dada pronta e acabada. Este discurso, representado pelo alienista, logo de início mostra sua ponta de insanidade quando ele argumenta ter escolhido a esposa por critérios fisiológicos. Isso já pode ser entendido como um prenúncio do que viria depois em nome do pensamento positivo e científico, do real.

E a galeria de tipos que passaria pela Casa Verde, por sua vez, nada mais é do que um prenúncio das outras insanidades que apareceriam nos outros contos. É uma espécie de aviso para que se leia os outros contos desconfiando do discurso positivo, desconfiando do referencial, do objetivo. Nos textos machadianos, há sentidos subjacentes que não podem passar despercebidos e *O Alienista* é um grande alerta para a inexistência dessa referencialidade absoluta, para a necessidade de ler os outros textos com o olhar atento para estes sentidos que o narratário pode instaurar.

2. Teoria do Medalhão

Seguindo a mesma linha, este conto já instaura uma contradição logo de início entre o título e o subtítulo "*Diálogo*". E aqui a ironia machadiana aparece de maneira mais incisiva quando se leva em conta o texto de Mikhail Bakhtin, pois que este coloca o "diálogo" como condição primeira da existência ao dizer: "*Ser significa comunicar-se pelo diálogo.*"¹⁶. Colocada esta condição e comparando-a ao subtítulo do conto, de início o narratário é induzido a pensar que surgiria aí um diálogo e no desenvolvimento da narrativa fica claro que o personagem não consegue sustentar um diálogo e portanto não confirma a sua

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p.223.



existência, ele não é. Bakhtin acrescenta ainda uma informação importante para o conto: *"Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência."*¹⁷. A colocação confirma o sentido irônico do texto uma vez que o diálogo que aí se vê é o que se estabelece entre narrador e narratário e não o que se estabelece entre os personagens. E esse diálogo estabelece-se somente para constatar a não-existência e a falta de vida peculiar ao medalhão.

Um texto em formato de teoria, mesmo sendo conto, predispõe o narratário a esperar uma narrativa dominada pelo narrador, enquanto que um diálogo faz esperar o contrário, mais personagens e menos narrador. E quase acontecem as duas coisas juntas, se não fosse o sentido irônico atribuído ao subtítulo. O protagonista-narrador toma quase que o discurso todo para si e discorre sobre sua teoria; as inserções do personagem Janjão são tão insignificantes que não chegam a caracterizar uma parte do diálogo e quase que o transformam em um monólogo. Mais uma vez não é possível confiar no que se anuncia, mesmo que graficamente o texto esteja todo marcado pelos travessões e seus respectivos diálogos. Embora a figura do medalhão esteja sendo construída para o filho, na verdade, o pai é o protagonista, uma vez que é o autor da teoria e do personagem hipotético em que deverá se transformar o filho.

O conto todo gira em torno da construção do protótipo do medalhão, que não chega a ser personagem; é somente um modelo e, como tal, produto da construção alheia. Com relação aos personagens propriamente ditos, pode-se notar que a insignificância do filho no seu estado atual é tão grande, que não tem forças para transformar o texto em um diálogo; só que esta era a condição essencial para que no futuro ele fosse sagrado medalhão.

O protagonista, utilizando-se de todo o espaço da palavra, em certo momento teoriza: *"O sábio que disse: 'a gravidade é um*

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p.223.



*mistério do corpo', definiu a postura do medalhão."*¹⁸ e ainda: "(...) de modo que aos quarenta e cinco anos possas entrar francamente no régimen do aprumo e do compasso."¹⁹ Os dois trechos ajudam a fundamentar a vacuidade que se faz necessária ao bom medalhão. "Aprumo" e "compasso" são idéias essenciais à construção do protótipo do medalhão, traduzem alinhamento, cadência e evocam a idéia do retilíneo; e isso seria essencial para se conformar aos moldes sociais que se exigiam do medalhão, que não costumam tolerar a autenticidade. Mas o golpe de misericórdia na construção deste anti-modelo é dizer que *"a gravidade é um mistério do corpo"* e como se não bastasse ainda explica: *"Não confundas essa gravidade com aquela outra (...) que, embora resida no aspecto, é um puro reflexo ou emanção do espírito; essa é do corpo, tão somente do corpo, um sinal da natureza ou um jeito da vida."*²⁰ A construção do personagem é algo ainda mais completo, pois não se contenta em dar-lhe os caracteres exteriores e passa a explicar os riscos que correrá: *"O passeio nas ruas, mormente nas de recreio e parada é utilíssimo, com a condição de não andares desacompanhado, porque a solidão é oficina de idéias, e o espírito deixado a si mesmo, embora no meio da multidão, pode adquirir uma tal ou qual atividade."*²¹ A construção do frágil, do inconsistente, ao contrário do que se poderia pensar, é cercada de todos os cuidados. O narrador tenta mostrar que a construção de um anti-modelo também requer um empenho intenso para esculpir-lhe as características. Não se trata de uma crítica ao desvio do personagem modelo, mas é a construção de sua antítese e pela apologia desse modelo antitético chega-se à uma anatomia do ridículo. O narrador mostra que assim também se pode construir um personagem.

Do ponto de vista das vozes que aparecem, pode-se observar que o conto é coerente nos vários sentidos que instaura. Primeiramente por tratar-se de uma teoria e o protagonista conduzi-lo

¹⁸ p.289

¹⁹ p.289

²⁰ pp.289-90

²¹ p.291

teorizando quase que todo o conto. Se fosse um ensaio, não teria o mesmo efeito, pois não conseguiria demonstrar a veracidade da proposição com o impacto que o faz aqui. Além disso, pode-se observar que o filho é o objeto da teoria e, para ser coerente, ele não deve manifestar-se; o que realmente ocorre. Mas esse monopólio do pai para fazer a defesa de um modelo, deixando poucas e insignificantes inserções ao filho, não convence o narratário que o que ele diz tenha um significado tão objetivo. Mesmo não vendo nenhuma participação de um narrador externo, o narratário percebe que há uma voz subjacente ao texto, que se encarrega da construção desse conto antítese através da seleção das falas do pai. Afinal, o protagonista está encarnando um narrador machadiano, motivo suficiente para a ambigüidade, que realmente se instaura.

3. A *Chinela Turca*

É o conto de *Papéis Avulsos* que as questões literárias são tratadas com maior profundidade. Tem um texto intensamente movimentado e possui uma sucessão de cenas que se encaixam umas nas outras para que construam uma significação mais rica do que a simples somatória destas pequenas cenas e planos. Como conto-teoria, é abundante na crítica literária e o estilo é bem humorado, mas contundente.

A começar pelos personagens, o texto funda-se basicamente em dois deles que conduzirão a narrativa. Um deles é um caricato major que traz um drama para ser lido ao protagonista no momento em que este ia sair para um compromisso de lazer, um baile, e faz com que ele o perca, servindo-lhe de espectador. Como o drama é de má qualidade, infere-se a intenção do narrador em fazer crítica literária no conto e, por conta disso, fica fácil ver o embate entre dois estilos distintos, o Romantismo defendido pelo major e o Realismo aparente na

crítica do narrador. Por isso pode-se dizer que o major e o narrador representam estilos e que o protagonista é um personagem, cuja única responsabilidade é fugir de uma narrativa ruim e reconstruí-la ao seu modo, dentro do cenário de uma outra narrativa maior. Mas, para entender melhor esta profusão de planos que se intercalam, cada qual narrando um texto, é melhor verificar com mais vagar cada um deles.

O conto *A Chinela Turca* é um destes planos, conduzido pelo narrador e dirige-se à instância do narratário. O tom geral do conto é de um discurso crítico da poética romântica, que predomina nos discursos dos outros planos que o preenchem. Nele atuam os personagens do conto e um deles, o major, pelos seus traços românticos é o alvo principal do narrador crítico. Contudo, mesmo que o major seja um ícone romântico, *A Chinela Turca* ainda é todo construído de uma perspectiva realista, pois mostra este personagem com todos os seus vícios literários e vaidades pessoais, em uma caracterização tipicamente realista de um sujeito romântico. Este é o plano principal e o que serve de *moldura* para enquadrar as outras narrativas românticas no seu bojo.

A outra narrativa é o drama escrito pelo major, uma peça romântica, que teve origem em sua "doença" incurável que o levava a escrever compulsivamente (verborragia?). O narratário deste drama é o bacharel que é arrancado da sua privacidade quase que à força pelo major que queria a todo custo fazer com que ele fosse o seu narratário. E o major passa a desfilir uma gama imensa de motivos românticos, com uma riqueza de motivos igualmente "doentia", com punhais, veneno, seqüestro, entre outros. Os personagens deste drama são igualmente cunhados com a mesma matéria prima dos motivos: uma peça ultra-romântica a que o major havia assistido algum tempo antes. Fora espectador de algo semelhante ao que acabara de produzir e isso desencadeou a sua narrativa; de narratário a narrador. A "cópia infinita" dos motivos também estava acontecendo nessas pequenas narrativas dentro do conto. A forma como que estava se propagando e como estava

sendo focado pelo narrador do conto-moldura sugeriria a idéia de um mal epidêmico. Mas esse mal não se esgotaria na atitude do major.

O bacharel, romanticamente, faz também a sua fuga e constrói sua própria narrativa dentro da narrativa-moldura. Toma dos mesmos elementos ruins que o major lhe havia apresentado e constrói sua narrativa escapista: um pesadelo. Inicia-se de forma semelhante quando também é arrancado de uma situação confortável, assim como o major havia feito com ele. Mas nesta sua narrativa ele passa de narratário a protagonista e pode interferir no texto. Oprimido pelos mesmos elementos que tomara emprestado do major – veneno, crimes e adjetivos – ele consegue, nessa narrativa de fuga, escapar da situação opressora e voltar a sua realidade. Estava completa a cadeia de narrativas: uma peça ultra-romântica gerou um drama semelhante, a leitura deste resultou em uma fuga e dentro dela o personagem desenvolve uma outra trajetória narrativa de fuga para retornar ao seu plano diegético, afirmando-a como preferível a qualquer uma delas – peça, drama ou pesadelo.

São narrativas montadas em cascata, uma gerando a subsequente e todas emolduradas pelo conto. Os motivos são reeditados como se o narrador quisesse mostrar que eles podem aparecer de diversas formas, gerando obras diversas e em cada uma destas reedições, novas possibilidades de criação poderão surgir. Se *O Alienista* é baseado em crônicas históricas e *Teoria do Medalhão* assume a forma de diálogo teórico, *A Chinela Turca*, por sua vez, tem o seu estopim em um drama, que é copiado e dá origem a outro drama e que lido dá origem a um pesadelo; mas o conjunto é certamente um texto de crítica literária em formato de conto, um conto-teoria.

4. Na Arca

Os “*Três Capítulos Inéditos do Gênesis*” indicados no subtítulo deste conto sugerem que sua autoria também não pertence ao

narrador; o conto quer parecer que somente vai acrescentar ao narratário partes desconhecidas de um texto largamente conhecido. A suposta autoria atribuída ao mesmo narrador de um dos livros bíblicos, que narra a cosmogênese e a antropogênese judaico-cristãs anuncia estrutura e estilo semelhantes às do texto original. É uma trabalho de criação nos moldes de um texto pré-existente

O conto está montado a partir de uma narrativa enxertada no texto original, que aproveita-lhes as cenas, os personagens e cria novos motivos capazes de gerar conceitos passíveis de se derivar do texto primário; um caso particular de intertextualidade em que o narrador deve ser fiel às características e necessariamente deve elaborar um trabalho de criação literária. Levando-se em conta que um texto místico como o Gênesis é um texto cristalizado na forma e na recepção, pode-se deduzir que o trabalho deste conto é todo de criação e mostra que as manifestações do Realismo não escolhem ambientes nem formas pré-definidas para se manifestarem e que podem vir à luz até mesmo dentro de um cenário já cristalizado. Vai além, com isso elabora uma gênese realista para explicar a origem de alguns vícios do espírito humano como a ganância, a mesquinhez, o gosto pela pequenez, enfim, o caiporismo da alma.

Aparentemente os personagens são cristalizados por pertencerem a um texto de domínio público, mas não se pode esquecer que este conto é uma criação machadiana e não uma continuidade. Assim o que era potência aos personagens bíblicos transforma-se em ato neste conto. O narratário vê-se obrigado a desautomatizar sua visão para poder ler o texto como criação e não como a continuidade que ele finge ser. Os personagens são autênticos e não se pode dizer que sejam os mesmos, pois tiveram uma criação literária distinta. Se antes estavam fechados porque a narrativa bíblica não os focalizou internamente, na criação machadiana estes novos personagens abrem-se e já podem ser vistos por um foco interno.



As vozes que aparecem no texto são quase que na totalidade o uso do discurso direto pelos próprios personagens, logicamente recortado por uma voz realista que deixa entrever particularidades dos personagens recriados, desnudando-lhes o caráter. Mas o narrador não está presente somente nestes recortes e na seleção dos focos com que conduz o texto: suas aparições mais significativas se dão ao final de cada capítulo quando repete como que em um estribilho: “A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo.”²². A despeito de toda a mesquinha que estava acontecendo no interior da arca, o narrador pontua cada capítulo com uma colocação que aponta para uma idéia de imensidão. É uma antítese que se faz ao cenário dos personagens como forma de dar equilíbrio ao texto. O capítulo é quase que totalmente dominado pelos diálogos dos personagens nas suas disputas sobre os limites e a cena se passa dentro da arca, que também é um limite. Em poucas palavras o narrador convida o narratário a observar a imensidão e confrontá-la com a mesquinhez do que acontecia na arca, estabelecendo assim uma dicotomia entre o limitado e o ilimitado (que passa despercebido quando se está engalfinhado na disputa pelos limites). É por esta dicotomia que o narrador estabelece uma ironia no texto, pois ao privar com o narratário sobre detalhes que são desconhecidos dos personagens, fornece elementos para que o sentido irônico se dê. E, então, somente o narrador e o narratário podem contemplar de um lado o ilimitado e do outro o destino a que os habitantes do limitado estão fadados.

5. D. Benedita

O subtítulo “Um Retrato” inicia o conto servindo de analepse para vários sentidos importantes que serão construídos. É um conto bastante extenso em relação aos outros que vêm depois de O

²² pp.304 e 306



As vozes que aparecem no texto são quase que na totalidade o uso do discurso direto pelos próprios personagens, logicamente recortado por uma voz realista que deixa entrever particularidades dos personagens recriados, desnudando-lhes o caráter. Mas o narrador não está presente somente nestes recortes e na seleção dos focos com que conduz o texto: suas aparições mais significativas se dão ao final de cada capítulo quando repete como que em um estribilho: "A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo."²² A despeito de toda a mesquinharia que estava acontecendo no interior da arca, o narrador pontua cada capítulo com uma colocação que aponta para uma idéia de imensidão. É uma antítese que se faz ao cenário dos personagens como forma de dar equilíbrio ao texto. O capítulo é quase que totalmente dominado pelos diálogos dos personagens nas suas disputas sobre os limites e a cena se passa dentro da arca, que também é um limite. Em poucas palavras o narrador convida o narratário a observar a imensidão e confrontá-la com a mesquizez do que acontecia na arca, estabelecendo assim uma dicotomia entre o limitado e o ilimitado (que passa despercebido quando se está engalfinhado na disputa pelos limites). É por esta dicotomia que o narrador estabelece uma ironia no texto, pois ao privar com o narratário sobre detalhes que são desconhecidos dos personagens, fornece elementos para que o sentido irônico se dê. E, então, somente o narrador e o narratário podem contemplar de um lado o ilimitado e do outro o destino a que os habitantes do limitado estão fadados.

5. D. Benedita

O subtítulo "*Um Retrato*" inicia o conto servindo de analepse para vários sentidos importantes que serão construídos. É um conto bastante extenso em relação aos outros que vêm depois de O

²² pp.304 e 306



Alienista e esse inchaço em que o narrador se delonga para retratar a protagonista parece proposital. Os títulos dos capítulos não são melhor elaborados, como nos outros que também são divididos; são chamados simplesmente de primeiro, segundo, terceiro e quarto. Em um texto meticoloso é possível ver nisto uma referência ao laconismo e à falta de ação dramática que caracteriza a personagem: os excessos e as ausências de elementos textuais não são gratuitas e auxiliarão a constituir o sentido irônico que se depreende da caracterização da personagem: um tipo romântico dentro de uma narrativa realista.

Voltando ao subtítulo, o conto promete, de início, um retrato da protagonista a ser escrito em formato de narrativa. O que o termo sugere a primeira vista é uma manifestação visual, algo tipicamente das artes plásticas ou da fotografia, o que já é sinal de uma aproximação ou transposição de linguagens. Os códigos da linguagem das artes plásticas ou da fotografia são constituídos de elementos visuais e retratar é construir uma imagem fiel ao modelo, independentemente da teoria poética que tenha orientado o ato de retratar. Um retrato barroco difere do renascentista, um impressionista difere de um cubista. Mas neste caos o narrador busca elementos do código narrativo para fazer um retrato; não um retrato particular, mas de um tipo. Para fazê-lo, nada melhor do que retratar o discurso desta personagem prototípica. Transpõe os códigos da imagem plástica para o discurso e consegue retratar o tipo.

Para pintar sua volubilidade, por exemplo, o narrador diz: *"A astúcia do corretor não fez mais do que indigná-la, embora, momentaneamente; digo momentaneamente."*²³ Um foco interno é capaz de visualizar o que a personagem busca ocultar, facultando assim a construção de um retrato mais fiel aos conceitos realistas. Como disse Roger Bastide²⁴, Machado de Assis retrata o interior do homem

²³ p.307

²⁴ CÂNDIDO, Antônio. Roger Bastide e a literatura brasileira. In: *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.



brasileiro; é um retrato cultural. Dando maior visibilidade às personagens, mais elas estarão expostas e com isso mais sujeitas à visão crítica do narratário. Este tipo de foco permite também um maior distanciamento afetivo do narrador em relação à personagem central, o que é essencial para retratá-la.

À Dona Benedita poder-se-ia comparar o personagem Janjão de *Teoria do Medalhão*, pois que ambos são produtos de um discurso, são fracos e não subsistem se não forem retratados. É sugestivo o fato de aparecerem na mesma obra dois protótipos da pusilanimidade, um masculino, outro feminino. Janjão é o pusilânime que só poderia transformar-se em um medalhão e Dona Benedita é o retrato da veleidade que se arrasta pelo conto sem conseguir imprimir qualquer ritmo ao seu papel, inchando o texto com nulidades que o narrador faz questão de contar de forma folhetinesca. E esse é o tom quando diz: "(...) convido a leitora a observar-lhe as feições." ²⁵ E por que "leitora"? O narrador machadiano, que sempre deixa transparecer alguma intencionalidade nas suas interferências, dirige-se a um narratário do sexo feminino. Pode-se presumir que realmente quisesse dar o tom de folhetim ao seu discurso, dirigindo sua crítica às senhoras fúteis consumidoras de folhetim da sua época.

Mas a crítica de um tipo social, através do estilo folhetinesco, não se esgota com o conto. O narrador aproveita a construção da personagem para fazer a defesa de um estilo conciso, contrário ao que usa para configurar a personagem, mostrando que é possível instaurar sentidos diferentes dos aparentes. Mais do que isso, parece atrelar a forma literária ao tipo social, quando mostra o estilo derramado e arrastado como preferido de pessoas que assim vivem. Fala de uma predileção de Dona Benedita por este tipo de literatura: "*D. Benedita ama os romances, é natural; e adora os romances bonitos, é naturalíssimo.*" ²⁶ E essa voz com consciência literária demonstra ser

²⁵ p.310

²⁶ p.315



intencional o que diz a respeito quando se explica porque economiza palavras ao descrevê-la em: *"A boca é daquelas que, ainda não sorrindo, são risonhas, e tem esta outra particularidade, que é uma boca sem remorsos nem saudades: podia dizer sem desejos, mas eu só digo o que quero, e só quero falar das saudades e dos remorsos."*²⁷ Não só rechaça o texto verborrágico que se derrama em explicações como também teoriza sobre isso só dizendo o que quer. Ele próprio economiza nas palavras fazendo construções que deixam ao narratário parte da responsabilidade por construir os sentidos, como quando diz que era "uma boca sem remorsos nem saudades". Mostra com isso que um texto verdadeiramente literário não precisa explicar-se; simplesmente deve instaurar sentidos para o narratário.

6. O Segredo do Bonzo

Este conto tem como subtítulo *"Capítulo Inédito de Fernão Mendes Pinto"*. Designando dessa forma o texto faz algo semelhante ao que havia feito no conto *Na Arca*, criando parte de uma narrativa de outro autor, já existente, e mantendo-lhe a forma como que para criar a ilusão de ser semelhante. Quanto ao formato este conto diz ser o capítulo inédito de uma obra que é um relato de viagens, no estilo das narrativas dos navegadores e viajantes do século dos descobrimentos; algo semelhante aos relatos de viagem de Marco Polo.

Neste caso o texto citado como a origem não é tão conhecido como o Gênese, mas utiliza o mesmo esquema de construção alegando que o texto estaria incluso no seu "proto-texto". Nisso consiste a ilusão da semelhança em que o narratário não se pode fiar para entender o texto. O capítulo inédito não é autêntico e sim uma criação livre para ser lida sob uma outra perspectiva. Toma somente um cenário,

²⁷ pp.310-1



um ambiente e personagens para que se possa transpô-los a uma outra realidade.

Nessas recriações machadianas, prepondera a realidade interior do homem e a realidade exterior aparece com toda a plasticidade que lhe é característica para que se possa afirmar que a criação independe de conceitos rígidos da forma. Ao contrário, mostra que, quanto mais plástica for a realidade da forma, mais fielmente poder-se-á retratar a realidade interior do homem.

O *Segredo do Bonzo* discute a questão do discurso persuasivo dissecando os meandros do pensamento dos seus formuladores, mostrando qual é o seu móvel e a que interesses servem; enfim, é um conto-teoria sobre a comunicação humana, com micro-ensaios sobre a persuasão. Nele verifica-se uma apologia da verossimilhança e não da veracidade, porque importa mais o que parece ser do que a realidade imediata, como no caso do nariz metafísico. Então o protagonista faz uso de todas as possibilidades da linguagem persuasiva, mostrando que algumas vezes ela própria parece enganada e busca passar isso adiante, enquanto que outras vezes deliberadamente busca enganar. São usos mais ou menos intencionais que podem ser feitos e mostram a necessidade de a linguagem parecer verossímil, mesmo não tendo veracidade.

A disputa pelo controle do verossímil, contudo, não se esgota no terreno do crível, mas avança desbragadamente pelo terreno do absurdo e nisso consiste a crítica realista sobre este uso discursivo. Em qualquer área do conhecimento que se verifique, é natural entender a persuasão até como uma necessidade dos discursos humanos, mas não passou impune ao conto o fato de ela atingir o terreno do absurdo, do absurdo mal intencionado, pois que é um desvio do espírito humano, um discurso patológico. O narrador também se refere a um tipo de absurdo das teorias que optam pela simplificação excessiva da visão de mundo quando fala das teorias dos bonzos sobre a origem dos grilos ou sobre o

princípio da vida futura, fazendo referência indireta às simplificações excessivas do movimento naturalista. Enfim, o conto é toda uma discussão sobre a construção do discurso persuasivo e suas artimanhas, mas toca em questões de crítica literária quando analisa a que caminhos os discursos podem conduzir.

7. O Anel de Policrates

Como cada um dos anteriores, este conto apresenta um formato particular, é escrito em forma de peça teatral, com marcações de falas dos personagens. Contudo, não são personagens com nomes e aparecem somente como "A" e "Z" e vão alternando suas falas para construir o protagonista que não interfere no texto, ou seja, ele só existe em terceira pessoa e sua existência depende quase que exclusivamente de "A". O interlocutor "Z" parece servir somente de contraponto para que "A" construa o seu discurso hiperbólico.

O texto dedica-se a construir um personagem como aconteceu em *Teoria do Medalhão* e *D. Benedita*, embora cada qual com suas particularidades. A particularidade na construção de Xavier, o protagonista, é que ele passa por uma trajetória narrativa que o leva da abundância à miséria, enquanto que as outras trajetórias são mais estáticas do que esta. No início o personagem que vai construí-lo utiliza-se de todas as hipérboles possíveis para poder dar a dimensão necessária aos atos de Xavier. Tudo o que houvesse de derramado e hiperbólico seria pouco para expressá-lo. Mas esse caráter hiperbólico vai-se esgotando a ponto de ele perder todos os seus recursos e tornar-se a expressão da penúria. Ao protagonista não resta nem mesmo a sua expressão, porque necessita que outro personagem conte a sua trajetória. Esta privação do poder criador da palavra pode ser encontrado também em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, em que Fabiano precisava ser narrado, pois não tinha força suficiente para gerar um

discurso criador. Diferem pelo fato de Fabiano estar privado do discurso pela hostilidade do meio, enquanto que Xavier o está pelo esgotamento do seu poder criador.

Esta transformação da abundância à miséria pode ser lida de um ponto de vista literário: uma vez que o protagonista é a própria representação do estilo derramado e hiperbólico, muitas vezes criticado e ironizado em outros contos. A verborragia em si não garante o valor da produção literária, mas a criação pode garantir a longevidade do discurso artístico. É um conto-teoria sobre alguns valores da arte e permite ampliações no seu sentido.

8. O Empréstimo

Este é um conto cujo formato traz à tona o humor machadiano e o próprio texto diz tratar-se de uma anedota. Como tal, é um formato que se caracteriza pela transmissão oral e pelo desfecho humorístico. Dessa forma, segue a tendência de atribuir a uma outra instância a autoria das histórias narradas, mostrando a possibilidade de recriar qualquer gênero. A anedota talvez seja um das manifestações mais populares da narrativa oral e Machado de Assis não poderia deixar de fazer sua incursão por ele, devido ao cultivo do humorismo em sua obra. E ele o faz com refinamento, justificando ainda o porquê da anedota: "(...) *Nem ela andou recôndita, senão por falta de um espírito repousado, que lhe achasse a filosofia.*"²⁸. Transforma-a, dessa forma, em um conteúdo com conseqüências filosóficas, fazendo dela um conto, que reafirma a tendência até aqui observada encarar qualquer objeto como passível de se transformar em literatura. Portanto, aos narradores machadianos, qualquer motivo ou objeto pode ser o embrião de um conto.

²⁸ pp.333-4



Os seus dois personagens principais são tipos, representantes de mentalidades diferentes. Um representa o capitalista nos seus afazeres diários de acumular dinheiro e o outro um homem falido e boa-vida, para o qual importa apenas aparentar uma imagem grandiosa. São tipos que se completam pelo fato de um querer aparentar ter muito menos do que verdadeiramente tem, enquanto que outro quer aparentar ter muito mais do que o nada que possui. Os dois agem da mesma forma, tentando uma afirmação na aparência e guardando essências totalmente diferentes. O que há de anedótico nisto é o fato de serem tipos que se completam, são simbióticos. É uma forma realista de mostrar que o organismo social movimenta tipos que precisam um do outro para oferecerem suas máscaras.

Como para Machado de Assis nada é gratuito, não estaria ele se referindo à visão da organicidade social que o Naturalismo adotava como programa poético a ser seguido? Não estaria ele dialogando com a proposta poética deste movimento quando retrata as relações entre classes sociais? Contudo, há um senão a ser considerado, pois não são propriamente classes sociais e sim a classe social dominante em um embate com a categoria de homens não afeitos ao trabalho, descaracterizando assim a luta de classes que provavelmente afloraria em um texto naturalista. Não estaria mostrando como temperar a visão simplificadora do Naturalismo com humor irônico e a focalização interna que revela os verdadeiros móveis da ação humana? Neste caso as diferenças de focalização refletem posturas programáticas diferentes e os resultados são bastante diversos.

9. A Sereníssima República

Este conto adota o formato anunciado no subtítulo "*Conferência do Cônego Vargas*", como se fosse uma introdução e uma forma de dirigir-se a um tipo específico de narratário e logo depois passa

a ter forma de relato naturalista-científico. Essa forma não é algo fortuito, pois pode-se ver na introdução em formato de conferência uma intenção do narrador em dirigir seu discurso de tom naturalista ao narratário douto da sua platéia. Era de se esperar que o tom também fosse científico e ele assim o faz, mas em um tom que leva o narratário a rir da aparência do seu discurso. Em momento algum há qualquer deboche a respeito, mas a sua república formada de cidadãos-aranhas é tão humana que a ironia política torna-se evidente ao narratário. Com isso, ao mesmo tempo mostra que um discurso científico pode justificar qualquer mazela humana quando bem distorcido. Enfim, o narrador endereça o seu humor aos doutos. Pela segunda vez na obra, depois de *O Alienista*, faz humor crítico com a objetividade e a intocabilidade do discurso científico.

Predomina no conto o formato de relato de pesquisa de campo, a exemplo das obras dos pesquisadores naturalistas europeus do Século XIX visitando terras desconhecidas à procura de novas espécies e seus comportamentos. Mas aqui a ficção predomina e instaura sentidos diversos do relato que lhe serve de pretexto, mostra onde a realidade escapa à organicidade científica. E, da mesma forma que a condução da pesquisa escapa do controle do protagonista, o tom do discurso escapa da sisudez científica. O que era para ser uma descrição da organicidade reinante na república das aranhas do Cônego transforma-se em um relato de problemas criados por eles próprios, que fogem ao modelo esperado. É uma sátira aos conteúdos programáticos dos naturalistas, feita com a intenção de mostrar que o homem não é um produto exclusivo do meio e sim que pode interferir constantemente e sofrer suas conseqüências nessa sua relação. Vai além, mostrando que há um sentido perverso no homem que tende constantemente a degradar o organismo teoricamente equilibrado em que vive para poder tirar proveito dele. E sob este aspecto a visão machadiana realista é mostra as surpresas que podem apresentar as leituras sociais, pois considera o homem como elemento capaz de se autodeterminar, não é tão fatalista. Este descontrole que

foge aos padrões da previsibilidade é uma referência irônica à organicidade pretendida por naturalistas. É como se afirmasse que o organismo social é tão previsível quanto os homens que o formam.

Mas sua visão não se restringe ao aspecto social, pois há um personagem que é filólogo, cujo papel no conto é distorcer o óbvio e nisso o conto retoma a discussão de *O Segredo do Bonzo* sobre o poder de moldar a realidade imediata a poder do discurso mesmo que este seja o discurso do absurdo. O filólogo do conto caracteriza-se por forjar significados e há uma crítica pesada nesse sentido, porque forjar sentidos não é criar. A alusão pode ser entendida como uma censura ao gênero crítico que, quando mal intencionado, utiliza a linguagem para forjar sentidos que não se sustentam.

10. O Espelho

A começar pelo subtítulo "*Esboço de uma Nova Teoria da Alma Humana*" o conto reafirma a temática realista da obra e aponta um formato para o qual deve o narratário atentar. Chama o conto de "esboço" – de teoria – e isso leva a pensar que o esboço é uma forma de texto importante para ser explorada na literatura, que costumeiramente é vista como forma acabada; os autores ousam muito pouco nos esboços como se temessem que sua obra sofresse qualquer continuidade por parte do narratário. Esta nova modalidade machadiana ainda estaria indicando sua preferência por formas abertas e inacabadas de focar uma temática, deixando-lhe a possibilidade de futuros desenvolvimentos e dando uma relevância maior ao narratário. Baseado nisso, cabe aqui levantar a possibilidade de Machado de Assis ter visto no esboço uma hipótese de construção literária bastante profícua e, portanto, ter sempre se pautado por um estilo de construção aberto.

Depois dessa indicação inicial, o fio temporal começa a desdobrar-se e o narrador retoma seu próprio passado, como se fosse

um novo personagem e passa a narrar uma conversa de salão que vai introduzir o cerne do conto; abrindo uma narrativa dentro da outra como em *A Chinela Turca*. O que ele chama esboço é a narrativa que começa a ser feita a partir deste desdobramento e que vai dar conta do passado do protagonista em uma espécie de discurso autobiográfico. São desdobramentos narrativos com formatos distintos: um esboço (conto em si), uma narrativa oral e suas memórias. Não é tão incomum na narrativa machadiana encontrar uma tessitura de narrativas feitas para produzir esta profusão de planos narrativos, que são o suporte para as vozes que aparecem no diálogo. Estas vozes produzem os diálogos entre os planos e entre estes e o narratário; é esta dinâmica que sustenta a polifonia dos contos de *Papéis Avulsos*. O tempo é o fio que fará esta tessitura.

O protagonista também sofre desdobramentos. O seu passado é objeto de sua narrativa e, naquele momento, pode ser considerado um personagem distinto do protagonista, pois as transformações são patentes quando se compara os dois momentos. Jacobina, quando introduz a história, possui uma voz sisuda e madura, voltada para uma platéia do mesmo porte; é uma voz capaz inclusive de fazer a própria crítica do personagem que foi, em um momento distante do tempo, e assim o faz. Retornado ao tempo dos fatos narrados, a voz mostra-se imatura e volúvel ao que se lhe apresentam. Também é a voz sisuda do personagem atual que fala e explica o que havia acontecido a sua alma, inclusive teorizando sobre a existência de duas almas. O narrador mantém-se quase que todo o tempo isento de interferir no texto, delegando à voz de Jacobina a condução da narrativa. E este, por sua vez, quase não discutia por estar mais próximo do papel de narrador do que de personagem.

Mas este personagem do passado, objeto do discurso do protagonista, também sofre um outro desdobramento, ou melhor, já é narrado na sua dualidade: alma interior e alma exterior, e esta torna-se praticamente um personagem construído por terceiros. A sua alma



exterior adquire o peso de um personagem distinto do homem, que desaparece para surgir o alferes. São desdobramentos do mesmo protagonista, mas são distintos.

Têm também *status* de personagens no conto o *todo* formado por sua família e os escravos e o espelho colocado no seu quarto. O espelho pelo fato de ser capaz de ler os movimentos íntimos da alma do alferes e devolver-lhe uma resposta ao seu pensamento enquanto que os outros personagens – tia e escravos – no geral têm o peso de um único personagem com a função parecida à do espelho: criar e sustentar a máscara do alferes.

A função poética do conto pode ser percebida também na discussão sobre a possibilidade de valorizar o exterior ou o interior conforme os valores de quem constrói o discurso. Nesse sentido, depreende-se que se o discurso literário valorizar excessivamente a focalização externa pecará igualmente por matar a interna resultando em uma literatura descritivista que pode estar desdenhando as possibilidades do narrador. Como Machado de Assis retrata o interior do homem, então ele trabalha preferencialmente o foco interno. Por conseguinte, é possível entender a focalização externa e o descritivismo como aliados na construção de máscaras que, no conto machadiano, são continuamente retiradas em busca de um conceito de realismo mais sutil (conceito que não chega a um rosto, conforme Schwarz ²⁹, mas que mostra a possibilidade de se retirar todas as máscaras que se impuserem).

Em suma, *O Espelho* pode ser considerado como uma crítica do foco no texto literário. Conforme afirmou Roger Bastide sobre o uso que Machado de Assis faz do foco nas suas narrativas, é possível ver em *O espelho* uma defesa da parcimônia necessária no uso do foco externo para retratar uma “realidade”, uma vez que as realidades mais sólidas revelam-se através do foco interno. O espelho no qual o

²⁹ SCHWARZ, Roberto. *Mesa redonda*. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p.334.



protagonista se mira representa bem esta questão literária, pois ele é capaz de retratar até mesmo a realidade interna, ou seja, quando a alma exterior não estava presente ele o indicava e nada retratava. É a própria crítica do foco externo, do descritivismo sem finalidade.

11. Uma Visita de Alcibiades

O penúltimo conto de *Papéis Avulsos* é escrito em formato de epístola, conforme anuncia no seu subtítulo: “carta do desembargador X... ao chefe de polícia da corte. / Corte, 20 de setembro de 1875.”³⁰ Assim como *Ponto de Vista*, em *Histórias da Meia-Noite*, a carta mostrou-se um recurso expressivo, embora tenha conseguido resultados melhores neste conto em todos os sentidos, mesmo que o seu antecedente não tenha sido ruim. Como em outros contos, o formato de carta é somente a moldura para a narrativa que ocorre em seu interior.

O texto faz apologia do poder de criação que tem o narratário, mostrando que ele é seu co-criador. O conto não está pronto só por obra do narrador e deve ter uma elaboração também por parte de quem o recebe. Mostra também que o narratário pode chamar o personagem até ele e dialogar com o próprio, o texto tem vida e pode fartamente manifestá-la ao imaginário de quem o frui. Até mesmo os caminhos metafísicos podem dar frutos ao narratário receptivo. O texto sugere que o seu poder de criação pode ser tão grande que chega a ponto de chamar o personagem retratado para privar com ele momentos de lazer literário. Mas o desfecho do conto é uma advertência a transposições forçadas que se queira fazer nesse terreno. A co-criação é importante, mas é necessário não forçar a natureza da literatura e respeitar o caráter fictício dos personagens.

Os personagens deste conto são representações de suas épocas literárias e, como tais, suas vozes são legítimas representantes

³⁰ p.352



de poéticas diferentes: a helênica e a realista. É um conto-teoria que teve a finalidade de discutir o embate entre dois programas poéticos distintos: um que evocava o pensamento grego clássico, a exemplo do Arcadismo, e outro representante de sua época, o Realismo. E opta por que as coisas sejam naturais, não se podem evocar programas poéticos que não condizem com o momento cultural de outra época: não sobrevivem.

12. Verba Testamentária

Para ser coerente com a idéia de final, o último conto da obra inicia-se com o trecho do testamento do protagonista com todos os seus últimos desejos. O restante assemelha-se ao que se poderia chamar de conto biográfico, pois vai contar a trajetória narrativa do personagem. Mas somente assemelha-se no aspecto discursivo, porque o texto vai manter a linha de conto-teoria e focar com profundidade o sentimento de inveja, penetrando intensamente nos meandros do espírito humano.

Habilmente o narrador conduz o conto verificando o móvel de cada ação do protagonista, franqueando ao narratário a focalização interna do mesmo, mas permite que uma outra voz se instale para poder dialogar com ele. Trata-se do discurso do cunhado do protagonista quando tenta explicar o seu problema como tendo origem física e diz que sua doença era originada por um verme que se alimentava das secreções que Nicolau produzia quando sentia inveja. É uma explicação com cheiro de científica e pode ser vista como mais uma crítica aos exageros do Naturalismo em querer ver em tudo a ciência dos laboratórios. É como se o narrador mostrasse que só é possível entender o homem dissecando-lhe a alma.

O conto propriamente dito não tem um tom amargo, embora seja comum em Machado de Assis construir personagens que se caracterizam pelo amargor, como é o caso do invejoso Nicolau, de Frei Simão do conto homônimo e do próprio Dom Casmurro. A temática do

homem casmurro é uma constante no seu trabalho e geralmente aparece no final das obras como nos três casos citados.

III - O papel dos *Papéis Avulsos*

A proposta inicial desta pesquisa era verificar qual a relevância de *Papéis Avulsos* em relação às outras obras de contos de Machado de Assis. Partindo de um pressuposto que teria sido a primeira obra de contos mais consistente escrita no decorrer de sua produção literária e como não fosse a primeira e nem a última delas, havia que se comparar preferencialmente às que a antecederam. E, como já foi dito na introdução, não foi necessário comparar exaustivamente para tornar as diferenças perceptíveis, pois a simples apresentação de *Papéis Avulsos* já contrasta com as que a antecederam. Enquanto nos contos das suas duas primeiras obras apenas se ensaiavam detalhes mais ou menos completos, indicados nos comentários sobre eles, nestes o conto já tem uma unidade que lhe dá um peso muito maior.

Uma outra mudança significativa que se pode observar na construção de *Papéis Avulsos* em relação às anteriores é a concepção de humor decorrente da mudança de foco. Utilizando a concepção pirandelliana ³¹ de humor é possível observar que nas duas primeiras obras a preponderância do foco externo no tom crítico que adotava favorecia apenas a visão externa das ações humanas e portanto os seus contos limitavam-se a constatar os elementos contrários que vão agir na composição do cômico. Segundo Pirandello, para que haja humor é necessário que, após a constatação do contrário, este fato seja "processado" por um sentimento. Assim, traduz o humor como sendo o sentimento do contrário; é uma forma de sentir as contradições existentes que resultam no que conhecemos por humor. Para que o narratário possa ter a sua vista os elementos que denotam esse sentimento de humor é

³¹ PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. [s.n.t.]



necessário que o narrador utilize a focalização interna e mostre as motivações que moveram o personagem a tal ou qual ação. Contudo, os narradores machadianos avançam a simples contradição entre o ser o parecer, que são os constituintes do humor, quando aparentam que estão posicionados ao lado do personagem e assumem o discurso da coisa criticada fazendo com que a simples contradição transforme-se em uma ironia discursiva ou seja um discurso instaure um sentido diverso daquele que afirma no nível da aparência

Como é possível ver, através destes comentários sobre a estrutura de cada um deles, há sempre uma preocupação de recriar em cima de formatos já conhecidos (cartas, testamentos, conferências etc.), mostrando que as formas não se esgotam e podem-se transformar em matéria prima para a elaboração de novas criações. Por vezes são personagens e situações que saltam do passado e reassumem uma nova roupagem, para mostrar outras possibilidades de criar como na figura da arca e as crônicas dos viajantes dos descobrimentos. Frequentemente pode-se verificar no texto a polifonia servindo como elemento estilístico capaz de dar-lhe equilíbrio e promover a diversidade das idéias e instaurando debates entre as vozes. São nuances enriquecedoras funcionando ao mesmo tempo e garantindo a unidade do texto.

Papéis Avulsos está para as duas obras de contos anteriores assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* está para os romances que o antecederam. Mas, se esse salto qualitativo de Machado de Assis na sua obra de contista não requer maiores discussões, pois qualquer orelha de livro traz opinião idêntica, o mesmo não se pode dizer dos estudos de cunho estrutural passíveis de serem desenvolvidos. Por isso, durante as pesquisas bibliográficas foi possível perceber que a contribuição deste trabalho seria maior se ele se ocupasse em desenvolver melhor aspectos pouco explorados existentes no texto. Assim, o trabalho foi estruturado de forma a dar uma maior atenção às questões literárias mais recorrentes e às discussões de aspectos que

denotem a função poética presente nos contos, mesmo não desenvolvendo exaustivamente cada aspecto, o que seria impossível, mas pelo menos mostrando caminhos que o texto sugere para desenvolvimentos literários que sua obra pode fornecer.



Segunda parte

Uma análise do conto-teoria de Machado de Assis

I - A construção das máscaras

Em *Papéis Avulsos* os narradores trabalham na construção dos personagens como se esculpissem o caráter de cada um deles: uma escultura realista. São elaborados nos mínimos traços, não porque haja uma predileção por um detalhismo estéril, mas para que estes narradores possam caracterizá-los com um nível de detalhamento que permita ao narratário vê-los internamente e desconfiar das máscaras que eles procuram construir. Dessa forma, os narradores aliam-se a cada narratário e facultam-lhe que arranquem as máscaras dos personagens, mas mesmo assim não permitem que estes mostrem os seus rostos, mostram outras máscaras. Vale dizer que o termo máscara é tomado aqui no seu sentido mais comum, como uma aparência forjada para aparecer no lugar do verdadeiro rosto, pois esse pareceu ser o sentido em que foi empregado no ensaio *A Máscara e a Fenda* ³² de Alfredo Bosi e também na mesa-redonda com Antônio Callado, Sônia Brayner, Roberto Schwarz e Luiz Roncari ³³

Os personagens dos contos desta obra estão em constante empenho na manutenção e na construção de novas máscaras que lhes permitam a sobrevivência, enquanto que os narradores estão sempre trazendo um acréscimo de informação que vai tornar possível ao narratário arrancá-las novamente. Essa dinâmica de construção e queda de máscaras aparece com frequência na obra e na crítica machadiana como, por exemplo, em *O Espelho*, que é uma narrativa que exemplifica este tipo de coisa. O ensaio *A Máscara e a Fenda* (*opus cit.*), de Alfredo Bosi, analisa detidamente a luta pela sobrevivência social em vários dos

³² BOSI, Alfredo. *A máscara e a fenda*. In: *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

³³ CALLADO, Antônio. *Mesa-Redonda*. In: *Machado do Assis*. São Paulo: Ática, 1982.



personagens de *Papéis Avulsos*. Basicamente sua análise ocupa-se em demonstrar o esforço que os personagens têm que fazer para compensarem as cruzeiras impostas pela natureza às suas vidas.

Dos contos da obra, *O Segredo do Bonzo* pode ser considerado um dos que trabalham com mais afinco o processo da comunicação humana e as vantagens que pode produzir na construção de uma realidade favorável ao indivíduo. Desenvolve uma idéia central que não se circunscreve a este conto e acaba sendo aplicada em diversas outras tramas da obra. Nesta narrativa, o bonzo chamado Pomada, partindo das teorias absurdas de outros dois sábios do reino, assenta as bases de uma teoria da comunicação humana, pois entende que o parecer é algo mais valioso do que o ser. São pequenas idéias pulverizadas no conto que podem servir de embasamento para outras teorias da comunicação moderna. Levando em conta as idéias lançadas e o aspecto de micro-ensaio de que se reveste o conto, ficam visíveis as ocorrências deste tipo que vão aparecer em *O Alienista*, *Teoria do Medalhão*, *O Empréstimo*, *A Sereníssima República*, *Verba Testamentária* e *O Espelho*. Em uma obra composta de doze contos, boa parte deles trazem referências ao funcionamento das máscaras, o que demonstra a preocupação de verificar como elas são construídas e a sua fisiologia. Os contos estão sempre atentos à troca de máscaras que os personagens utilizam na vida social. Esta troca fundamenta-se na dicotomia que aparece para ser resolvida.

1. Aparência e essência

Na obra de Machado de Assis, quase sempre a aparência sufoca a essência, mostrando a sua têmpera realista. Contudo, e ironicamente, só é possível revelar esta realidade expondo a essência que o homem teima em sufocar. A preponderância de uma sobre a outra nas relações sociais, quando se torna hábito, vício ou necessidade de

sobrevivência, torna-se incômodo às pessoas lúcidas desse meio. Sua obra é uma região privilegiada para as reflexões deste tipo, porque nela, ao mesmo tempo em que a verossimilhança pode sobrepujar-se à verdade com vantagem para a ficção, realidades podem estar sendo desnudadas para a reflexão do narratário.

O *Segredo do Bonzo* é um bom exemplo de reflexão sobre a construção da realidade. Partindo de um relato de viagens, o narrador cria uma situação fictícia que estaria inserida nessa narrativa primeira, e utilizando da ambientação existente, passa a narrar situações que facultam observar os mecanismos que fazem com que a essência se subordine à aparência. Nela há uma série de discursos, cada qual defendendo suas posições estranhas, até que um deles, Pomada, resolve teorizar sobre o que estava acontecendo e assim hierarquiza a questão: *"Considerarei o caso, e entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente."*³⁴. Após ouvirem outros sábios falarem coisas absurdas e serem aceitas e depois ouvirem esta justificativa, os personagens começam a tirar proveito do fato do "fazer parecer" ser mais importante do que a realidade palpável. Fizeram aparecer em umas folhas impressas na época a excelência das alparcas que o personagem Titané vendia. Mostra que fazer crer algo que não é só parece óbvio quando visto com um distanciamento crítico, ou seja, quando não se é a parte iludida, pois quando não se tem a consciência de estar sendo iludido, isso não é óbvio. Por isso, o texto é um tanto quanto precoce ao abordar como se forma a opinião pública e mostra os interesses que a movem em seus bastidores.

Algo semelhante ocorre em *O Alienista*, quando o narrador comenta sobre a reputação de um vereador que *"desfrutava a reputação de perfeito educador de cobras e macacos, e aliás nunca*

³⁴ p.325

domesticara um só desses bichos; mas, tinha o cuidado de fazer trabalhar a matraca todos os meses." ³⁵. Por força do discurso, a ficção acaba prevalecendo sobre o real, porque quando é bem trabalhada adquire aparência e até materialidade. Mascarar-se, além de ser uma forma de sobrevivência social, demonstra a plasticidade da realidade e o poder de modelar da fala quando o senso comum aponta exatamente para o contrário. Se usualmente a realidade é vista como algo pronto, inflexível e acabado e as palavras algo imaterial e impalpável, Machado de Assis demonstra exatamente o contrário; mostra que quase sempre o que se julga inflexível é fruto do que se julga impalpável.

Esta sobrevivência a que se refere Alfredo Bosi ³⁶ requer algumas práticas de promoção da aparência, nas quais se esmeram os seus defensores. O texto mostra que o culto à aparência pode beirar o ridículo quando acontece nos meios intelectualizados, mas os cultores fazem vista grossa para não se sentirem incomodados. A perspicácia do narrador deixou isso registrado em mais de um momento da narrativa, a exemplo do que fez Diogo Meireles, usando e abusando da força da aparência. Com conhecimentos medianos de música, chama os principais de Fuchéu para ouvi-lo tocar charamela e arranca destes muitos elogios. O personagem percebe que um ponto importante no culto da aparência é convidar os que são considerados grandes para apreciarem coisas medianas (ou medíocres), pois sempre conseguirão tecer elogios para manterem o prestígio e receberem novos convites, enquanto que o elogiado desfrutará da confortável posição de ter seu conhecimento endossado pelos seus grandes e, conseqüentemente, pelas massas. Assim perpetua-se o jogo das aparências: o personagem constituído pelo *parecer* (por uma máscara) atribui a um objeto pretensamente artístico produzido por outro a característica que lhe é inerente e este objeto começa a *parecer belo* aos olhos de terceiros, sem precisar em nenhum momento ser verdadeiramente belo.

³⁵ p.261

³⁶ BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1982.

De posse do segredo das aparências, o narrador conduz o conto até surgir a complicação de uma doença incurável que atingia os narizes dos moradores de Fuchéu. É então que o conto aponta para outros fatores que concorrem para a formação da opinião pública. Como no caso do sarau citado, havia a necessidade de dar argumentos aos grandes da época para tornar viável uma idéia. E ele diz: *"Assim foi que, reunindo muitos físicos, filósofos, bonzos, autoridades e povo comunicou-lhes que tinha um segredo para eliminar o órgão; (...)".*³⁷ O texto defende a necessidade da adesão dos influentes para ajudar uma idéia que pretenda ser universal. Esta observação vai além de um simples julgamento de valor a respeito dos influentes e pode mesmo ser tomada por conta de um ponto teórico importante, pois o texto todo soa como uma teoria da persuasão e para tanto há que se conhecer os pormenores fisiológicos deste ato. Tanto é verídico, que esta foi a forma que Diogo Meireles encontrou para propor a troca do nariz doente pelo metafísico.

O nariz impõe-se aqui no texto como símbolo do que é **evidente**, do **óbvio**, pois é a primeira coisa depois dos olhos de quem vê e a mais próxima de quem é visto. A evidência cresceu tanto e era algo tão gritante que as pessoas não podiam conviver tranqüilamente com isso. Mesmo sendo um órgão do sentido, – e como tal um canal de comunicação com o mundo exterior – os sábios optaram por extirpá-lo. A evidência em excesso também pode ser algo doentio? Talvez viciar-se a ver somente o que é óbvio possa realmente obliterar a visão não só das coisas mais sutis como também das coisas normais. O nariz, se tomado como coisa visível e aparente, pode ser esse óbvio que obstrui a sutileza do olhar, pode obstruir a perspicácia e o olhar perspicaz sempre foi algo muito bem cultivado por Machado de Assis.

Contudo, em casos como o que Diogo Meireles agiu, para que a aparência saia vitoriosa e as massas se rendam à nova evidência,

³⁷ p.327



é necessário mais do que um absurdo bem arranjado. Além de uma evidência bem forjada, pelo menos que sustente a verossimilhança do discurso, é necessário que tenha ares de verdade e que se alastre rápido para que as vozes dissonantes não consigam se somar a tempo. Fazendo crer à maioria que uma idéia pode estar correta, ela adquire o *status* de verdade e verdade não se contesta: só se substitui por outra, construída por outro discurso que a sustente.

Por fim, o personagem conduz o conto sempre aproveitando-se da supervalorização da aparência diante da opinião pública para que consiga o efeito desejado. O conto figurativiza os mecanismos de construção das teorias que embasam os discursos persuasivos. O itinerário do narrador é percorrer várias teses absurdas, aprovadas pela massa, até que um outro bonzo lhes fale de uma espécie de teoria das aparências que vai sustentar um absurdo ainda maior, ou seja, o que parecia sensato, serve de base para fechar o ciclo do absurdo com o nariz metafísico. Em suma, o conto mostra a força da linguagem persuasiva e que em alguns casos falta alguém para dizer que o rei está nu.

O *Segredo do Bonzo* assenta as bases da comunicação persuasiva. Os outros contos tocam pontos afins, falando da construção, do funcionamento e de como as aparências se relacionam no convívio social. Estes aspectos perpassam, às vezes, mais de um conto, reforçando a afinidade entre eles que se evidencia da visão geral que *Papéis Avulsos* fornece. Um desses aspectos que os narradores de Machado de Assis perceberam é o do discurso persuasivo. Quando o senso comum está corrompido por uma ditadura das aparências, ele torna-se a garantia de sua reprodução. Um senso comum abaixo da crítica só é capaz de mover-se no nível das aparências e torna-se pasto fácil para o desenvolvimento de novos discursos do absurdo a exemplo dos discursos de teor racista.



2. O senso comum

Por força do *vox pupuli*, *vox dei* que norteia a formação do senso comum, vemos qualquer tipo de absurdo tornar-se voz comum entre os mais mortais que os outros. Como é um dito popular que tem a seu favor justificar-se a si mesmo – quanto mais falado, mais se pretende verdadeiro – não vemos muitas objeções a ele. O senso comum a ser aqui discutido é tomado no seu sentido disfórico, no que ele tem de enganoso, pois há casos que têm a sorte de serem aceitos por uma massa de pessoas considerável e adquirem *status* de verdade. E para opor-se ao discurso dominante é sempre necessário o aparecimento de um discurso que atravesse a verdade construída.

Isso aconteceu muitas vezes em *O Alienista*, quando as vozes dissonantes sempre tentavam demover o alienista de seu discurso monolítico. As intervenções para alterar a realidade criada por Simão Bacamarte através de um discurso científico, vêm por outros pequenos discursos que atravessam a todo o momento o seu. O alienista, no papel avulso de dominador, acaba descaracterizando todos os argumentos contrários surgidos para poder utilizá-los como provas que tornarão ainda mais substancial o seus discursos-teses. Embora atravessado por argumentos contrários a todo momento, por vozes mais ou menos lúcidas, suas teses só são revistas por ele próprio, quando suas contradições tomam vulto. Chegando a um ponto insustentável, ao rever a validade de seu discurso-tese, para não se dar por vencido, inverte-a para sobreviver; e consegue. O discurso que se revê estaria garantindo a sua sobrevivência ou estaria demonstrando a sua falibilidade? Um e outro, provavelmente. De qualquer forma é um artifício eficaz para manter o poder. E ainda traz os bons olhos de quem vê na atitude um ato de humildade, uma qualidade da alma. Politicamente é um ato perfeito. Os discursos hegemônicos criam suas próprias teses de sustentação, que cedo ou tarde têm que ser revistas e descartadas por outras. Em suma,

não importa o mérito do que se afirme ou a tese de caução que sustente o discurso, e sim que se faça parecer bom aos enunciatários.

Os contos de *Papéis Avulsos* sempre apontam para o fato de que os discursos de dominação só se sustentam diante de um senso comum fraco, diante de uma vontade coletiva debilitada. A vulnerabilidade do senso comum, muitas vezes digno até de reprovação, aparece em *O Segredo do Bonzo*, na cena em que populares ouviam um dos seus sábios dizer que, quando a Terra fosse extinta, a alma humana poderia viver dentro da gota de sangue de uma vaca. E o narrador acrescenta: “O povo, que escutara esta fala com muita veneração, fez o mesmo alarido e levou o homem ao dito alpendre, (...)”³⁸. Neste enunciado é possível perceber que há um certo tom de escárnio com absurdos que são aclamados publicamente. Mesmo que o discurso seja absurdo, ainda assim é possível ser bem acolhido pelas multidões. Mais do que a questão discursiva, o narrador também deixa transparecer uma intenção de mostrar o ridículo daqueles que apelam para absurdos quando vão construir a argumentação do texto de um discurso persuasivo.

Há como que um senso de adequação implícito, estabelecido entre narrador e narratário, que recomenda ao texto nem extrapolar, nem subestimar a capacidade de quem vai recebê-lo. É comum ver este acordo implícito rompido sempre que haja um desnível muito grande entre o produtor do texto e um receptor em posição de vantagem. Nesse caso o texto torna-se ridículo. Esse rompimento pode dar-se também pelo motivo contrário, uma recepção muito aquém do enunciador, chegando mesmo a utilizar-se de absurdos para conseguir aprovação; e conseguindo a adesão dos enunciatários dá origem à formação de um senso comum degenerado.

— Nas narrativas de Machado de Assis, é comum encontrar motivos populares, personagens que encarnam pessoas humildes,

³⁸ p.324



situações comuns. Contudo, sempre há um tratamento singular para cada um deles; não há vulgaridade, nem apelação para produzir impacto. Feita a ressalva, há que se verificar de que é feito esse senso comum. Embora pareça formado por uma massa única, devido à homogeneidade de pensamentos e comportamentos, é composta de partes individuais que encarnam a vontade que as dirige. É o pusilânime.

3. Pusilânime

O termo de etimologia latina oferece uma noção clara do que seja isso, do que seja esse tipo que aluga sua opinião à formação do senso comum (aluga porque recebe uma paga por isso, mesmo que a paga venha em forma de comodidade ou inércia). *Pusillus* = pequeno, fraco. *Anima* = alma, vida. *De alma fraca, de alma pequena*, é o indivíduo que vai formar coro com as vozes dominantes.

Em *Teoria do Medalhão* o pai prepara o filho para que seja o pusilânime mais brilhante possível. Melhor do que isso, mostra-lhe as benesses de não ter que indispor-se por ter opinião própria e o perigo que as idéias novas podem trazer a quem as tem, dizendo-lhe: "(...) o método de interrogar os próprios mestres e oficiais da ciência, nos seus livros, estudos e memórias, além de tedioso e cansativo, traz o perigo de inocular idéias novas, e é radicalmente falso." ³⁹. É lugar comum nos discursos de dominação dizer que idéias novas são sempre perigosas, que quem pensa ou estuda muito fica doido e outros refrãos que costumam legitimar a simbiose entre dominado e dominador. O pai de Janjão tenta construir, por força do seu verbo, uma máscara: a aparência do indivíduo talhado para o sucesso. O esquema narrativo usa um tema comum – um aconselhamento paternal – e constrói um conto fora do previsível. É como se mostrasse o avesso de uma roupa rota para deixar ver os remendos que a sustentam.

³⁹ p.290



Esse tipo de construção narrativa já denota uma evolução do contista, pois comparando-o com os contos anteriores a *Papéis Avulsos*, é possível observar que, enquanto na fase anterior os narradores denotam os objetos de suas críticas, agora eles já fazem algo semelhante ao que fez Erasmo de Rotterdam no seu *Elogio da loucura*. Nisto os dois autores aproximaram-se bastante. Um elogio da pusilanimidade, por si só, expõe as fraquezas do objeto.

O pai de Janjão tem um senso prático exacerbado e induz o filho a pensar pouco e agir mais. Essa caracterização não estaria construindo a idéia do medalhão como um tipo bem acabado do pensamento positivo? Não seria possível ver nisso uma voz dissonante da ideologia positivista? Em se levando em conta que o texto foi escrito em plena efervescência teórica do positivismo, é possível crer que pudesse transparecer uma crítica a este tipo de idéia em textos lúcidos como os de Machado de Assis.

O protagonista do conto trabalha passo a passo a projeção de um protótipo que representa o homem bizarro, fútil e banal, que se sustenta na aparência e está repleto de conselhos para a formação do homem banal. É um tipo que não apenas sustenta uma aparência sem essência, mas ainda goza de prestígio social; é protótipo do cidadão elitizado e vazio, que só consegue ser bem sucedido nas nulidades. Enfim, o que está sendo caracterizado no conto não é propriamente um personagem, mas o esboço de um tipo que serviria de formato, de molde para todos que quisessem seguir o ofício de medalhão. E para essa caracterização chega a sugerir que cuidasse de não ligar qualquer significado sério às idéias, melhor que isso, que não as deixasse perturbá-lo. Conseqüentemente consegue demonstrar a afinidade ou até a simbiose possível entre o culto à aparência, futilidade e prestígio social.

O personagem Janjão não tem voz própria e suas inserções no conto são insignificantes, não chegam sequer a formar uma

frase que lhe justifique uma participação significativa no conto. Além de não poder sequer ser ainda medalhão, até mesmo seu projeto de vida tem que ser construído a todo momento pelo discurso do pai. De alma fraca, não possui vida própria. O pai parece moldar o barro disforme que lhe dará aparência social e soprar-lhe nas narinas o fôlego que ele necessita para existir em estado aparente. O pai vai tentando fazer seu verbo tornar-se carne, tomar corpo.

Nada mais coerente e até previsível este tipo de moldagem de um ser humano para a vida. Parece pacífico também que os pais façam este trabalho nas primeiras fases da vida de um filho. Contudo, querer moldar todos os detalhes do desenvolvimento de um filho adulto já não parece algo tão tranquilo. Como agravante, o narrador ainda caracteriza o diálogo pela inversão dos padrões. O pai não quer que o filho desenvolva-se conforme os padrões culturais da época, mas somente que desenvolva uma aparência social de gravidade. Pela inversão do discurso que o papel de pai faria, pode-se perceber um discurso da criação às avessas. Pedagogicamente é como se um pai mostrasse como destruir um filho e salvar-lhe as aparências. É uma forma de narrar machadiana. A inversão feita, que traduz mais um momento irônico na obra machadiana, mostra que este procedimento acontece até mesmo no nível retórico e não só na base do seu discurso. Machado de Assis faz da sua inversão retórica uma marca do seu estilo.

A sutileza do conto consiste justamente nesta inversão e é ela também que vai mostrar a evolução acontecida em relação aos primeiros contos de Machado de Assis. Antes a crítica era feita diretamente, com o narrador apontando as particularidades dos personagens ou expondo-os a suas fraquezas. A partir de *Papéis Avulsos*, o narrador constrói requintadamente um herói teórico, alega uma intenção ao fazê-lo, mas deixa transparecer motivações diferentes da que alega. Essa voz demonstra conhecer a ordem natural das coisas e a necessidade da vida social produtiva, mas deixa o narrador afirmar o

contrário em tom caricatural como que para mostrar o contraste entre o que é consenso e aquilo em que o senso prático e o pensamento positivo induz a pensar: "(...) *assim como é de boa economia guardar um pão para a velhice, assim também é de boa prática social acautelar um ofício para a hipótese de que os outros falhem, ou não indenizem suficientemente o esforço da nossa ambição.*" ⁴⁰. Mais do que irônica, beira o sarcasmo a seleção de opiniões que esta voz deixa transparecer nas incursões dos personagens, mostrando a necessidade de se deixar de lado a faculdade de pensar para poder angariar prestígio ou de guardar uma profissão para ser usada se as outras falharem. É novamente a dicotomia entre aparência e essência; dessa vez nas vozes do texto, quando o pai, construtor de um discurso modelador de personalidade, afirma algo diferente daquilo que ele mesmo reconhece como processo normal do crescimento social, mas sujeito a falhas.

Uma característica interessante deste conto são os detalhes e os motivos que o pai de Janjão vai encadeando como necessários à formação do medalhão. Faz um trabalho de rapsódia com motivos sociais, coletando nos homens e no meio social da época o material necessário para compor o seu tipo, o seu proto-tipo. Mesmo Janjão não sendo ainda um medalhão acabado, tem a seu favor a pusilanimidade, condição básica para tornar-se um deles. Nesse sentido, também encontramos mais dois personagens dotados de vontade fraca: Dona Benedita e Custódio (de *O Empréstimo*).

Dona Benedita é o protótipo feminino da pusilanimidade, da alma fraca e debilitada. É o tipo que nasce para formar coro com as massas, quaisquer que sejam. O conto é uma sucessão de fatos fundados na banalidade da protagonista. A trajetória narrativa dela não se funda sobre ações cênicas significativas e que tenham uma interação com os outros personagens. Quase sempre estas ações são um subproduto do marasmo social em que está inserida e este pauperismo

⁴⁰ p.289



de motivos na narrativa vai ajudar a constituir a isotopia da veleidade. *Dona Benedita* talvez seja o segundo maior conto de *Papéis Avulsos* e o narrador utiliza-se a todo momento de digressões para dar conta da inconstância e volubilidade da protagonista. A protagonista vegeta nos seus afazeres sociais durante muitos parágrafos. O narrador faz com que o narratário nutra uma impressão crescente de enfado pelo estilo de vida da personagem. Ao final do conto, esta impressão é corroborada por ele quando apresenta a fada Veleidade, que havia presidido o seu nascimento. Se no medalhão há uma teoria, Benedita é o seu modelo feminino em ação.

Na galeria machadiana de tipos, surge mais um marcado pela vontade fraca. O narrador de *O Empréstimo* refere-se a Custódio dessa forma: "*Esse Custódio nascera com a vocação da riqueza, sem a vocação do trabalho. (...) Mas não tinha dinheiro; nem dinheiro, nem aptidão ou pachorra de o ganhar; por outro lado, precisava viver.*"⁴¹. Pela situação em que os personagens pusilânimes aparecem nos contos de Machado, pode-se depreender que os narradores criados por ele atribuem à idéia do trabalho um valor eufórico. Mesmo no medalhão, cujo discurso paterno constrói uma outra ordem de idéias, há afirmações implícitas que autorizam a leitura destes valores, como no caso em que se refere ao ofício do medalhão para o caso de outros falharem. Embora não fosse moralista, o aspecto ético sempre foi uma característica marcante e forte na obra machadiana, pois o tom crítico não é gratuito e respalda um discurso realista que procura revelar as mazelas humanas e respaldar a ética.

Também este conto estrutura-se a partir da necessidade das aparências sociais. Custódio buscava sempre aparentar uma riqueza que não tinha. O tabelião Vaz Nunes, tendo recursos para viver em abundância, buscava aparentar algo próximo da pobreza para não ter que emprestar. A um só tempo o narrador coloca situações antagônicas

⁴¹ p.335



como o nó principal do conto. O conto vai se resolver quando as partes ajustam-se com aparências que interessam a ambos. O tabelião veste uma máscara próxima da pobreza, mas não na totalidade, para poder vestir também a de benemérito. Custódio não veste a máscara que foi procurar, mas encontra uma que a substitua provisoriamente.

Em Custódio, tipo pusilânime, pode-se ver uma espécie de personagem prototípico que encontramos com muita frequência. É o boa vida que constrói sua aparência com um discurso que promete sempre uma concretização futura. Sua vontade é fraca demais para realizar qualquer coisa no presente. Para ele, o ideal é sempre superior ao real e é necessário que assim seja para que não tenha que arcar com o ônus de realizar qualquer coisa sensata e possível. O personagem sempre toma a iniciativa errada e isso é um alibi para sua própria consciência, afinal sua escolha foi a mais difícil. O narrador detecta em Custódio outro protótipo social. Como tal, já não é mais um personagem somente, mas é o índice de uma doença social. A falta de vontade para o trabalho seria uma doença social? Sob a perspectiva realista, Machado de Assis teria detectado este tipo de pusilanimidade como algo digno desta crítica contundente. São duas críticas próximas, por um lado Custódio não está afeito ao trabalho, por outro, caso Janjão não consiga ser bem sucedido será medalhão.

O aspecto coesivo dos contos da obra não se dá somente no nível morfológico-sintático dos textos machadianos. Tudo na sua obra é colocado com um propósito e não há gratuidade na concatenação dos motivos que a compõem. É o caso da relação existente entre o nome do conto e o do protagonista. Custódio é um nome que remete para a palavra custódia (que significa ter a guarda de um valor). No nível superficial do conto o protagonista tenta, através do empréstimo pretendido, conseguir o dinheiro para um empreendimento que o narrador suspeita seja marcado pelo seu caiporismo e provavelmente irá à bancarrota. Levando em conta o que o narrador pensa do protagonista,

o seu nome e o título do conto denotam uma intenção irônica, pois o empréstimo seria uma doação e o ato de custodiar o dinheiro seria para sempre. É um esquema narrativo, que se assemelha a alguns anteriores, em que o narrador faculta ao narratário os elementos que permitem uma leitura dos sentidos adjacentes instaurados no texto e que são responsáveis pela construção da ironia. Afirma na superfície diegética e desautoriza a leitura inocente logo em seguida ao permear o texto de elementos contraditórios, construtores do sentido irônico.

Enfim, é praticamente um jogo de cartas, em seu sentido lúdico, que os personagens de *O Empréstimo* fazem com as aparências sociais. Mostrar ou ocultar o que interessa às aparências é uma simples questão de quem constrói o discurso, pois nem sempre interessa mostrar aquilo que é possível de ser visto de uma só vez. Os discursos são construídos por pessoas e não atestam qualquer garantia sobre as intenções que os movem, não têm qualquer controle sobre a matéria que os formam. E nem mesmo o discurso que se pretende mais sério e mais isento de interesses pessoais escaparia a este tipo de olhar perscrutador de Machado.

4. O discurso científico

Dentre os discursos existentes na cultura humana, talvez o que se pretenda formado pela verdade toda, ou pelo maior número de verdades, seja o científico. É um discurso que molda o seu falante para crer no que é possível ver e muitas vezes não se dá conta se está vendo uma totalidade ou uma particularidade, se está vendo o que está mostrado ou somente o que se quis mostrar, ou ainda se está vendo somente aquilo que é conveniente ao observador. É um discurso que teve sua infalibilidade apregoada pelos positivistas. A clareza que esta linguagem pretendia foi um atrativo para os naturalistas da época que viam nela a possibilidade de retratar a natureza de forma mais crua. Esta



queda pelos moldes científicos transformou-se em conteúdo programático de uma poética. Esta visão produziu seus excessos e esse fato não passou ileso em *Papéis Avulsos*, tendo na figura do alienista o seu tipo caricato.

O personagem é uma caricatura do homem de ciência. O narrador apoia-se em sua coerência para apontar-lhe os exageros. Logo de início mostra-o utilizando-se de critérios científicos para escolher sua esposa:

"(...) D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digería com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes. Se além dessas prendas, — únicas dignas de preocupação de um sábio, D. Evarista era mal composta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus, porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte." (p. 254)

O narrador não só caracteriza o protagonista como homem inflexível e incapaz de adaptar-se a diferentes situações, mas também mostra-o usando um discurso inadequado para justificar uma escolha. Mesmo antes dos avanços dos estudos lingüísticos, era uma questão de bom senso adaptar o discurso à situação e o alienista não consegue perceber o detalhe banal. Não deixa de ser uma forma de caricaturar a visão positivista.

Embora utilize discursos inadequados à vista do narratário, em relação a muitos outros personagens consegue manter uma aparência de homem coerente impecável do começo ao fim do conto. O comportamento do protagonista confunde-se com a exatidão do discurso científico e suas atitudes e pensamentos calculados são a mimese das ciências exatas. As certezas peculiares do mundo das exatas são transpostas para a avaliação do ser humano. Em outras palavras, uma

medida exata para um objeto inexato, variável. O discurso dos homens de ciência às vezes beira o monoideísmo e as atitudes monoideístas apontam para a necessidade de rever os limites entre a normalidade e a insanidade. No conto, o exagero fica patente para o narratário quando o protagonista leva este tipo de pensamento para todas as outras áreas de conhecimento e aplica-o em todas as circunstâncias da vida de forma indiscriminada. Utiliza-se de um discurso que parece isento de erros, enganos ou má intenção. O alienista compõe uma bela aparência para os seus contemporâneos mais desavisados, mas a sua essência escapa desde o princípio por obra de uma outra voz que não a dele. Assim como o narratário, em muitos momentos do conto, os personagens mais lúcidos também percebem as suas limitações.

Assim é o discurso científico quando se pretende infalível e universal. Assim seria com todos os discursos que se pretendessem infalíveis e universais, pois nada mais doentio do que querer que um determinado discurso resolva questões de todas as áreas. Ver o mundo sob uma única óptica é uma espécie de monoideísmo, doença mental, que acometia o próprio protagonista. A mania científica passa a produzir frutos, e o protagonista começa a montar suas teorias. *"Uma vez desonerado da administração, o alienista procedeu a uma vasta classificação dos seus enfermos. Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas."*⁴² Algumas áreas de pesquisa, que não souberam lidar bem com o naturalismo, resvalaram para a mania improfícua de produzir neologismos e termos técnicos, com classificações estéreis, como se cada estudioso quisesse marcar sua posteridade com a invenção de uma nomenclatura. Embora o auge desse furor classificatório seja mais recente, é possível que o século passado já tivesse cometido os seus exageros taxionômicos, dignos de serem notados pelos espíritos mais perspicazes da sua época.

⁴² p.257



Se o cientificismo for tomado como mania, então é conveniente remontar ao seu pensamento gerador: o positivismo prático, embora a filosofia positivista em si tenha o seu papel histórico. O entusiasmo com esta filosofia gerou diversas conseqüências. Algumas até saudáveis, outras até desastrosas como a mania de resultados imediatos do Século XX. Em *O Alienista* não há propriamente uma crítica aberta e sim um foco constante sobre o comportamento do protagonista, expondo suas manias e criando um tom contrário às suas ações. Simão Bacamarte é um protótipo de homem de ciência obtuso, é uma caricatura deste tipo de homem. Este protótipo incrustado em um texto literário resulta em um texto tragicômico. É uma crítica a pensamentos programáticos rígidos.

João-Francisco Duarte Júnior, em seu *O que é realidade*, diz que "*Não há por que se considerar as verdades científicas como sendo mais 'verdadeiras' (ou mais seguras) do que as verdades estéticas ou filosóficas, por exemplo.*"⁴³. As evidências não existem sem que o homem construa antes um modelo cognitivo para poder vê-las. Logo as verdades científicas não pertencem ao mundo da evidência. São também perfeitamente moldáveis na medida que o homem seleciona, classifica, descarta, recorta, explica e outras operações aplicadas na construção do conhecimento. O discurso tem essa capacidade de tornar a realidade plástica e o enunciador é o seu modelador. O alienista era o modelador das suas idealizações e conseguia adesões às suas idéias ora à custa de um senso comum débil, ora de um discurso de terror travestido de científico. Para ter domínio político da situação, manipulava conhecimentos estranhos ao meio em que agia. O pai de Janjão também moldava um projeto de aparência para o filho em *Teoria do Medalhão*. Dona Benedita, tipo pronto de vontade fraca, de aparência vegetativa, não tinha sequer um discurso capaz de moldar sua realidade; a sua realidade era para ser cumprida. Deixava-se estar como era. Tenta o

⁴³ DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O que é realidade*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.15



tempo todo construir um discurso escrito – a carta – mas construir esse discurso é algo muito pesado e só com muito trabalho consegue enviá-la ao marido. O fato de a escrita ter-lhe custado um grande esforço faz com que o narratário veja nisso uma referência irônica à falta de destreza com linguagem escrita. Já Custódio, ao seu estilo, precisava moldar uma aparência, mas isto lhe custaria trabalho e ele preferiu uma realidade que mesmo não sendo verdadeira, poderia ao menos aparentar verossímil. Era uma vida fictícia e a ficção pode prescindir da verdade, mas não da verossimilhança. O dinheiro para a refeição prolongava um pouco mais a máscara que explicitamente buscava sustentar. Todos estes personagens buscam uma máscara ou aceitam a que se lhes oferecem; precisam de uma aparência, conforme o bonzo Pomada apregoava. Mas é no conto *O Espelho* que o narrador trabalha com muito afinho o peso que tem a recepção da máscara.

5. A recepção de uma máscara

Embora o subtítulo possa parecer redundante, pois toda máscara é construída para ser vista na vida em sociedade, é sempre interessante notar essa característica que lhe é inerente. Esta questão sempre foi algo muito significativo na obra de Machado. Nas primeiras obras e nos primeiros contos, o culto ao mascaramento social por pessoas fúteis era alvo de críticas, com inserções explícitas de reprovação ou comentários jocosos dos seus narradores quando ocorriam comportamentos banais. De *Papéis Avulsos* em diante, o culto às máscaras passa a ser abordado nos próprios temas, mas com um distanciamento crítico maior por parte do narrador. Já não é ele quem critica, mas é a própria situação em que os personagens estão inseridos que denunciam o ridículo, a impropriedade, a ilegitimidade, entre outras situações que o narratário pode detectar.



Para começar a verificar como a recepção da máscara se processa em *O Espelho*, antes é interessante atentar para um caso patológico que surge logo no início de *O Alienista*. O personagem Costa, que tendo herdado quatrocentos mil cruzados de el-rei D. João V, passou a emprestar indiscriminadamente e ao fim de cinco anos estava novamente pobre. Um antigo desafeto ainda veio solicitar-lhe um empréstimo: "(...) três meses depois veio este pedir-lhe uns cento e vinte cruzados com promessa de restituir-lhos daí a dous dias; era o resíduo da grande herança, mas era também uma nobre destorça: Costa emprestou o dinheiro logo, logo, e sem juros." ⁴⁴. Pela sua educação e pelo seu instinto de sobrevivência social o personagem busca fortalecer sua aparência. Sabe que ao se relacionar com o mundo será julgado por ela. Isso faz com que use sua máscara como medida para os outros e creia-se o eixo do mundo que gravita em seu redor. Faz derivar dessa crença todas as suas atitudes, que beira o patológico.

A prodigalidade de Costa revela sua necessidade de fazer prevalecer a máscara da superioridade, que já não tinha. Mesmo diante dos fatos desfavoráveis, toma uma atitude que lhe permite prolongar por mais alguns instantes o seu discurso de senhor da situação. Com um ato inadequado, constrói uma ilusão, uma ficção que lhe possibilita exibir uma máscara de senhor da situação. Teria sentido prazer ao ver sua máscara vista por outro como grandiosa, após o esforço supremo que fez. Talvez a finalidade dos esforços para cultuar a aparência tenham a sua justificativa no prazer que se sente ao vê-la pronta, acabada e recebida (e se possível invejada) por terceiros. É a atitude básica dos cultores da aparência. Com esta atitude, Costa cria para si uma nova máscara que lhe abriria as portas de uma nova vida na Casa Verde, pois sem o dinheiro não mais sobreviveria onde estava. Já que a aparência não precisa estar sustentada por nenhuma verdade, bastava-lhe a verossimilhança.

⁴⁴ p.263



Sob este ponto de vista, depreende-se do texto que as artes passam a ser um poderoso laboratório para a sanidade humana. Se há necessidade de o homem extrapolar seus limites e ele tenta fazê-lo à custa de sua aparência social, mascarando-se muito além do que sua possível imagem o permitiria, é bem provável que sua ficção vai provocar-lhe embaraços mais sérios, deslocando-o do eixo de sua inserção social, como vemos em alguns casos patológicos como o de Costa. Contudo, o homem pode usar o verossímil como matéria prima e transformar o que está em estado de potência em ato, um ato de criação, desde que não faça cópias como o major de *A Chinela Turca*.

Se em *Teoria do Medalhão* o narrador defendia o culto da aparência como panacéia para a saúde social, em *O Espelho* está a mais acabada realização dessa teoria. O subtítulo já avisa tratar-se do “esboço de uma nova teoria da alma humana” e o conto prossegue com uma conversa de salão em que a certa altura um dos interlocutores começa a expor a teoria. As conversas de salão são sempre informais e, na informalidade, pode-se extrapolar para um discurso mais sério, quando o enunciador não é frívolo. É pelo menos possível um “esboço” aproveitável. O narrador prossegue e divide a alma humana em duas: uma interior e outra exterior. A interior não é explicada, mas é a “que olha de dentro para fora”; a individualidade. É na “que olha de fora para dentro” que o narrador vai concentrar o foco da narrativa. Essa alma é algo muito próximo do que vem caracterizando até aqui a aparência, a máscara desenvolvida pelos personagens das outras narrativas.

O protagonista, começando a narrar de um tempo presente, desdobra-se até seu passado e fala da sua entrada para a guarda nacional, quando foi nomeado alferes. Dada a relevância do acontecimento no seu meio social humilde, passou a ser adulado e até invejado por pessoas da sua convivência. Suas relações, antes originais, passaram a ser mediadas pelo novo posto que assumira e sua farda passa ser o ícone dessa nova situação. O ato de ser visto, que antes era



um fato comum em sua vida, passa a ser filtrado pelo posto, pela farda e a recepção da sua máscara havia se modificado até para as pessoas mais próximas, como o narrador diz em: "*Minha mãe ficou tão orgulhosa! tão contente! Chamava-me seu alferes.*" ⁴⁵. Começam a **chamá-lo** pelo cargo em vez do nome. D. Marcolina, uma tia, faz o mesmo, chamando-o "senhor alferes". Assim também o fazem os escravos de sua tia reproduzindo o trato cerimonioso para com o posto assumido. Os discursos habituais a que estava acostumado são transformados em um discurso que a todo momento é marcado pelo prestígio do seu novo posto. O protagonista, que a princípio sentia-se incomodado com o tom que era tratado, não poderia imaginar o poder de materializar-se que o discurso das pessoas teria sobre sua alma.

A "alma exterior", então, não foi criada pela interior, mas deixou-se moldar pelo verbo dos que conviviam com ele. Sempre que recebia o discurso elogioso dos seus, o protagonista dava materialidade à nova situação social e passou a alimentar-se da recepção da sua máscara. Dependia do discurso alheio para reforçar sua alma exterior. E o discurso pode moldar pessoas, máscaras, aparências, cargos, prestígio, subserviência, respeito e até mesmo construir mitos.

É válido notar que este conto não só é rico pelo estudo do comportamento humano, como traz à tona a força que as palavras têm para moldar a realidade. Para João-Francisco Duarte Júnior ⁴⁶, "*o que torna o homem humano é, básica e decisivamente, a palavra, a linguagem*". Diz ainda que "*somente o homem pode dispor de uma certa 'distância' com relação ao mundo, interpretando-o e dando-lhe sentidos diversos*". A realidade não é algo dado gratuitamente e nem mesmo algo evidente em que o homem seja mergulhado para poder viver; ela é formada de significados e é necessário que o homem os construa. Portanto, o discurso é o material básico dessa construção.

⁴⁵ p.347

⁴⁶ DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O que é realidade*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp.17-8.



O alferes, agora construído pelo discurso alheio, adquire preponderância sobre o homem comum. Mais do que a construção de personagens pelo narrador, são os próprios personagens que criam "personas" para o texto, quando se desdobram ou se sucedem.

"- O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se, mas não tardou que a primitiva cedesse a outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapês da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado." (p. 348)

Nesse ponto da narrativa é como se houvesse a saída de um personagem para a entrada de outro, ou melhor, o personagem troca sua máscara. O personagem Jacobina inicia sua fala, passa a voz a si mesmo para narrar-se no passado quando era Joãozinho, que por sua vez cede a voz ao alferes. A idéia de um protagonista esfacelado em seus vários momentos, unido somente por um fio de identidade formal, é uma construção que iconiza a teoria das almas humanas. Um personagem e várias personas. Mas, levando-se em conta que uma *persona* sucedeu a outra, o conto adquire um tom trágico e demasiado realista, mostrando a possibilidade de a alma exterior sufocar a interior, quando as pessoas tornam-se seus próprios afazeres, seus cargos, seus postos, seus títulos, sua fama, suas aparências, suas famílias, seus problemas, seus conhecimentos. O conto oferece ao narratário um problema: a necessidade de equilibrar as duas almas.

Além de uma alma eliminar outra, o que surpreende nisso é que o alferes necessita do concurso externo para tomar corpo, para vencer a alma interior. Somente o espelho, pela fidelidade em retratar

que se presume que tenha, poderia colocar este tipo de questão. É o ícone excelente deste tipo de ocorrência, pois enquanto qualquer outro objeto apenas pode significar algo a respeito de outro – uma metáfora – o espelho é todo retorno, nada absorve e tudo que lhe é direcionado é devolvido na íntegra. Ele pode significar o ato de ser visto melhor que qualquer outro objeto, uma vez que sua função precípua é refletir. É exatamente o que a vida social proporciona: uma máscara socialmente construída. Não basta viver, a vida em sociedade impõe ao indivíduo que ele esteja sempre construindo a máscara que ela quer ver. Os que se desviam, construindo discursos e linguagens próprias acabam vivendo em um mundo particular e por isso se marginalizando como aconteceu em vários casos de *O Alienista*.

Mas se a máscara social é algo moldável, com cuja plasticidade convivamos tão tranqüilamente, é sempre oportuno imaginar a sua ausência, como aconteceu com Joãozinho, já metamorfoseado em alferes.

"Nenhum fôlego humano. (...) Nenhum ente humano. (...) As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, *tic-tac*, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. (...) Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. (...) E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga." (p. 349)

O narrador fala do extremo incômodo do protagonista estar só. A alma interior havia sido sufocada pela exterior que agora não era mais vista e, portanto, não mais alimentada. Para agravar esse sentimento, o tempo parece ainda ser extremamente incômodo e o narrador mostra-o através de suas hipérboles. O tempo é sempre um agravante para um personagem cuja trajetória narrativa depende de outros para não se tornar vazia. A vida do protagonista encaixava-se

nessa vacuidade, pois a única conquista sua havia sido a farda de alferes. O homem, tendo fundido-se à farda, sentia a dificuldade de viver sem conviver, viver sem platéia; sua existência era uma alma exterior. Dona Benedita também convivía mal com o tempo que lhe parecia nunca ser suficiente para ela arrastar-se pela sua (in)existência. O tempo é um incômodo para a alma externa: ora falta, ora arrasta-se.

Quando resolve olhar para o espelho, seu terror aumenta por constatar o que já vivia: a dependência de uma máscara, de uma persona de autoria pública. Descobre no espelho o papel que a sociedade tinha para ele. Isso chega a ser sarcástico, pois todas as pessoas do seu meio poderiam ser trocadas por um espelho. E se isso acontece, então elas não tinham valor como tais e sim pelo que refletiam; além do que, ele já não era mais humano, porque sua aparência havia substituído a essência. Dessa forma, aparências não necessitam de essências, nem da própria, nem da de outros.



II - Idéias políticas

As idéias políticas diluídas nos textos de *Papéis Avulsos* são colocadas em alguns contos como pano de fundo das relações que aí aparecem. Não são idéias políticas no sentido restrito do termo, a apontar para o transitório que o termo pode assumir. Também não apontam para um determinado ideário político ou para um momento restrito da história. Como bons perscrutadores dos movimentos do espírito humano, os narradores destes e de outros contos de Machado de Assis acabam alcançando um nível de abstração maior do que o meramente histórico ou sociológico, e a universalidade é uma característica sua bastante marcante. Não ignorando a história da sua época, consegue alcançar as motivações mais profundas que levam o homem a organizar-se politicamente. Consegue dissecar o "homem político", expondo sua anatomia e fisiologia.

Baseada nisso, a dissertação procura ser coerente com o tom que aflora da obra, buscando não apegar-se ao nível temático para divagações e nem enclausurar os textos em perspectivas historicistas e sociológicas, que, mesmo quando valorosas e úteis, não instauram sentidos que dêem conta do trabalho artístico. E é fundamental nunca perder de vista que o cerne da literatura é o seu trabalho com a função poética. Uma obra de arte fala por si e deixa transparecer o que tem de mais relevante. Antes mesmo de qualquer enclausuramento teórico, o trabalho de crítica literária deve ouvir o que a obra diz. Logicamente, pela sua polissemia, vai dizer muitas coisas e cada um ouve o que a sua história permite. Há análises que dizem mais da formação cultural do crítico do que da obra propriamente dita e nem por isso deixam de ser válidas. Mas é sempre um ponto de partida confiável ouvir cada uma pedir a teoria que mais lhe faculta meios de mostrar-se.

Machado de Assis, fazendo uso da ficção sempre tocou questões da maior relevância sem resvalar para o conteúdo programático



das idéias vigentes. Conseguiu fazer uma literatura sem engajamento político, porém com consciência das motivações humanas que movimentam o homem em direção ao poder. A diferença está na perspectiva com que se observa: por um lado há uma visão tradicional da política partidária, da política como fenômeno e por outro a visão de um observador que a perscrute do ponto de vista do sujeito que a constitui, focando suas motivações. Nos seus contos, como em *A Sereníssima República*, não só critica as anomalias da política, como a fraude, mas também mostra um homem propenso a corromper e viciar a coisa pública.

As questões relevantes que aparecem em *Papéis Avulsos* são sempre acondicionadas dentro de contos que podem se encaixar no conceito de conto-teoria aventado por Alfredo Bosi. Não são meramente temáticos e trazem em seu bojo micro-ensaios que vão construir esboços teóricos mais ou menos bem acabados. Mostram problemas políticos conhecidos e os personagens que os geram, enquanto os geram, refletindo uma preocupação constante com a gênese do poder. É um tipo de visão dos problemas políticos que se fosse levada a efeito, poderia ter consequências profiláticas para o estabelecimento de relações políticas mais saudáveis.

Com relação às idéias políticas presentes nestes contos, cada um daqueles que trabalham o tema ocupa-se de um determinado aspecto e, portanto, pode ser abordado separadamente, embora o pano de fundo que permeia todos eles seja uma preocupação muito mais séria: a instauração de relações de poder entre os homens. A começar por um deles, talvez o que servisse de modelo para a análise que Machado de Assis faz das relações políticas: *A Sereníssima República*.

1. O circuito do poder em *A Sereníssima República*

Na obra machadiana é comum um diálogo com os clássicos. Quer por referências diretas, quer pelas indiretas, é possível



perceber as afinidades dos seus contos com os clássicos de várias áreas do conhecimento. *A Sereníssima República* é a contribuição machadiana para o rol das obras construtoras de modelos políticos. *A república* de Platão, *A utopia* de Thomas Morus, *A Cidade do Sol* de Tomaso Campanella ganham aqui uma breve e profunda contribuição em forma de reflexão sobre o ato de governar.

Ao contrário dos clássicos citados que se fundam sobre o ideal, este conto é um modelo político construído sobre práticas políticas viciadas, em pleno uso por sistemas políticos vigentes. O texto é o avesso de uma utopia. Embora revista-se de ficção, não propõe, mas denota a fisiologia do poder mal gerido, demonstrando como articulam-se e como sustentam-se os discursos que dão suporte ao poder político constituído.

Se em qualquer área do conhecimento humano é sempre saudável a reflexão sobre coisas que o senso comum consagra, com muita razão também o é quando tratamos de política. Como texto reflexivo, começa por uma desmitificação, quando ao falar do seu contato com as aranhas, refere-se a outros animais em termos comparativos, citando também as formigas em: "*A mesma formiga, tão gabada por certas qualidades boas, dá no nosso açúcar e nas nossas plantações, e funda a sua propriedade roubando a alheia.*"⁴⁷. Abstraindo-se do fato de que as formigas não têm um senso moral sobre seus atos e voltando para o mundo mítico do homem sempre regado por fábulas, a citação remete o narratário à fábula *A cigarra e a formiga* de La Fontaine. Depois dessa fábula, a formiga passou a merecer o olhar respeitoso da humanidade e tornou-se senso comum ligá-las à idéia de operosidade. Com esta colocação o narrador, além de desautomatizar a visão que o narratário poderia ter sobre a consagração deste inseto, suspende a confiabilidade do discurso produzido pelo senso comum, pois que este costuma mitificar ou até mistificar os fatos. E para desmitificar o senso comum sobre a

⁴⁷ p.340



formiga que La Fontaine instaurou, o narrador aponta para um detalhe do seu caráter que desautoriza essa leitura. Se são incansáveis na sua atividade, a natureza desta atividade é no mínimo contestável, quando se atenta para o fato de seu labor consistir em recolher o que outros produziram. Mais do que defraudar a propriedade alheia o narrador chama a atenção do narratário sobre o que pode produzir um discurso fundado sobre o senso comum quando visto com passividade.

Alertando o narratário sobre a possibilidade de se construir um discurso verossímil com premissas falsas o narrador segue em frente. É como se dissesse para não confiar em discursos acatados pelo senso comum – uma apologia da desautomatização? Se o poder tem sua sustentação na máscara que as massas constroem para ele, como a construída em *O Espelho*, então é possível fornecer a elas o discurso mais conveniente à sustentação deste poder. Há um exemplo muito claro disso quando as aranhas o tomam como um deus em: “*A minha estatura, as vestes talares, o uso do mesmo idioma, fizeram-lhes crer que era eu o deus das aranhas, e desde então adoraram-me.*”⁴⁸. O que se chamaria em comunicação de uma diferença de repertório pode acabar favorecendo a parte que está em vantagem e fazendo com que ela construa um discurso sustentado pelo conhecimento que falta à outra parte. O protagonista de *A Sereníssima República* assim o faz e acaba moldando uma realidade totalmente a seu favor. Em matéria de discurso político esse tipo de ocorrência dá sustentação ao oportunismo, fazendo com que determinados *status* políticos se reproduzam. Mas as diferenças não são dadas, não são evidentes e só são instauradas a partir do momento em que se estabelece a comunicação. O protagonista dá a elas a linguagem – o código – para que falem e aproveita-se dos desníveis do conhecimento para estabelecer uma hierarquia nas relações dele com os cidadãos da república recém formada. Dessa relação desnivelada surge a hierarquia e daí deriva o poder e a obediência. Como consequência do

⁴⁸ p.341



surgimento de um poder fundado sobre a desigualdade, o narrador estabelece entre elas suas regras sociais e instaura na república relações políticas capazes de reproduzir os desníveis que lhe deram origem, mesmo afirmando a idoneidade do processo: *"Não bastava associá-las; era preciso dar-lhes um governo idôneo."*⁴⁹. Se o conto mostra este desnível como elemento gerador de uma deficiência capaz de reproduzir-se na estrutura de uma república, é possível ao narratário presumir também o reverso desta situação, pois seria possível pensar que uma organização social que começasse de forma mais igualitária pudesse reproduzir essa igualdade em suas relações político-sociais futuras. Talvez essa seja uma questão discutida nas utopias, mas não resolvida por nenhum dos textos.

Mas para que o poder possa se tornar uma coisa factível, precisa ser distribuído e assim o faz o cônego para exercê-lo. Há uma segunda voz dizendo nas entrelinhas do narrador o que este não tornou explícito e neste caso é possível dizer que as fatias de poder que o protagonista distribui originam-se de suas mãos seguras e já não se importa ou já não quer aparecer e delega a aparência e a responsabilidade pelo exercício do poder a outro que reproduza o modelo que criou. Uma forma de não desgastar a máscara criada é pedir a outrem que faça a intermediação entre dominados e dominadores faz com que estes se preservem. Este fato, por exemplo, denota como os Fatos como este confirmam que o conto traduz sutilezas sobre os mecanismos políticos.

Em síntese, é um micro-ensaio que radiografa o poder. Mostra que a gênese do poder político instaura-se a partir do aparecimento dos desníveis e estes, por sua vez, instauram-se pelos desníveis do discurso. Surgidos estes desníveis, há a necessidade de se constituir uma hierarquia. E para tanto supõe-se que haja critérios, que a princípio o narrador deixa entrever: *"Hesitei na escolha; muitos dos atuais*

⁴⁹ p.341



pareciam-me bons, alguns excelentes, mas todos tinham contra si o existirem. Explico-me. Uma forma vigente de governo ficava exposta a comparações que poderiam amesquinhá-la."⁵⁰. Paradoxalmente, em uma afirmação que se contrapõe ao imanente, há nela um realismo marcante, quando vê na materialização de ideários políticos, a condição adversa ao fascínio que o ideal oferece, pois conta com a probabilidade das falhas. O pensamento político de todas as épocas sempre esteve às voltas com o conflito entre o ideal e o real. Novos ideais políticos surgem para dar conta de falhas na realização dos ideais anteriores e, quando os novos ideais são postos em prática, novos defeitos surgirão e precisarão de outros ideais que os corrijam. Assim, dialeticamente, vai se dando o embate entre o ideal e o real em busca de uma prática política satisfatória. Mais realista ainda torna-se o narrador quando, além de enxergar a dificuldade do ideal tornar-se real, verifica que alguns "pareciam" bons. Ou seja, o que sustentaria a hierarquia na república das aranhas é a aparência construída. Ou seja, o que Pomada apregoa em *O Segredo do Bonzo* tem valor universal, e a conferência do cônego sobre as aranhas é apenas uma aplicação política deste "segredo".

É oportuno também comparar essa visão realista sobre a transformação do ideal em real, brevemente abordada aqui, com as obras idealistas de Platão, Morus e Campanella. Este conto de Machado de Assis ocupa-se da análise de fenômenos corriqueiros da prática política como a instituição, a outorga e o exercício do poder. Como ficção, faculta ao narratário verificar como os discursos políticos moldam soluções convenientes para os problemas. Por outro lado, as "utopias" têm o relevante papel de tornar criativo o discurso político, o que em um futuro qualquer vai moldar novas práticas. As utopias estão para as teorias políticas, assim como a ficção científica está para a ciência. Por exemplo, o que era ficção para Júlio Verne tornou-se o atual trabalho da ciência. Em suma, enquanto as utopias cuidam de ampliar os horizontes das

⁵⁰ p.341



teorias políticas, o narrador da república machadiana detém-se no estudo da anatomia do poder vigente, dissecando práticas políticas viciadas.

Instituído o poder, torna-se necessário regular os mecanismos que vão mantê-lo, pois são eles que vão garantir a aparência serena da república. O narrador resolve o impasse indo buscar este modelo na Sereníssima República de Veneza, modelo político de cidade gerida pela nobreza. Inspirado neste modelo, o Cônego transplanta para a sua república de aranhas o sistema da eleição dos cargos públicos por sorteio de bolas com nomes dos candidatos inscritos, fazendo deste saco de bolas uma espécie de loteria do poder político. Enquanto nas repúblicas ideais dos utopistas os dirigentes eram escolhidos pela competência (filósofos e sábios), na república das aranhas os cargos são sorteados entre a "nobreza", pois só ela seria capaz de dar continuidade ao tom do discurso instaurado. O descaso com que se constitui o poder na sereníssima república aponta para uma referência irônica aos sistemas políticos vigentes. Não importa a forma com que o poder seja exercido, desde que o seja pelas mãos da casta que o detenha; então vale até mesmo o sorteio.

E o narrador monta o tom irônico do texto fazendo o elogio desse sistema, através de uma voz que nunca se mostra, mas arranja o conto de forma a mostrar a sua impropriedade: *"Este sistema fará rir aos doutores do sufrágio; a mim não. Ele exclui os desvários da paixão, os desazos da inépcia, o congresso da corrupção e da cobiça."*⁵¹. O fato dessa voz assumir o elogio de um objeto e deixar exposto todo o seu conteúdo perverso das relações políticas na república, toda a constituição e a lógica que lhe dá sustentação, pode ser visto como uma forma de crítica, a exemplo do que fez Erasmo de Roterdã em seu *Elogio da loucura*. É uma forma de discurso crítico mais refinado; uma modalidade de ironia: o elogio, como no discurso da loucura em: *"Digam de mim tudo quanto queiram (pois não ignoro como difamam a loucura*

⁵¹ p.342



*até os que mais são loucos), eu, eu somente é que, pela minha influência divina, mergulho na alegria deuses e homens.”*⁵² Essa forma de narrar poderia também ser tomada por conta de uma sátira do discurso político, na medida em que funciona como uma paródia deste, pois é comum no discurso populista encontrar afirmações opostas às que o movem. Esta voz, que se mostra dizendo algo diferente do que é afirmado explicitamente pelo narrador, continua mostrando as fragilidades do seu objeto enquanto o narrador se gaba dos seus méritos.

Mesmo ignorando-se a questão da representatividade deste discurso político, logo de início ele apresenta uma fraude que vai fazer com que ele seja revisto.

“A eleição fez-se a princípio com muita regularidade; mas, logo depois, um dos legisladores declarou que ela fora viciada, por terem entrado no saco duas bolas com o nome do mesmo candidato. A assembléia verificou a exatidão da denúncia, e decretou que o saco, até ali de três polegadas de largura, tivesse agora duas; limitando-se a capacidade do saco, restringia-se o espaço à fraude, era o mesmo que suprimi-la.”
(pp. 342-3)

O poder instituído, necessitando manter uma máscara austera, reage com uma medida que também vai atuar no nível das aparências. Para se manter o modo de governar é necessário dar ao senso comum uma imagem de ação, mesmo que ela dê continuidade e ao estado de coisas instalado. É até preferível, pois este tipo de discurso consegue moldar ao mesmo tempo a imagem de estabilidade com ação. Enquanto o narrador afirma “restringia-se o espaço à fraude, era o mesmo que suprimi-la”, a voz que atua paralelamente com o narrador na construção dos sentidos do texto, deixa escapar uma medida improfícua para coibi-la. Os discursos lógicos são os que mais se prestam à enganação, pois enquanto a premissa maior é verdadeira, a menor pode

⁵² ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. São Paulo: Brasil Editora, [s.d.].



ser falsa e favorecer uma conclusão falsa, embora possa ser verossímil para o senso comum. Em *Papéis Avulsos*, esta voz que subjaz ao texto mantém o narratário em permanente estado de alerta contra este tipo de discurso, induzindo-o a não crer cegamente no narrador e às vezes mesmo mostrando-o afetivamente distante de um estado de coisas que compartilha com o narratário. Além do estado de alerta, há constantemente absurdos sendo aceitos por alguns personagens por ação de um discurso. Nesse sentido o texto torna-se cômico, pois mostra a flacidez do dito senso comum, para o qual não importa o quanto as idéias sejam esdrúxulas, desde que sua aparência seja apresentável.

A narrativa segue com outros tipos de problemas e soluções não menos improfícuas. O saco mais estreito poderia excluir alguém e portanto a lei é revogada. Um nome deixa de ser inscrito nas bolas e o saco torna-se transparente para que se possa conferir. Uma outra vez o oficial aguardou que alguém lesse para poder retirar a bola e novamente a malha do saco volta a ser espessa. O saco sofreu cortes na altura e na largura e novamente voltou às suas dimensões. Mudou de forma tornando-se triangular, cilíndrico, tomou forma de ampulheta e depois de um crescente. As mudanças excessivas dão conta da frágil constituição da república e da impropriedade das soluções adotadas. O conto todo caminha pelos estreitos caminhos da falta de visão que continuamente propõem alterações de caráter discursivo, que resultam somente em novas máscaras para o mesmo rosto.

O narrador afirma e ao mesmo tempo o narratário é induzido por outra voz a duvidar. O final do conto acaba sendo revelador quando a solução possível vem pela voz de um dos seus personagens. *"Refazei o saco, amigas minhas, refazei o saco, até que Ulisses, cansado de dar às pernas, venha tomar entre nós o lugar que lhe cabe. Ulisses é a Sapiência."*⁵³. No decorrer da narrativa instaura-se uma dicotomia entre um narrador que se limita a fazer um discurso formal e uma voz que

⁵³ p.345



mostra evidências contrárias ao discurso feito, mas no final do conto o narrador cede a voz a um personagem que posiciona-se a favor de mudanças radicais. Intertextualiza com a personagem Penélope da *Odisséia*, que consegue protelar uma situação até que ocorra uma mudança no estado das coisas, com a volta de Ulisses que vence os pretendentes que haviam invadido sua casa. Semanticamente a palavra "pretendente" pressupõe a idéia de coisa ainda ilegítima, ainda não conquistada, que ainda não detém direito legítimo sobre a coisa pretendida, pois ainda é o personagem que não passou pela prova que o consagre herói. O paralelo é perfeito para aplicar-se à classe dirigente da república das aranhas e é por isso que o personagem Erasmus sinaliza possíveis mudanças, com um discurso às suas operosas penélopes. Enquanto a maioria dos personagens ocupam-se de perpetuar as soluções para a manutenção da aparência da república, Erasmus encerra o conto com um discurso que assinala que as mudanças são possíveis, desde que houvesse sapiência, afinal Ulisses era a "sapiência". Isso mostra que o conto não é uma proposta de república ideal, mas é a possibilidade e a necessidade de fazer reparos efetivos nas já existentes.

Assim como a máscara é a base de sustentação social de uma pessoa, uma república pode ser igualmente sustentada pela imagem de uma máscara que o discurso de uma classe dirigente imprima na retina do senso comum. A máscara pessoal é construída ora pelo discurso da própria pessoa, ora pelo que o seu meio lhe imprime. Já a de uma república difere um pouco disso na sua constituição, pois com muita frequência é construída apenas pelo discurso de uma classe dirigente, idealizadora deste artifício. Construir uma imagem mascarada para ser pública é algo mais restrito do que construir a de uma pessoa, pois enquanto aquela dispõe de muitos mecanismos restritivos e reguladores que não permitem que a *res* seja tão pública assim, a pessoal já é bem mais passiva e vulnerável à influência dos discursos modeladores. Enfim, as imagens são máscaras, mecanismos reguladores das relações que



muitas vezes pedem a ação de outros ulisses para poder derrubá-las. Levando em conta as diferenças entre a máscara pessoal e a de uma república, seria interessante verificar mais detidamente os mecanismos construtores de cada uma. Os que concorrem para a construção da máscara pessoal já foram vistos, mas nessa república, qual seria o percurso de construção das máscaras que dão sustentação a sua aparência?

Um mecanismo básico da construção das repúblicas é a manutenção das aparências. Não importa qual seja a máscara utilizada para dar conta de uma situação, pois é a sua manutenção que lhe dá estabilidade. Uma república, como a das aranhas, torna-se tanto mais serena, quanto mais hábil se mostrar o discurso político na arte de reparar e substituir as máscaras que se fizerem necessárias. Nesta sociedade, a serenidade parte do título assinalando lhe uma característica encontrada na vontade pálida dos seus habitantes, pois mesmo que esta república esteja sob o domínio dos pretendentes, suas penélopes continuam aguardando um retorno de ulisses em plena serenidade. E então é possível ver no título uma intenção jocosa e não uma referencialidade. A serenidade é sinônimo de passividade de uma maioria diante da construção da realidade por uns poucos que divergem entre si com relação à forma que as máscaras devem assumir, mas nunca quanto aos rostos que devem vesti-las e, por isso, formam-se os partidos.

"Uns entendem que a aranha deve fazer as teias com fios retos, — é o partido retilíneo; — outros pensam, ao contrário, que as teias devem ser trabalhadas com fios curvos, — é o partido curvilíneo. Há ainda um terceiro partido, misto e central, com este postulado: — as teias devem ser urdidas de fios retos e fios curvos; é o partido reto-curvilíneo; e finalmente, uma quarta divisão política, o partido anti-reto-curvilíneo, que fez tábua rasa de todos os princípios litigantes, e propõe o uso de

umas teias urdidas de ar, obra transparente e leve, em que não há linhas de espécie alguma." (p. 343)

As divergências em qualquer agrupamento sempre podem ser tomadas por acontecimento saudável, mas não escapa à perspicácia do narrador a superficialidade e a banalidade humanas, nesta quase fábula. É sabido que não há regras ou convenções sobre a divergência nas relações sociais, nem limites aos objetos sobre os quais se pode divergir, contudo, da forma com que foi colocado no conto, fica bastante clara a intenção da voz crítica do texto, quando no decorrer da narração novamente traz à tona o preciosismo das suas divergências.

A estrutura do conto em forma de conferência permite dividi-lo em dois momentos: a conferência propriamente dita e a narrativa sobre a vida das aranhas que se insere nela. No primeiro momento, a conferência reveste-se de uma ambientação humana como um conto qualquer. Ao começar a narrativa sobre a república das aranhas, é como se o narrador avisasse ao narratário que desse momento em diante começaria uma fábula, algo tão humano quanto a primeira parte, só que mascarado para não chocar. Com esta amenização, fica possível falar de divergências humanas. O narrador fala da futilidade que reina naquela república, construindo para os homens uma bem acabada conferência (talvez uma das formas mais sisudas de discurso), algo digno da atenção dos homens sérios. Da comparação, o elemento humano poderia sair envaidecido se o texto não fosse um elogio machadiano, o que pressupõe uma voz divergente construindo um outro percurso de sentido para o texto.

No mundo aracnídeo, a divergência se instala por conta da forma que o fio deve assumir para tecer a teia que será a base da república das aranhas. A discussão assume o tom grave digno dos discursos construtores de realidades políticas – a exemplo do que o pai recomenda ao futuro medalhão em *Teoria do Medalhão*. Não se trata de discutir quem tece para quem, quem fornecerá os fios a quem, nem a sua

finalidade ou a quem servirá a teia. A discussão dos partidos gira em torno da forma acabada, da aparência que a teia terá.

A tessitura social, quando se ocupa da aparência, mantém a ordem serena das coisas. Em linguagem positivista: ordem e progresso. São duas idéias atreladas em formato de lema e, como tal, é um tipo de enunciado bastante impermeável. O conto se encarrega de demonstrar que nem sempre a primeira idéia leva à segunda, pois às vezes é necessário desconstruir a realidade de uma ordem estabelecida para poder refazê-la e obter o progresso. Na república das aranhas, há problemas fundamentais, localizados abaixo da superfície das aparências (da ordem) e para os quais seus cidadãos precisam se voltar para solucioná-los através da representação política, para estruturarem o seu progresso. Como uma sociedade voltada para o culto das aparências, não conseguem mudanças e a solução dos seus problemas fica assinalada pelo discurso final, para um tempo extradiagético. As linhas filosóficas que sustentam os discursos dos personagens são insuficientes para moldar uma realidade capaz de solucionar os seus problemas. O conto não apresenta um desfecho como solução e mostra ao narratário que o fatalismo que recobre os fatos políticos é consequência de um discurso político que não está amparado por ações que o sustentam; mostra que nas relações político-sociais a gravidade e a siseudez podem substituir a seriedade.

Por conta da seriedade que a questão exigiria, o narrador mostra em que se baseiam os construtores do discurso oficial para proporem linhas filosóficas de atuação política e assim darem o tom grave que a máscara social requer. Dessa forma pode-se perceber que a seriedade da questão nas mãos de pessoas graves e levianas (como um medalhão) resultam em partidos políticos inaptos para imprimirem mudanças na realidade.

"Como a geometria apenas poderia dividi-los, sem chegar a apaixoná-los, adotaram uma simbólica. Para uns, a linha reta



exprime os bons sentimentos, a justiça, a probidade, a inteireza, a constância, etc., ao passo que os sentimentos ruins ou inferiores, como a bajulação, a fraude, a deslealdade, a perfídia, são perfeitamente curvos. Os adversários respondem que não, que a linha curva é a da virtude e do saber, porque é a expressão da modéstia e da humildade; ao contrário, a ignorância, a presunção, a toleima, a parlapatice, são retas, duramente retas. O terceiro partido, menos anguloso, menos exclusivista, desbastou a exageração de uns e outros, combinou os contrastes, e proclamou a simultaneidade das linhas como a exata cópia do mundo físico e moral. O quarto limita-se a negar tudo." (p. 343)

Qualquer destas linhas políticas poderia deixar transparecer que houvesse uma intenção de seriedade nos partidos, mas a voz dissidente, ao mostrar que antes disso os personagens haviam fraudado seguidamente os sistemas vigentes, desautoriza uma leitura nesse sentido. No máximo dá para se atribuir a sinceridade que apaixona os partidos, mas não a seriedade, que seria capaz de apontar para uma prática política mais eficaz e mais ética. Assim, a fisiologia do discurso político vem à tona e demonstra que mesmo as discussões mascaradas de sérias, como as que fundamentam as diferenças partidárias, podem ser aparências convenientes para práticas políticas viciadas. Enquanto nas utopias o discurso político ocupa-se de construir o ideal e, portanto, sua seriedade goza de confiança, na sereníssima república o discurso é utilizado para mascarar os defeitos de uma república real, defeitos que às vezes o próprio narrador é obrigado a reconhecer. *"Não direi, senhores, que a obra chegou à perfeição, nem que lá chegue tão cedo. Os meus pupilos não são os solários de Campanella ou os utopistas de Morus; formam um povo recente, que não pode trepar de um salto ao cume das nações seculares."*⁵⁴

Mas porque os cidadãos não interagem com o discurso oficial? Ele é tão forte que não possa ser mudado? Talvez frágil demais e

⁵⁴ p.342



peças frágeis, quando em museus, são bem guardadas. Há dois momentos em *Papéis Avulsos* que são elucidativos nesse sentido. Em um primeiro, aparece o alienista que constantemente tem seu discurso oficial atravessado por seus contraditores. Na sua pequena "república" positiva, a informação circulava de forma mais direta e as reações também o eram. Às críticas, respondia com a internação. Em um segundo momento, aparece em *O Segredo do Bonzo*, a popularização da informação, que agora estaria ao alcance de todos, mas que se tornava uma espécie de canal oficial para o seu fluxo. E seguindo esta tendência, pode-se concluir que quanto mais se democratiza ou se massifica o acesso à informação, mais se elitiza a geração do discurso oficial, pois poucos ocupam-se de informar muitos.

2. A geração de um homem de poder em *Teoria do Medalhão*

Analisando detidamente *Papéis Avulsos* nota-se uma série de pormenores que permite formular o esboço de uma teoria política. Não é um esboço teórico que propõe um novo sistema político, mas que retrata o que já está em funcionamento, focando o cidadão que gera o poder vigente. Através dos seus micro-ensaios e contos-teorias, este esboço toma forma no interior do conto. É a função metalingüística articulando-se com a função poética para instaurar sentidos dentro do texto literário.

Sob esse enfoque, *Teoria do Medalhão* é um conto relevante para a análise do pensamento político machadiano; contos como este conduzem a uma visão radiográfica do homem em vez da simples descrição fotográfica. Roger Bastide⁵⁵ afirma que o autor é muito nacionalista neste sentido por ter conseguido retratar o caráter do homem nacional, em vez de simplesmente limitar-se a retratá-lo externamente e falar das paisagens em que esse homem vive. É o caso do medalhão que

⁵⁵ CÂNDIDO, Antônio. Roger Bastide e a literatura brasileira. In: *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.



é construído em todos os seus detalhes para tornar-se uma peça social desejada. O nível de detalhamento é tão grande que chega a ter força de teoria e se formalmente não pode ser assim considerado, é um ensaio para desenvolver uma teoria da construção do caráter do homem político.

O conto está todo centrado em uma projeção que o pai faz para o futuro do filho. O subtítulo anuncia um diálogo, embora a voz predominante seja a do pai; o filho limita-se a tentar alguma opinião, mas não consegue articular um discurso, limitando-se a algumas falas. Mesmo diante de toda a hegemonia do discurso paterno, é possível verificar uma intencionalidade na caracterização dos tipos, demonstrando as fragilidades do que seria um homem bem sucedido. Enquanto a voz do pai articula um discurso aparente, da mesma forma que em outros contos da obra, aparece também uma voz subjacente com intenção de mostrar o quanto este discurso é caricato. Se não se pode confiar na referencialidade do discurso, então é necessário observar as conseqüências dessa camuflagem.

Duas questões básicas impõem-se ao narratário. A construção da máscara de um homem bem sucedido e a sua recepção pelo meio social. No sentido que lhe atribuiu Roger Bastide ⁵⁶, o conto radiografa a um só tempo a criação e a recepção deste fenômeno de moldagem do homem político.

A. A criação do medalhão

Dos contos de *Papéis Avulsos* que se ocupam do discurso político e do estabelecimento dos mecanismos do poder, *Teoria do Medalhão* sai do enfoque de coisa coletiva e impessoal de que costuma revestir-se a idéia de política, para verificar a gênese do homem político, para verificar como ela funciona em nível individual. A política

⁵⁶ CÂNDIDO, Antônio. Roger Bastide e a literatura brasileira. In: *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.



não é uma abstração e deve ter uma base de sustentação que é o indivíduo.

Quanto a sua criação, a intuição mediana leva a crer ser desejável que os homens mais capazes pudessem gerir a coisa pública. Esta idéia vem expressa nas utopias já comentadas, *A república* de Platão, *A Utopia* de Morus e *A Cidade do Sol* de Campanella. *A Sereníssima República* encarregou-se de mostrar onde peca a prática política, em uma utopia às avessas. Os cidadãos-aranhas buscavam continuamente construir a máscara necessária à sobrevivência política. O medalhão, por sua vez, pode ser lido como a formação desse possível cidadão-aranha, criado para dirigir, mesmo que funde a sua ação política sobre a fraude.

O esquema narrativo de Machado de Assis estabelece a ironia criando uma inversão dos cânones narrativos tradicionais. Se na semiótica greimasiana, conforme Fiorin ⁵⁷, para que haja uma transformação narrativa é necessário que em uma das fases o personagem adquira uma competência suficiente para desempenhar a prova. Esta competência deve assentar-se sobre um *poder fazer*, no caso um poder exercer o poder político. Mas o *poder fazer* deve forçosamente derivar de um *saber* que o habilite a usar este poder para o seu desempenho na narrativa, ou seja, primeiro um *saber* gera um *poder* e, cumpridas estas etapas, o personagem adquire uma *competência* para o desempenho de sua trajetória narrativa. Canonicamente também este saber consiste sempre em algo eufórico a que o herói deve ter acesso para prosseguir com suas provas. A inversão machadiana está exatamente neste item. O conto todo é uma transmissão desse *saber* do pai ao filho para que ele adquira a *competência* e transforme-se no exemplar de medalhão mais bem acabado possível. O irônico fica por conta do conteúdo transmitido, pois não se trata de um saber eufórico, mas da negação dos valores tradicionalmente tidos como tal. A visão

⁵⁷ FIORIN, José Luiz. Elementos de análise do discurso. 3.ed. São Paulo: Contexto-Edusp, 1992.



idealista do herói romântico é negada e afirma-se em seu lugar uma realidade não idealizada: os valores perversos que permeiam a formação do medalhão, que normalmente prescinde de um *saber* eufórico para chegar ao *poder fazer* do exercício político. Mas a ironia não se esgota na dissociação entre o *saber* (eufórico) e o *poder fazer*, pois o conto todo é uma transmissão o que se pode chamar de um *saber* *disfórico* e que funda-se na inversão e na negação dos valores utópicos ⁵⁸ que propõem uma competência ideal para a trajetória narrativa; subvertendo dessa forma a razão comum e mostrando a necessidade de desconstruir um saber que o levasse a uma competência. O narrador mostra, com essa forma de conduzir o texto, dois caminhos possíveis: o romântico idealista que mostra o eufórico como modelo a sufocar o disfórico e o realista que mostra o mesmo disfórico como algo absurdamente acatado e deixa ao narratário a dedução do disfórico. Por isso, Machado de Assis só pode ser visto como pessimista de uma perspectiva romântica, que vê o real pela sua exterioridade, enquanto de sua óptica realista ele desautomatiza o olhar do narrador, criando outros focos possíveis de se ver o óbvio. A negação do saber é defendida em:

“— Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; coisa que entenderás bem, imaginando, por exemplo, um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da platéia; mas era muito melhor dispor dos dois. O mesmo se dá com as idéias: pode-se, com violência, abafá-las, escondê-las até à morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida.” (p. 290)

⁵⁸ O termo *utópicos* é tomado aqui no seu sentido eufórico, como aquilo que é capaz de apontar para uma situação ideal, capaz de refletir um avanço em relação a uma situação anterior.

Na citação acima poder-se-ia intertextualizar esta questão com a mito bíblico em que Adão e Eva, experimentando do fruto do bem e do mal, perdem o paraíso. Nada mais real. Para o pai, o conhecimento é um incômodo, a ponto de ele dizer ao filho que seria necessário usar de violência para abafar as idéias, mostrando que o conto é mais do que simples crítica; é uma teoria contra a vacuidade e o culto à aparência. Seria até paradoxal se visto dessa forma, pois o senso comum apóia-se na crença de que o conhecimento é necessário às atividades humanas enquanto o conto mostra os transtornos que pode acarretar. O culto às aparências, à personalidade, às máscaras, ao poder e à fama parece sempre ter incomodado Machado de Assis desde seus primeiros contos em que batia de frente com sua crítica social objetiva. O que faz aqui é depurar a sua forma de fazer crítica com sutilezas como aquela em que o protagonista vê no filho as qualidades ideais para ser o medalhão.

Com um discurso teorizador, caracteriza com essa colocação, como algo mais do que um simples perfil ou um simples projeto de vida, pois a máscara que ele esboça para o filho tem valor universal, por se tratar de um tipo e não apenas de um projeto particular. Portanto, o conto teria valor particular somente se dissociasse o saber do poder em uma circunstância restrita, mas há características facilmente perceptíveis em situações comuns da vida que autorizam uma leitura mais universal do conto. O protagonista mostra ao filho que teria mais prestígio social se tivesse um discurso vazio, ou seja, não deveria se desgastar em circunstâncias adversas, complicando-se com coisas que denotassem alguma singularidade ou personalidade para opor-se a outras coisas que o senso comum não se ocupou em contradizer. Diz-lhe ainda que a competência para pensar ao enunciar um discurso poder tornar problemática a convivência social – e verdadeiramente a torna – e ainda



o encoraja: *"Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício."*⁶⁹.

Ainda é possível ler no conto uma intenção de deixar transparecer que é possível treinar ou adestrar para o exercício do prestígio social e, conseqüentemente para o exercer poder uma vez que uma não está dissociada de outra. Exercer o poder é expor uma aparência ao desgaste; e manda a esperteza que se desgaste a do outro e que se preserve a de quem o exerça de fato, é a figura da eminência parda. Daí a necessidade de se criar homens para o brilho do poder, mas que não o exerçam de fato, como aconteceu na sereníssima república, assim como o protagonista prepara Janjão neste conto e ainda como faz o alienista com a Câmara Municipal de Itaguaí. Mas as conseqüências deste tipo de pensamento não se esgotam no que ele tem de inoportuno, pois na criação do medalhão ele assume desdobramentos ainda mais sérios. O fato de treinar alguém que é escolhido pela sua "inópia mental" para o exercício de uma função, deixa esta função exposta às forças que a delegaram. É uma forma de repensar uma pratica corrente nas relações de poder que é o apadrinhamento.

Em linguagem semiótica, o conto todo destina-se a dar competência a um herói teórico que deveria sair-se bem em sua trajetória. Contudo, é uma competência às avessas, pois o que o protagonista lhe ensina, vai contra o que se poderia entender por uma ação capaz de provocar uma mudança de estado. O que ele lhe fornece é uma competência para não fazer estas mudanças de estado e sim para manter-se o mais apático possível, como forma de sustentar o seu *status quo*. Efetivamente o herói teórico adquire o que se poderia chamar de uma anti-competência, pois com ela vai caminhar socialmente sem causar contratempos.

O conto, porém, não se esgota na construção de um anti modelo capaz de exercer papéis sociais avulsos. Ele é a própria imagem

⁶⁹ p.290



da retórica machadiana, quando deixa subjacente à uma superfície de calma a efervescência de um outro problema ainda maior; o do apadrinhamento, por exemplo, como fruto do caiporismo. Mas uma figura como o medalhão surge para ser vista e, como tal, é possível pensar na sua recepção.

B. A recepção do medalhão

Entendendo o medalhão como algo mais do que um personagem machadiano, é possível entendê-lo como um *papel* social, como um protótipo. Se assim o é, não se trata de uma ocorrência única criada junto com o conto. É um tipo social ainda vivo e próspero, que dissociou o saber do seu desejo de poder e fez trabalhar a matraca – como o vereador de Itaguaí. Ora, na ausência de um saber que dê sustentação ao poder, a única forma de mantê-lo é à custa da matraca e o pai diz:

"A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição. (...) Uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe o teu nome ante os olhos do mundo. Comissões ou deputações para felicitar um agraciado, um benemérito, um forasteiro, têm singulares merecimentos, e assim as irmandades e associações diversas, sejam mitológicas, cinegéticas ou coreográficas. Os sucessos de certa ordem, embora de pouca monta, podem ser trazidos a lume, contanto que ponham em relevo a tua pessoa." (pp.292-3)

O narrador caracteriza ainda o seu medalhão como sensível a "cousas miúdas", pois pode soar como um termômetro do prestígio que goza e da influência que estará exercendo, além de ser mais sensível a quinquilharias ganhas do que a valores mais duradouros – entre as quinquilharias o elogio, uma forma de discurso de ajuda mútua

comum entre os construtores de discursos oficiais. Nesse sentido, o medalhão deve aproveitar a forma barata de fazer publicidade própria. Esse tipo de comportamento vai ser o pano de fundo de um quadro ainda mais problemático: o tráfico de influência.

Logicamente o protagonista não faz um elogio gratuito do poder que tem estes discursos e estas práticas na modelagem de uma determinada realidade. Mais do que isso, o conto tem a intenção de verificar a contraparte desta enunciação: o enunciatário. Quase que toda a obra machadiana dá lugar de destaque para o narratário e nesse conto não é diferente quando o narrador compartilha com o narratário a articulação, a finalidade, o comportamento esperado e seu funcionamento. Mas para que o personagem prototípico exista é preciso que um senso comum o receba e aprove. E é esse senso comum, que não aparece explicitamente no conto, o aspecto mais trágico do texto, pois narrador e narratário sabem como se molda o medalhão, mas tanto este quanto o enunciatário do discurso oficial não têm consciência de como são moldados. Esse circuito do discurso tem sido a fisiologia das moldagens políticas.

A vacuidade de Janjão não permite que ele seja visto pelo narratário como acontecimento isolado. Constatar a existência de um personagem com essa consistência é uma das faces desta verdade; a outra face fica por conta do narratário, que pode observar que a vacuidade do enunciador precisa respaldar-se também na do enunciatário. Enfim, o conto completa o seu sentido execrando a vacuidade tanto do enunciador quanto do enunciatário do discurso vazio.

C. Uma teoria do medalhão

Atribuir à idéia do medalhão um aspecto de teoria é algo que chama a atenção. Normalmente é costume pensar-se em dar formato de teoria somente a objetos que possam ser mensurados ou observados pela razão, pela especulação de caráter estético ou pelo experimento



prático. É possível teorizar sobre literatura, arte, linguagem, aquisição do conhecimento, ciências naturais, etc. A idéia do medalhão desenvolvida no conto não aponta para esse caminho e sim para um objeto esvaziado de qualquer traço cultural ou de qualquer traço eufórico. O título, por si só, provoca estranhamento, pois é costume teorizar-se sobre objetos ricos em significados, capazes de gerar manifestações culturais. Dessa forma, o título é um tanto quanto paradoxal, pois assinala para o narratário a vacuidade do seu objeto. Ora, isso torna-se ainda mais grave quando se leva em conta que o objeto do discurso do protagonista é a construção teórica de um homem de poder. O conto mostra o paradoxo do saber não estar diretamente relacionado com o poder e, muitas vezes, para se alcançar este, sacrifica-se aquele; o medalhão pode pisar no tapete da competência, mas deve apoiar-se nos corrimãos da afetação e da polidez para poder subir a escada do prestígio.

Mesmo enxergando dessa forma, não dá para endossar a classificação que se fazia das manifestações realistas que desnudavam o móvel das ações humanas, como este conto, dizendo simplesmente que era uma visão pessimista da vida. Pelo contrário, quem vê problemas humanos e sociais com a radicalidade (de raiz) e a profundidade que existe em *Teoria do Medalhão*, o faz porque vê com uma certa distância crítica. Logo, quem tem este distanciamento crítico vislumbra outras possibilidades e não entende a realidade vigente como realidade única.

Então, por que o conto? Por que uma teoria sobre o vazio? Seria um conto de denúncia? Pode ser assim visto se não se tomar o termo no seu sentido restrito, mas como denúncia de um vício do caráter do homem brasileiro, verificada com a lucidez que é peculiar aos vates. Seria um *vaticínio* para o desenvolvimento de uma cultura moderna e de caráter nacionalista? O tráfico de influências e a prática do apadrinhamento não seriam pragas denunciadas e vaticinadas há mais de um século no conto? A percepção de algumas nuances na construção de personagens aponta para uma consciência dos mecanismos que

movem o homem político e pelo fato de revelá-las em forma de diálogo, o protagonista sugere um paralelo do texto com outro clássico político: "*Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o Príncipe de Machiavelli.*"⁶⁰. Ambas as obras têm como seu traço mais comum o fato de serem discursos construídos para aconselhar pessoas no exercício do poder. Em *Teoria do Medalhão* há um discurso verbal e doméstico para ensinar o filho a galgar poder enquanto, em *O príncipe*, Nicoló Machiavelli dá conselhos a um príncipe que já detinha o poder ensinando-o a vencer seus adversários das mais variadas formas.

Com relação à teoria política contida nas duas obras, a de Machiavelli era constituída de apontamentos teóricos e destinava-se a um príncipe em exercício do poder para que as colocasse em prática. Por sua vez, o protagonista de *Teoria do Medalhão* ainda não conta com um herói, mas molda seu projeto através de um discurso de ficção. Por outro lado, as coletas dos materiais que vão servir de base para ambas as teorias políticas são feitas no mesmo lugar: o meio político e social dos seus respectivos momentos históricos.

Quanto à linha política desenvolvida, a teoria que se dirige ao medalhão afirma a necessidade de um culto à aparência para manter-se o prestígio e o poder. Nesse caso uma aparência que se afirma pela submissão ao meio; a sua máscara deve corresponder ao que esse meio espera dela. É uma máscara manipulada. A linha política de Machiavelli consiste também em manter uma aparência, mas através de um discurso de ação que procura manipular não só os seus opositores, como os enunciatários do príncipe de uma maneira geral. Nos casos em que não é possível manipular os opositores, manipula seus enunciatários para que se indisponham contra os opositores do discurso oficial. Nesse sentido, talvez o conto *O Alienista* seja um modelo de manutenção do poder mais afinado com o discurso oficial proposto em *O príncipe*.

⁶⁰ p.295



3. A construção do discurso oficial em *O Alienista*

Visto pelo prisma das suas relações de poder, pode-se dizer que *O Alienista* seja também um texto político. A narrativa vai além da discussão dos parâmetros da normalidade e da sanidade, verificando a construção de uma realidade para os personagens, através de um discurso oficial que se implanta à margem e acima dos poderes políticos tradicionais. Não se trata de uma teorização política sobre a instituição do poder como em *A Sereníssima República* ou sobre os seus construtores como em *Teoria do Medalhão*. Em *O Alienista* ocorrem fatos de outra ordem, mas passíveis de uma análise política e capazes de iluminar as práticas correntes no exercício da política, arquitetadas por discursos.

A. A territorialidade dos discursos

Detectar os parâmetros entre a normalidade e a loucura é uma questão que não se restringe somente ao âmbito das ciências psicológicas, mas pode ser extensiva a muitas outras áreas do conhecimento humano, muito além da temática do conto. O protagonista do conto, por exemplo, extrapola os limites da sua ciência e invade outros territórios. Essa invasão de "territórios" que os discursos promovem deriva de uma falsa noção dos limites. Poder-se-ia comparar estes territórios à noção de conjunto da Matemática em que cada discurso seria um conjunto com elementos de intersecção com outros conjuntos – outros discursos. A perda dessa noção por parte do enunciador levaria a crer que o seu conjunto seria maior do que o do outro e até mesmo que pudesse conter outros conjuntos. Para isso, basta que se perca a noção das suas verdadeiras dimensões, da sua abrangência como ocorre com o protagonista.

O monoideísmo do alienista faz com que ele considere o seu conjunto finito como um *conjunto universo*, pronto para conter todas as ampliações que lhe forem feitas. Os pontos de intersecção são sempre alargados, na medida do necessário e tomados como elementos

exclusivos do conjunto universo do enunciador. Considerar que os limites entre a sanidade e a loucura não sejam nítidos, muito menos nítido, seria até salutar se se deixasse de considerar algum elemento para se considerar outro, mas o que ocorre com o discurso monoideísta é somente crescimento, dando plasticidade ao conjunto. Mas o discurso caracterizado por essa patologia pode inflar indefinidamente para açambarcar todos os outros pontos de vista como em: *"A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente."* ⁶¹Essa é a principal característica do discurso totalitário, seja ele de que área do conhecimento for. É possível verificar isso nas exacerbações de linguagem dos economistas, dos biblistas, dos críticos, dos juristas, dos burocratas, dos jornalistas, etc., enfim de todos aqueles que pensam no seu discurso como panacéia para os problemas do mundo. O enunciador do discurso totalitário tenta moldar a realidade alheia, alongando ao máximo a abrangência dos seus conceitos e tentando anular as contradições que lhe são postas. Mesmo quando chega a um ponto crítico e tem que refazê-lo, o discurso não se torna menos totalizador por causa disso; troca os elementos, mas continua invadindo territórios e açambarcando razões.

"(...) quatro quintos da população estavam aposentados naquele estabelecimento; (...) do fato estatístico resultara para ele a convicção de que a verdadeira doutrina não era aquela, mas a oposta, e portanto que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades, e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto; (...)" (pp. 281-2)

Enfim, o discurso totalitário fundamenta-se sobre a razão totalitária e comporta-se como tal, qualquer que seja o seu objeto. Quando se descobre sem esta razão, apegam-se em outra que estiver ao

⁶¹ p.260



alcance para continuar sobrepondo-se às contradições. Neste ponto da narrativa há também que se conferir se o discurso científico possui a objetividade intrínseca que pretende ter ou se também está sujeito a fatores subjetivos. Por mais neutro que se mostre o objeto do discurso científico, seria possível dizer o mesmo da observação deste objeto? É preciso reconhecer que a enunciação de uma observação científica está sujeita às mesmas regras de outra observação. Na medida que os limites entre normalidade e loucura foram se movendo, moveram-se com eles a objetividade e a imparcialidade do discurso científico de cunho positivista que o protagonista pretendia ter. O que era regra virou desvio e vice-versa. E essa constante busca de razões que sustentassem o discurso do protagonista, tentando separar a regra do desvio, seria uma atitude patológica? Enfim, mesmo o seu discurso assumindo um ar positivo, científico e até totalitário, está crivado de incertezas, o que o obriga a fazer força para mantê-lo acima dos outros, denotando o estado patológico que um discurso pode atingir.

B. Discurso científico e discurso político

Não deve passar despercebido ao narratário o fato de um discurso de cunho científico sobrepor-se a outro de caráter essencialmente político. O protagonista, aproveita-se do fato dos seus enunciatários desconhecerem o objeto para constituir o seu discurso como o discurso autorizado, sobre o qual não deverá recair nenhuma réplica. Muitas vezes o discurso político debilitado torna-se vassalo de outros valores que deveriam vir somar-se a ele para constituir o bem estar que a política poderia proporcionar ao cidadão, nos moldes em que a arte política foi concebida pelos gregos. Como exemplo disso pode-se destacar vários fatos históricos. No Império Romano o discurso militar sobrepôs-se ao político. Na Idade Média foi a vez do discurso religioso fabricar a teocracia, como ainda ocorre em alguns países islâmicos e

hinduístas. E na atualidade poder-se-ia comparar o discurso de Simão Bacamarte ao discurso hegemônico dos economistas.

C. Discurso religioso e discurso oficial

Os discursos dominadores e totalizadores são perigosos, onde quer que surjam. Embora o conto não tematize relações políticas, está recheado de situações em que se pode perceber a gravidade de um estado de dominação com suas situações tipicamente políticas. O oficial é uma forma de discurso que procura manter em bom tom seu relacionamento com o discurso religioso oficial e este temendo sua sobrevivência retribui-lhe o prestígio. No episódio da revolta liderada pelo barbeiro há algo semelhante em: *"(...) entabulou negociações com o vigário para a celebração de um Te Deum, tão conveniente era aos olhos dele a conjunção do poder temporal com o espiritual; mas o Padre Lopes recusou abertamente o seu concurso."*⁶². Tendo que optar entre dois poderes em luta, o poder religioso opta pelo mais estável e justifica-se ao poder emergente como não sendo seu inimigo, pois que este não os tinha. Contudo, é nítido no texto que a aproximação entre religião e política – embora de forma dissimulada – é conveniente à aparência de ambos os discursos. Para o político, que então dominava, não é conveniente subestimar o poder de fogo metafísico do religioso e este, por sua vez, sabe que não conviria opor-se ao poder temporal para preservar o seu prestígio. Ao exteriorizar estas conveniências, o narratário percebe que o narrador mantém um distanciamento intelectual em relação a esse tipo de simbiose.

D. Discurso oficial e outros discursos políticos

A par dos discursos dominantes – ora o político, ora o científico – há também que se considerar as pequenas inserções de personagens que demonstram diferentes formas de interferir na

⁶² p.275



realidade. Todos os discursos que se lhe opunham eram pequenos óbices que não faziam mais do que fortalecer sua dominação, ampliar seu conjunto universo. Nesse sentido, o conto tem um conteúdo expressamente político, pois é comum aos discursos hegemônicos, que dão sustentação a sistemas totalitários, apoiarem-se em discursos de oposição para sustentarem a necessidade de existirem.

Isso ocorre no conto por diversas vezes quando pessoas tentam interferir nas decisões do alienista. São pessoas pedindo liberdade para os internos, outras que intercedem para justificar a sanidade de outros e assim por diante. O único discurso que consegue aglutinar forças suficientes para enfrentar o científico-oficial é o do barbeiro, que tem como característica um tom popular e capaz de espelhar os desejos sufocados pelo temor dos outros. Contudo, logo que consegue promover ações suficientemente fortes para suplantar o discurso oficial, deixa se levar pelo seu canto de sereia. É sempre mais confortável concordar, pois o ato de discordar exige um empenho bem maior. Oferece uma aliança ao alienista e este, com sua visão monoideísta, consegue catalogar a mudança súbita como uma patologia. Neste momento, a ficção consegue realizar o que a não-ficção tem receio de fazer: mostrar a face patológica dos conchavos do poder.

Mas só um dos discursos de oposição faz frente ao oficial. É a contradição existente no próprio discurso. O narrador faz sua profissão de fé na dialética como método capaz de rever a "oficialidade" que parece ser inerente a determinadas posturas. Em um primeiro momento adota a teoria inversa e mantém o poder. Isso talvez nem seja uma revisão no sentido dialético, mas já é um ponto de rompimento do sistema hegemônico do seu discurso, pois uma característica do discurso hegemônico é a queda pelos extremos: ora em um, ora em outro, ora em nenhum, ora em todos os lados. É algo semelhante à formação dos partidos políticos que existia na sereníssima república. Visões viciadas em um único tipo de procedimento fundamentavam as divisões, a maior

parte das vezes extremadas. Mas, por fim, o alienista dá-se por vencido pela contradição maior que se lhe impõe, mostrando que nenhum dos seus sistemas estavam corretos. Mais um extremo, mais uma visão totalitária, mais um capítulo de um discurso oficial hegemônico que só é detido pelas próprias contradições.

4. Na Arca: a opção pelo limite como gênese da disputa política

O conto toma por ponto de partida a forte necessidade que o homem tem de demarcar seus territórios para exercer poder sobre algo que possa considerar sua propriedade. A noção de propriedade é algo não só humano, pois animais também demarcam territórios e propriedades, mas o que poderia ser apenas uma característica da vida em sociedade, em muitos casos adquire o seu lado patológico e passa a causar transtornos como os do conto. O conto sugere que o fato seria a inserção da primeira disputa humana pela propriedade inserida na cosmogênese bíblica. A disputa estabelece-se a partir da discussão sobre os limites, em uma situação em que dispunham da totalidade. Dessa situação pode-se depreender duas linhas de ação política distintas, com seus respectivos modos de produção.

A. Dispondo da propriedade como bem público

Em uma primeira situação sugerida pelo conto, os seus personagens dispunham do mundo todo e poderiam usufruir o que fosse necessário sem que a noção de propriedade tivesse qualquer utilidade, pois sem divisões, não haveria qualquer sentido dizer que algo seria de tal ou qual personagem. Nas experiências de sociedades que optaram pelo coletivismo, como sugeria a situação inicial do conto, os bens pertenciam a todos ou nem mesmo era necessária a noção de pertencer, pois não havia a necessidade de demarcar territórios. Essa é uma forma de dispor dos bens naturais e culturais. As utopias sempre contemplaram

o caráter público dos bens e propuseram sistemas mais ou menos factíveis a esse respeito. Embora uma utopia tenha contra si, muitas vezes, a dificuldade de tornar-se exequível, nada se pode dizer da sua seriedade. Muito se ensaiou a esse respeito, até que Karl Marx dissecasse as mazelas do capitalismo e construísse sua proposta socialista em que a propriedade pública, apagasse as linhas demarcatórias da propriedade privada é algo que se aproxima do que está no conto.

O conto vai ainda além na questão da propriedade, pois mostra desnecessária a divisão uma vez que se pode dispor do todo. Daí a noção de propriedade fica sem sentido, mesmo a coletiva. Dispondo da totalidade fica até mesquinho requerer um quinhão que já é para seu uso. Mas não é esse o caminho que os personagens tomam. Optam pela divisão.

B. Estabelecendo os limites

A necessidade da divisão de trabalho imposta pelas desigualdades da vida social – mesmo nas sociedades mais simples – pode levar à noção da divisão dos meios de produção e dos bens disponíveis no seio desta sociedade para que se dividam os meios de produção. Há uma estreita ligação entre o processo e o instrumento. Exercer uma função pode levar a apropriar-se dos meios que utiliza para exercê-la e embora o capitalismo contemple estas diferenças de aptidões e de empenho, sendo mais justo nesse sentido, é impotente para coibir os vícios e excessos que geram.

Mesmo assim, por que preferem dividir o que não tinha necessidade? A idéia de vida comunitária assusta os personagens, talvez por uma questão até lógica demais. Dividindo, pode-se ter algo que não lhe pertença para conquistar e assim é possível preencher o vazio existencial que causaria uma vida cujas necessidades materiais estivessem satisfeitas, ao menos para aqueles que não têm um projeto

existencial voltado para o enriquecimento do seu espírito, para uma transcendência. A história dos povos confunde-se com a história das disputas por marcos divisórios. Estes marcos podem ser a simples demarcações físicas de áreas geográficas, uma demarcação metafísica de princípios ou ainda um traço racial. Vizinhos disputam alguns centímetros de terra. Cidades disputam limites, países disputam fronteiras. Assim, o ato de comprar ou de conquistar por qualquer meio preenche a existência. Esta perspectiva que contempla a mania do divisionismo é uma preocupação do narrador que aparece no final do conto como forma de sinalizar uma possível leitura. Para explicar essa movimentação interna do caráter o conto escolhe os personagens e o cenário ideal para figurar este tipo de problema tão intrincado na alma humana, relacionando uma obra de antropogênese – o Gênese – com a “criação” dos problemas humanos.

O conto traz essa questão diluída em forma de discussão e já não em forma de teoria como nos outros contos. A discussão é uma forma discursiva que não gera teorias, mas vai predispor os seus sujeitos a remodelarem a realidade em disputa; e para se chegar a tal é necessário remodelar o discurso que lhe dá sustentação. Mas a contenda aponta um pormenor ainda mais significativo, bastante sutil, uma vez que o objeto da disputa não é o território dominado, mas os limites entre eles. O alienista comporta-se de forma semelhante quando não vê os limites do seu discurso e invade os domínios de outros discursos, achando-o maior do que realmente é. De forma semelhante, *Na Arca* mostra os personagens disputando limites que ainda nem conseguiram realizar.

Neste caso, talvez o rio fosse o único resquício de coisa comum que pudesse existir entre os personagens, o pomo da concórdia, o território comum em que os discursos podem se tocar, mas não o é; pelo contrário, é o ponto em que se apegam para se engalfinharem na disputa; não conseguem observar a “terceira margem do rio”. Mais bizarra ainda se torna a disputa, quando a narrativa diz as medidas dos

territórios pretendidos, o que faz com que o narratário olhe para trás das posições disputadas pelos personagens e perceba que aquilo que é oferecido para ser descoberto é infinitamente maior do que o que se disputa. É uma questão de perspectiva que pode ter conseqüências muito mais sérias do que aparentam, ainda mais disputas sobre coisas que não foram sequer criadas.

5. Uma visão política com seriedade

Enfim, é sempre necessário passar a limpo os julgamentos a respeito do senso crítico de Machado de Assis. Sempre que se referem à sua vida sobra algum comentário sobre a origem humilde como forma de explicar a tentativa de dar um tratamento mais formal à sua obra e não ter se envolvido em questões políticas de maneira tão direta. Contudo, qualquer tentativa de biografismo peca quando se trata de autores cuja autonomia de pensamento é um traço marcante. Querer ver no estilo polido e muitas vezes formal, uma tentativa de ascender socialmente, como deixa transparecer o ensaio *A máscara e a fenda* de Alfredo Bosi, talvez seja algo tão questionável quanto cobrar-lhe um posicionamento político mais nítido. Talvez essa busca de ascensão social se justificasse se o autor tivesse enveredado por caminhos literários que trazem antes a fama, mas não foi o caso.

A consciência política de Machado de Assis extrapola o simples nível do partidarismo, como já foi dito. Em cada um dos contos analisados há sempre uma preocupação em enxergar o móvel das ações políticas, a partir dos sujeitos que as estabelecem. Talvez a diferença entre o modo com que ele via o fato político e o modo com que seus primeiros críticos esperavam que ele visse, fosse a perspectiva de cada um. E assim como no conto *Na Arca*, olhar para os limites ou olhar para trás e ver o que ainda tem para ser conquistado mostra uma grande diferença de perspectiva, e isso faz uma grande diferença.

III - Idéias literárias em *Papéis Avulsos*

Dos textos que compõem *Papéis Avulsos* pode-se verificar, ao lado de uma temática pródiga em questões relativas ao caráter humano, inúmeras participações de vozes que desenvolvem contos-teorias de cunho literário. Aparecem em forma de micro-ensaios e tocam em pontos que vão da forma da obra de arte até a sua geração; que vão do valor da arte até a sua recepção. Enfim, *Papéis Avulsos* é uma obra pontilhada deste tipo de ocorrência, denotando claramente o caráter teorizador que o texto literário pode ter, sem deixar de lado sua função poética. Antes de iniciar a análise propriamente dita, não é demais dizer que o aspecto crítico dos seus contos (presente no conto-teoria e que configuram uma crítica poética) são manifestações da maturidade literária que era peculiar a Machado de Assis.

Os contos da obra mostram que estão orientados por um pensamento isento de qualquer compromisso programático e por causa desta autonomia em relação aos programas poéticos, tudo é possível à obra, até mesmo discutir o próprio momento literário que o gerou, como acontece em alguns momentos destes contos, quando toca em questões programáticas do Realismo. Os textos discutem ainda outros momentos literários, além de problemas mais abstratos como o valor da arte, a recepção do texto literário, conceitos de literatura, entre outros. Essa variedade de questões, abordada com a amplitude merecida, só pode ser abrangida por quem já atingiu um alto grau de maturidade artística, como é o caso de Machado de Assis na sua chamada "segunda fase". Há vários traços de estilo que revelam essa maturidade nos textos que compõem esta obra.

Este capítulo está dividido em dois momentos básicos, pois mesmo tratando de questões próximas, cada uma exige níveis de abstração e abordagens diferentes: 1 - A primeira parte, *Machado de Assis e os estilos de época*, mostrará o pensamento de Machado de Assis



a respeito de alguns movimentos poéticos e seus exageros, bem como ele próprio pensava sobre questões de estilo literário. São questões que se ocupam mais diretamente dos conteúdos programáticos destas escolas. 2 - Em um segundo momento, *Conceitos de arte e valores literários*, há uma seleção de momentos de *Papéis Avulsos* que deixam transparecer opiniões, valores literários ou conceitos de arte; são opiniões diluídas no texto que embasam a primeira parte e que exigem um nível maior de abstração para abordá-las. Esta parte não segue uma ordenação mais rígida.

1. Machado de Assis e os estilos de época

É razoável que o escritor seja sempre uma mescla das influências do seu tempo, assim como um influenciador de sua época. Desse contínuo influenciar e ser influenciado, estabelece-se a dialética entre o escritor e o meio. Mas surgem aqueles que parecem exercer uma influência maior do que aquela que receberam. A estes pode se atribuir além do estilo que marca cada escritor em particular, uma visão privilegiada que lhes faculta uma certa independência poética, fazendo com que a literatura tenha seus momentos de renovação. É o caso de Machado de Assis, que foi além do seu estilo próprio, demonstrando uma visão humana e artística superior ao pensamento médio de sua época.

A obra *Papéis Avulsos* está marcada por questões literárias e diálogos como outros pensamentos programáticos, embora não seja a única que o faça. Todos os momentos em que se relaciona com outros pensamentos literários, nunca o faz de forma ostensiva ou como crítica direta; sempre opta por podar os exageros das fórmulas literárias prontas e demonstrar uma outra possibilidade de criação literária a partir de modelos desgastados. Tem um estilo independente e



faz questão de ser explícito na defesa dessa independência quando o pai desenvolvia para o filho a sua teoria para formar o medalhão:

"(...) podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas."
(p.291)

O narrador adota uma postura de independência não só afirmando sua crítica com palavras, mas realizando ele próprio uma poética autêntica. Escreve e cria seu próprio estilo. Daí a dificuldade de enquadrar os narradores de Machado de Assis em quaisquer das poéticas tradicionais, pois que não optam por escolas, mas sim por cultivar aquilo que é mais profícuo em cada uma delas. É preciso verificar como se porta em cada caso.

A. Machado de Assis e o Romantismo

Um dos pensamentos que incomodaram bastante Machado de Assis foi a influência romântica com os seus desvios. Isso não significa que ele não possa ter apreciado algumas obras românticas, mas sim que tenha sempre procurado afirmar sua posição teórica longe dos exageros que este movimento cometeu. Após determinado o seu próprio estilo, conseguiu fazer uma crítica estilística salutar do movimento romântico. Com o refinado senso de humor que lhe é peculiar, a crítica aparece das mais variadas formas.

Por vezes, seus personagens são portadores de um romantismo crônico que tentam ocultar, mas o narrador mostra o que eles estão tentando fazer. E aí é possível verificar que eles estão ocultando cacoetes e exageros comuns aos personagens românticos do Século XIX – e compartilha isso com o narratário. Em *O Alienista*, o narrador está

sempre atestando a aparência normal do médico, mas em alguns momentos deixa o narratário flagrar o alienista em situações que o comprometam, como aconteceu quando vislumbrou a oportunidade de estudar a loucura:

"(...) Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de 'louros imarcescíveis', – expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores." (p.254)

O próprio narrador utiliza-se das aspas para marcar aquilo que parecia diferir do que era comportamento externo do personagem. E o faz, para dizer do estilo que ocultava. Um personagem caracterizado a todo momento como modesto deixa extravasar uma expressão mais derramada. Literariamente é possível entender que encobrir uma tendência significa não conseguir ainda realizar por completo a nova forma que se busca. Há nessa colocação uma postura contrária aos textos que aparentavam uma sobriedade realista, mas estavam eivados de vícios românticos como o exagero e o vocabulário rebuscado. Se na crítica de *O Alienista* o narrador não tem muito em que se apegar para criticar-lhe exageros e vícios românticos, conseguindo somente desnudar uma ponta da aparência do protagonista, em outros contos o narrador não é assim tão condescendente com o Romantismo.

D. *Benedita*, por sua vez, há marcas românticas em vários dos seus elementos, sempre pontuados por inserções críticas. O fluxo do texto é descontínuo, entrecortado por detalhes, o que o torna inflado. O narrador chama o narratário para alguns apartes e compartilha com ele opiniões que denotam o seu distanciamento afetivo em relação ao estilo da protagonista. O tom formal e açucarado das reuniões sociais ambientam as cenas como se fossem cenas no estilo romântico. Os compromissos sociais, as ações da protagonista têm uma tonalidade romântica, mas o narrador que durante o conto já dá mostras de estar

mantendo-se distante dela, no final encerra com uma cena metafísica que o confirma: em uma fuga do mundo palpável, bem no estilo romântico, aparece-lhe uma fada que vai remetê-la de volta ao mundo palpável do realismo. Toda esta gama de elementos românticos ajudam a caracterizar o tom crítico possível de ler no conto. Enfim, ele está todo montado sobre o equilíbrio entre o ideal e o real, entre o pensamento romântico e o realista. O narrador escolhe um ângulo distante da história e faz o seu retrato, oferecendo ao narratário a possibilidade de acompanhar não uma história de folhetim, mas a história de uma personagem que levava um estilo de vida romântico e folhetinesco, contada por um narrador realista. A crítica ao folhetim, contudo, não ocorre de forma tão direta.

A *Chinela Turca*, ao contrário, faz referências bem mais diretas. O narrador utiliza-se de um esquema em que uma narrativa é o motivo principal do conto e subordina-se a ele. Este texto dentro de outro é conduzido por um personagem romântico, enquanto o conto o é pelo narrador. A narrativa interna é de má qualidade, feita de clichês tomados de um drama ultra-romântico. Mas essa narrativa não se esgota no que ela tem de ruim, sem antes gerar uma segunda narrativa, ainda dentro da principal, que serve para a fuga do protagonista. O conto em si é uma espécie de "moldura" para as narrativas românticas, e é ela que dá unidade de ação ao texto para que se possa lê-lo como crítica. Talvez a grande crítica do texto consista exatamente na necessidade de um texto mais consistente para emoldurar e dar sentido a uma narrativa do gênero ultra-romântico e seus derivados. Mas alguns detalhes do conto interessam para entendê-lo melhor.

O foco principal está na relação entre a narrativa do major e a fuga construída pelo bacharel. O narrador diz que o major havia tomado os elementos para a construção do seu texto de uma outra obra: "(...) algumas semanas antes, assistira à representação de uma peça do gênero ultra-romântico, obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a idéia

de afrontar as luzes do tablado.”⁶³ A crítica ao gênero ultra-romântico é bastante objetiva, pois apesar de não haver qualquer juízo de valor sobre ela, é colocada no texto como algo capaz de desencadear uma narrativa ainda mais terrível, que o major produziu com uma vasta gama de figuras, motivos e clichês que foram reelaborados sugerindo ao narratário tratar-se de uma cópia. Por mais uma vez o narrador toma os mesmos motivos e mostra que são capazes de, na melhor das hipóteses, produzir um pesadelo quando ao desfilar o conjunto de clichês para o protagonista, este toma estes elementos e transforma-os em material de imaginação para a sua fuga. Já na narrativa que o protagonista constrói os elementos encontram-se melhor elaborados, embora sejam praticamente os mesmos tomados do major por empréstimo. Chega mesmo a fazer uma metáfora como sinal da melhoria que os elementos sofreram na sua recriação: *“Cavando mais 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, (...)”*⁶⁴. Pode-se perceber que, mesmo compondo uma narrativa romântica com os mesmos elementos, o protagonista já consegue imprimir uma melhora na qualidade do que vinha sendo narrado. E que, apesar de ter a forma de fuga romântica, é pontuada por um senso de humor e por participações do narrador que dão ao conto um caráter de conto-teoria. No final, falando da responsabilidade do enunciatário em recriar, teoriza pela voz do protagonista para defender a importância da recepção – tese que será retomada mais tarde em *O Segredo do Bonzo*.

(...) – Ninfá: 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.”
(p.303)

⁶³ p.296

⁶⁴ p.300



O texto não poderia ser mais claro para falar da responsabilidade que tem o enunciário de um texto no processo da enunciação, pois que também pode criar e para poder criar bem é necessário escolher bem os seus motivos e fugir aos maus, a exemplo do bacharel, que desliga-se do que é ruim e constrói seu próprio texto. Mostra que entre o tédio e o pesadelo, acaba por preferir este último. Também em *Uns braços* o sonho é um motivo importante na sua composição, embora apareça como elemento de dissimulação, pois permite realizar o sonho de um dos personagens enquanto a outra personagem o faz em vigília e as trajetórias não se cruzam. De maneira geral, pode-se observar que o conto não se detém muito em detalhes metalingüísticos ou na construção de teorias, próprio do narrador machadiano, pois parece focar sua atenção na discussão estilística propriamente dita.

Com relação às vozes do texto é possível perceber claramente alternâncias que marcam estilos distintos. O narrador cede a voz a um segundo narrador carregado de romantismo que vai participar de uma narrativa que se encaixa no bojo da principal e é alimentada pela imaginação do bacharel que, por sua vez, colhia material para o seu pesadelo na que o major havia composto. O narrador do pesadelo tinha um acento estilístico notadamente romântico, com colocações como: "(...) Não era mulher, era uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina."⁶⁵ ou ainda "Era loura; tinha os olhos azuis, (...). Os cabelos, deleixadamente penteados, faziam-lhe em volta da cabeça, um como resplendor de santa; (...)."⁶⁶ Estas descrições de divinização da figura feminina são traços de uma arte idealista que podem se contrapor facilmente, por exemplo, com o final de micro-ensaio que diz que "o melhor drama está no espectador e não no palco". É um conto cheio de vozes e planos narrativos, que no conjunto faz uma crítica dos exageros românticos.

⁶⁵ p.301

⁶⁶ p.301

E por falar em crítica, talvez a mais pesada delas tenha ficado por conta de classificar os rompanes literários dos personagens como caso patológico. Ainda em *A Chinela Turca*, quando o major vai levar seus escritos ao bacharel, ele próprio se explica:

"(...) Desde criança padeci destes achaques literários. O serviço militar não foi remédio que me curasse, foi um paliativo. A doença regressou com a força dos primeiros tempos. Já agora não há remédio senão deixá-la, e ir simplesmente ajudando a natureza.".(pp.295-6)

Embora o major queira afetar modéstia e dar um tom humorístico à sua fala, no discurso machadiano não se pode separar o humor do discurso objetivo sem comprometer o resultado do conjunto. É comum personagens que representam a própria coisa criticada utilizarem livremente da voz que o narrador lhes confere para caírem no ridículo. Não é preciso criticá-los, é só deixá-los à vontade para que se mostrem. É o caso do protótipo ultra-romântico feito pelo major; só privam do mesmo humor o narrador e o narratário. Machado de Assis conseguiu manter uma distância crítica do romantismo, mesmo convivendo com a época e seus escritores.

B. Machado de Assis e o Realismo

Culturalmente ele pode ser enquadrado nos moldes de um escritor realista levando-se em conta as características de sua produção literária e da sua visão de mundo, mas no que concerne à forma dessa sua produção é preciso ser mais cuidadoso em querer afirmá-lo realista. Há traços de sua obra que permitem enquadrá-lo como realista quando se observa, por exemplo, a temática psicológica encarregada de perscrutar o homem, ou para relacionamentos sociais,

detalhes culturais e até políticos. Contudo, no que tange à sua preocupação com a arte literária pode-se observar que ele suplanta o seu tempo e a cultura de sua época. É como se antecipasse o Modernismo no seu trabalho com o signo artístico, embora a preocupação com a linguagem não seja exclusividade deste movimento.

Mesmo podendo ser considerado um realista, suas relações com o Realismo não são assim tão tranquilas, pois com a liberdade de pensamento que lhe era peculiar fazia um trabalho crítico sobre o próprio movimento, propondo formas que fugiam muitas vezes dos cânones daquela poética. Há diversos momentos em que isso ocorre em sua obra e atentando para alguns detalhes é possível perceber que em alguns momentos o narrador suspende o conceito de realidade, fazendo com que o narratário suspeite do que se poderia chamar sem maiores preocupações de Realismo. Ora se o conceito de real não é algo tão estático e indelével assim, o conceito de Realismo também não pode ser assim tão rígido. Em *O Alienista* o narrador suspende o conceito de normalidade a certa altura dos acontecimentos, dizendo que "*Não se sabia já quem estava são, nem quem estava doudo*"⁶⁷. Ora, se não é possível determinar os limites da loucura, então como é que se pode precisar quem são os loucos e daí se questionar se os loucos são reais. Como enunciador de um discurso realista, o narrador é coerente ao suspender o juízo sobre o que seria regra e o que seria desvio, pois que a dúvida é a grande realidade do momento e de muitos outros momentos de sua obra, como é o caso do D. Casmurro. Daí se poder afirmar que a perspicácia e a sutileza dos narradores machadianos são qualidades que suplantam os conteúdos programáticos das diversas escolas poéticas.

É por isso que no início deste capítulo está afirmado que Machado de Assis tem um estilo independente, pois mesmo dentro do Realismo, tem um olhar bastante perspicaz para fugir ao tradicional e a fórmulas pré-estabelecidas. Tanto foge ao tradicional que, por vezes,

⁶⁷ p.268



seus narradores fazem de obras de outros autores o ponto de partida para seu trabalho escrevendo apêndices inéditos ao texto principal. Em *Na Arca*, ele parte de um texto místico, tirado da Bíblia, que fala sobre a recuperação da humanidade. O texto original pode ser tomado como metáfora de uma transformação qualitativa. O subtítulo do conto então anuncia tratar-se de "três capítulos inéditos do gênesis". Utilizando-se do verossímil, o narrador mostra que falar da realidade não significa necessariamente falar só de motivos imediatos. Os motivos podem ser distantes, mas a sua abordagem pode fazer parte da realidade de quem os aprecia, como no caso da narrativa bíblica da arca ser retomada após muitos séculos para sugerir uma gênese de problemas comportamentais do homem moderno. Essa forma de ver o Realismo como uma poética que pode ser criativa sem tirar os pés do chão foi algo muito positivo para a literatura brasileira, pois se o programa poético dessa escola tentava trazer o homem das nuvens ao chão, houve aqueles que passaram a enxergar somente o chão como possibilidade de escrever. Por isso, foi muito significativo para o Realismo essa desautomatização, essa renovação de parâmetros, feitos pela prosa machadiana.

Também em *O Segredo do Bonzo* ocorre algo semelhante quando o narrador recua até o tempo dos descobrimentos para escrever o seu "*Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto*"⁶⁸, como diz o subtítulo, e começa dizendo que "*Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade de Fuchéu, (...)*"⁶⁹ Também aqui pode-se perceber que o realismo machadiano estava mais atento ao verossímil, enquanto estava em voga a veracidade, em um período literário que privilegiava a razão, quase que a cultuando como faziam os positivistas. Mas esse realismo criativo não se limita a recriar, vai ainda além e toca a metafísica e o surreal com a maior naturalidade.

É o caso de *O Espelho*, por exemplo, em que acontecimentos totalmente avessos às leis físicas dão conta de explicar a

⁶⁸ p.323

⁶⁹ p.323

debilidade na formação do caráter do protagonista e das pessoas que o rodeiam. Um dos momentos significativos para entender esse conceito de realismo está em:

"Imaginal um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros (...). Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro." (p.352)

A volta ao estado normal do protagonista – vestido novamente a farda – adquire dimensões extremamente grandes no conto. É como se fosse um momento epifânico para ele, porém de uma epifania às avessas. Ele se nega mover de fora para dentro como costuma acontecer em tais narrativas epifânicas. Ao ficar somente com a interioridade ele se perde e desesperadamente busca afirmar-se na exterioridade. Não só aconteceu uma epifania às avessas como o protagonista passa a cultuar sua exterioridade, pela reiteração do gesto de desfilar com a farda na frente do espelho. O Realismo adquire uma dimensão superior com os narradores machadianos, pois eles conseguem deslocar suas cenas para outras dimensões que não seja aquela meramente apreendida pelos sentidos, sem deixar de focar os problemas humanos e escarafunchar a sua alma.

Em se tratando de cenas que superam o real circundante, nada supera a cena que é o motivo principal de *Uma Visita de Alcibíades*, em que o narrador utiliza-se de um processo metafísico para falar com o personagem morto. O narrador evoca a alma do político grego Alcibíades e este lhe aparece em plena materialidade causando-lhe uma série de transtornos. O conto em si privilegia o diálogo entre o antigo e o moderno, mas a forma pela qual a narrativa se desenvolve foge

totalmente aos padrões programáticos do realismo, pois adota soluções metafísicas para falar de uma questão estilística. Mas o resultado é surpreendente e vê-se um narrador surpreso com o resultado em "(...) *pedira um espectro, não um homem 'de verdade', como dizem as crianças.*"⁷⁰ Em uma postura até anti-realista, o narrador esforça-se por fugir ao tangível. Pede o imponderável e o palpável é que se lhe apresenta com toda a força. No embate entre as duas forças, o material supera. A materialidade impõe-se como em um discurso naturalista, mas o narratário há sempre que desconfiar dos rumos do texto, pois a origem dessa situação é metafísica. O conto vai sendo polarizado pela dicotomia entre o ideal e o real, quando o personagem Alcibiades explica que "(...) *à porta do outro mundo afrouxavam muito os interessses deste*"⁷¹. É uma forma de demarcar limites entre o ideal e o real. A materialidade de Alcibiades, que teimava em incomodar o narrador, que por sua vez queria ver suprida sua curiosidade por meios metafísicos, acaba não resistindo e o grego morre novamente.

Em suma, o Realismo de Machado de Assis, parece insistir em dizer que a realidade que lhe serve de suporte ao estilo, não diz que obrigatoriamente o real só pode ser constatado pelos sentidos. Ele vai muito além, utiliza-se de qualquer possibilidade discursiva e de qualquer situação imaginária para criar e mostrar como o homem relaciona-se com o real e qual é a realidade que ele costuma ocultar. Possuía uma visão cultural bastante eclética que lhe permitia abarcar uma série de conhecimentos para revelar os movimentos internos do homem – aquela alma interior.

⁷⁰ p.353

⁷¹ p.354



C. O Naturalismo e suas teorias sobre o natural e o social

Também sendo um movimento contemporâneo, o Naturalismo não gozou da mesma sorte em *Papéis Avulsos*, pois sempre é possível encontrar nas suas páginas os exageros desta poética sendo podados. Parece que a liberdade de estilo e a maturidade cultural de Machado de Assis não é algo que combine com qualquer programa poético. Nos seus contos sempre há fôlego para podar os exageros que se cometiam em nome da arte literária. O Naturalismo é um desses movimentos, cujos exageros não passaram impunes. *Papéis Avulsos* foi publicado no ano em que Charles Darwin morreu, portanto é interessante lembrar o peso que estas idéias exerciam no momento. E talvez porque pesassem demais, os narradores desta obra fizeram suas reservas aos cacoetes do Naturalismo. Como sempre, as críticas vêm diluídas nos contos, em situações que demonstram posições teóricas contrárias ou que permitam duvidar da objetividade pretendida pelas teorias naturalistas. Um primeiro exagero que se pode verificar é a pretensão de retratar o mundo em toda a sua objetividade, através de teorias tomadas de empréstimo das ciências naturais, desconsiderando a subjetividade do olhar de quem escreve.

Em *Uma Visita de Alcibiades* a objetividade desta literatura natural é posta sob suspeita em: "*Determinei portanto, evocar o ateniense; pedi-lhe que comparecesse em minha casa, logo, sem demora*"⁷² O narrador utiliza-se do metafísico, do místico para criar um personagem. Evoca um personagem histórico, já morto. Essa espécie de recurso faz com que os conceitos de real e natural vigentes fiquem arranhados. Estaria o narrador propondo um naturalismo de outra ordem? Não seria uma ampliação do naturalismo em que coubesse uma visão de homem com outras dimensões além da biológica? Uma dimensão intelectual, emocional, não percebidas apenas pelos sentidos. A escolha do narrador pode ser vista como uma tentativa de mostrar aos

⁷² p.353

naturalistas uma dimensão que considerasse os movimentos do espírito humano, algo acima das meras reações químicas e do determinismo social. É uma defesa do homem como ser pensante e autônomo, que pode suplantar seus determinismos. Enfim, poder-se-ia dizer que para Machado de Assis não há determinismo, quer social, quer biológico e muito menos literário – não há fórmulas.

As vezes em que seus narradores duvidam da objetividade das coisas no seu estado natural, chegam mesmo a ser explícitos. Em *O Espelho* ele doma as leis físicas para retratar a realidade do ser humano, os movimentos mais sutis do espírito, quando diz:

“O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido.” (p.350)

O narrador evoca leis físicas para uma espécie de naturalismo às avessas. Ele mostra que o espelho é fiel às leis da Física, contudo a realidade retratada não é tão nítida e mesmo a fidelidade aos fenômenos naturais é posta em dúvida com o seu “assim devia ter sido”. É a subversão de um programa naturalista, em que, vista pela óptica humana, até mesmo as leis naturais podem sofrer distorções. E o texto é profundamente significativo se visto como teoria literária, pois não são as leis físicas que devem servir de orientação para o narrador, mas são elementos para facultar a construção de uma realidade literária. Realidade literária independe da objetividade científica e esta deve estar a serviço da ficção e nunca o contrário.

Demonstrado o absurdo de querer que teorias científicas sirvam de molde para a ficção, dá para verificar, em alguns momentos de *Papéis Avulsos*, a crítica à ingenuidade de alguns exageros. Em pleno furor das ciências biológicas promovida pelos botânicos e zoólogos, por

exemplo, o narrador mostra um alienista afeito aos mesmos afazeres: *"Uma vez desonerado da administração, o alienista procedeu a uma vasta classificação dos seus enfermos. Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas."*⁷³ Esse ímpeto de desenvolver cada ciência a sua taxionomia foi quase que uma obrigação das diversas áreas do conhecimento no século passado. Mas daí a levar essa necessidade de organizar-se das ciências naturais, como tese de ficção a distância é muito grande. E para demonstrar a impropriedade deste tipo de junção e oferecer uma reflexão ao narratário, o narrador constrói um personagem que sofria da monomania de ver o mundo exclusivamente pelo prisma científico. Mais uma vez o humor serve para refletir o mundo, pois aquele constrói-se de uma parcela defeituosa do real que se destaca do todo para figurar sozinha e mostrar-se, quando poderia passar despercebida no todo. É o caso da caricatura, algo freqüente em *Papéis Avulsos*.

Mais à frente, já sob influência de sua nova teoria, o alienista começa a desenvolver uma taxionomia às avessas: *"Fez-se uma galeria de modestos, isto é, dos loucos em quem predominava esta perfeição moral; outra de tolerantes, outra de verídicos, outra de simplices, outra de leais, outra de magnânimos, outra de sagazes, outra de sinceros, etc."*⁷⁴ Esse furor classificatório, nas condições em que aparecem, não deixa de ser uma sátira dirigida ao racionalismo excessivo, presente no pensamento da época. O culto à razão chegou mesmo ao extremo de fundar-se a Igreja Positivista do Brasil e o Positivismo não passou impune nesta e em outras obras de Machado de Assis. O comportamento do alienista é totalmente fundado nos parâmetros do pensamento positivo e o que poderia parecer um elogio a um positivista convicto, transforma-se em sátira quando o personagem passa por situações que cada vez mais o comprometem, como a escolha

⁷³ p.257

⁷⁴ p.284



da esposa, a construção de uma teoria antípoda à que ele mesmo havia construído e, por fim, a sua renúncia às teorias que havia construído, catalogando-se como alienado. Em suma, o texto dá conta de demonstrar a impotência do absolutismo da razão para resolver todas as questões humanas. É uma crítica profunda aos dogmas positivistas e, por extensão, aos naturalistas, que faziam da razão uma camisa de força para a literatura.

Em *Verba Testamentária* o narrador demonstra o quão inoportuno pode ser a colagem de uma teoria de uma área do conhecimento sobre a outra; pode resultar em algo digno de humor, como aconteceu ao cunhado do protagonista quando tentava explicar a causa da inveja do Nicolau.

"Era um plano do marido. Na opinião deste, a moléstia do Nicolau estava descoberta; era um verme no baço, que se nutria da dor do paciente, isto é, de uma secreção especial, produzida pela vista de alguns fatos, situações ou pessoas. A questão era matar o verme; mas, não conhecendo nenhuma substância química própria a destruí-lo, restava o recurso de obstar à secreção, cuja ausência daria igual resultado. Portanto,urgia casar o Nicolau, com alguma moça bonita e prendada, separá-lo do povoado, metê-lo em alguma fazenda, para onde levaria a melhor baixela, os melhores trastes, os mais reles amigos, etc." (p.361)

O narrador dá a voz ao cunhado para que teorize no estilo naturalista exacerbado e este personagem consegue ir longe. Transforma um dos sentimentos mais negativos do ser humano em verme e, para alimentá-lo, reserva-lhe uma secreção biológica produzida pelo corpo nos momentos de suas crises de inveja. Se a explicação do cunhado é feita no tom racional dos naturalistas, há sempre uma voz oculta oferecendo ao narratário motivos para desconfiança, pois no final do processo está o sentimento humano garantindo a produção da secreção, além da sua intrusão reveladora ao final da citação: "a melhor

baixela, os melhores trastes, os mais reles amigos". Essa voz intrusa sabia que era preciso ser bajulado para não produzir a secreção. É um narrador que disseca o caráter, é quase um naturalista, mas dissecando o espírito humano.

E para não dizer que *Papéis Avulsos* esquivou-se de fazer a crítica ao que o movimento pensava do determinismo social, é oportuno lembrar de *A Sereníssima República*. O seu narrador diz textualmente sobre a origem da narrativa:

"Sendo certo, porém, que pela navegação aérea, invento do Padre Bartolomeu, é glorificado o nome estrangeiro, enquanto o do nosso patricio mal se pode dizer lembrado dos seus naturais, determinei evitar a sorte do insigne Voador, vindo a esta tribuna, proclamar alto e bom som, à face do universo, que muito antes daquele sábio, e fora das ilhas britânicas, um modesto naturalista descobriu cousa idêntica, e fez com ela obra superior."⁷⁵

Explicitado que se trata de um texto nos moldes naturalistas, o texto pode ser entendido como uma paródia dos relatos de expedição feito por naturalistas do Século XIX, nas suas viagens de exploração. O conto é uma conferência em que apresenta o relato de suas observações a uma platéia de homens doutos. Enfim, o estilo naturalista é perfeito, mas não faz a sua defesa. Pelo contrário, é um cavalo de Tróia em terreno naturalista, pois que vai afirmar teses contrárias.

O protagonista, em vez de simplesmente observar insetos como era moda entre pesquisadores, parte para uma aventura um tanto quanto diferente. Começa a organizar politicamente uma colônia de aranhas, dando-lhes a forma de república. Mas o que poderia ser um texto naturalista no seu melhor estilo, com a simples constatação de regras do determinismo social, foge ao controle do seu manipulador e

⁷⁵ p.340

começa a apresentar problemas. Os cidadãos-aranhas, que deveriam se portar conforme o conteúdo possível ao que estavam determinados pela estrutura social, começam a burlar o sistema que lhes foi imposto e através da fraude mostram que o social pode ser manipulado e composto pelo individual. Dessa forma, o coletivo traz em seu próprio bojo a semente da sua superação e esta semente está no individual. Em outras palavras, enquanto para o naturalista o social tinha uma anatomia e uma fisiologia que o sustentava, o realismo machadiano opta pela possibilidade de um coletivo que pode ser superado a cada momento pela ação do individual, mesmo que isso ocorra em sentido disfórico. E, dessa forma, o texto que começa a se declarar naturalista acaba por mostrar sua verdadeira face.

D. Retomada dos clássicos

Machado de Assis, nesta obra, ainda dialogou com a cultura clássica e neoclássica, embora seu relacionamento com esse movimento apolíneo tivesse sido mais tranqüilo. A cultura clássica sempre teve bom trânsito na obra machadiana e, a julgar pelo estilo apolíneo que predomina nas suas narrativas, pode-se atestar esse relacionamento amigável entre Machado de Assis e o classicismo. Seus primeiros contos – em *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite* – já eram pródigos na citação de clássicos não só da literatura. Costumam frequentar momentos de suas páginas personagens e autores como Hamlet, Santo Agostinho, George Sand, Goethe, Fénelon, Telêmaco, Ulisses, Byron, Julieta, Otelo, Macbeth, Fausto etc. *Papéis Avulsos* parece dar continuidade a esta tendência, embora de forma mais diluída, pois que nesta obra aparecem menos citações, mas dialogam mais com suas referências. Isso pode ser encarado como um amadurecimento do estilo, pois deixa a mera erudição de lado para colocar-se à altura dos clássicos, dialogando com eles. É o caso de *A Sereníssima República*,

que dialoga com as utopias de Morus e Campanella; *Na Arca*, com a Bíblia, e *Uma Visita de Alcibíades*, com o classicismo de maneira geral.

O conto *Uma Visita de Alcibíades* começa falando do percurso natural da leitura e o papel relevante do narratário na construção de uma enunciação. Com um texto inserido no texto principal, o protagonista fala da sua ida ao passado quando da leitura de textos clássicos.

"Abri o tomo, e sucedeu o que sempre se dá comigo quando leio alguma coisa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação e da obra. Depois de jantar é excelente. Dentro de pouco acha-se a gente numa via romana, ao pé de um pórtico grego ou na loja de um gramático. Desaparecem os tempos modernos, (...)". (p.352)

Transportava-se ao seu imaginário em todos os seus detalhes e deixava-se absorver pela história. Após alguns momentos, o narrador tem seu imaginário interrompido pelo garoto que acendia lampiões a gás. Provando a tenuidade da sua ida ao clássico, por engenho de sua imaginação, tenta o caminho inverso e evoca um representante da antigüidade. Se não foi possível manter-se na antigüidade clássica por que o presente desviou sua atenção, então seria melhor pedir para que o passado retornasse ao presente. Por um arranjo metafísico, pede ao espírito de Alcibíades que saia do mundo dos mortos e venha a ele. E o representante da antigüidade materializa-se na sua frente. Por dois caminhos diferentes, o presente transportando-se ao passado e vice-versa, instaura-se a dicotomia entre o velho e o novo, entre antigüidade clássica e o moderno.

Uma Visita de Alcibíades pode ser entendido como uma metáfora da evocação do passado, da cultura clássica, bem nos moldes do Neoclassicismo, do Arcadismo e sob este prisma o representante da cultura helênica não tem um contanto tão tranqüilo com a modernidade. A partir desta metáfora é possível entender o pensamento de Machado de

Assis a respeito de retomadas de estilo que às vezes as poéticas promovem. Isso pode ser percebido em alguns momentos como quando o narrador diz de Alcibíades: *"Exclamou e riu, um risinho em que o espanto vinha mesclado de escárnio, o que ofendeu grandemente o meu melindre de homem moderno."*⁷⁶. O motivo do conto era o vestuário de cada época, mas é suficiente para verificar que a luta de estilos expressa-se através de um sentimento de mundo, que cada um dos personagens possui. Cada época é formada de homens e os homens têm a sua expressão. Os estilos nada mais são do que a somatória das realizações da expressão de cada época. Mas o narrador, como expressão da modernidade retruca, relativizando a universalidade da cultura clássica pretendida pelo visitante:

"(...) 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 desgracioso 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." (p.356)

O representante da modernidade tenta situar o da cultura helênica no tempo de forma que ele veja que o antigo não tem valores absolutos, embora ainda possa manter o seu brilho próprio. Não só não é absoluto no tempo, como a aplicabilidade é limitada a certos segmentos. É uma crítica às culturas com pretensões hegemônicas. Este tipo de embate entre culturas é comum nas transições entre movimentos literários, devido às diferenças de foco com que se vêem os caminhos possíveis às diferentes poéticas. A escola antecedente sempre se acredita universal demais para ser superada. O choque entre

⁷⁶ p.356



características e princípios destas escolas talvez seja o que há de mais espantoso quando as comparamos. Os valores simbólicos, as diferentes significações nem sempre podem ser compartilhados por outras épocas. O homem helênico não teria parâmetros para entender os elementos que contribuíram para a formação de uma poética futura e é o caso do personagem que diz:

"És a cousa mais singular que jamais vi na vida e na morte. Estás todo cor da noite – uma noite com três estrelas apenas – continuou apontando para os botões do peito. O mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste. Nós éramos mais alegres; vivíamos..." (p.357)

O narrador não somente aborda o anacronismo, criticado na visão do personagem Alcibíades, como levanta a possibilidade de ver a modernidade como algo igualmente estranho quando visto do ponto de vista da antigüidade. Esta dinâmica entre velho e novo acaba sempre sendo favorável ao velho, pois que só chega à modernidade o velho que atravessou o tempo e impôs-se pela qualidade, enquanto o novo ainda vive e pode não sobreviver. Mesmo assim, há que se considerar o lugar de cada cultura na linha do tempo e o narrador, para mostrar o caminho natural das coisas e o fim a que levam os embates anacrônicos, opta por uma ordem de coisas mais viável: "(...) Alcibíades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez."⁷⁷ O desfecho segue a ordem natural que o tempo propõe. O passado pode ser evocado, mas não revivido, não tem vida própria e não sobrevive senão por força do presente, a despeito de toda força que possua. Em suma, mesmo que o passado não possa tornar à vida é sempre útil evocá-lo para que sirva de parâmetro para a análise do presente.

⁷⁷ p.357



O conto, assim é um grande momento de reflexão sobre algumas tentativas poéticas de querer transformar a evocação do passado em uma tentativa de fazê-lo reviver, como foi o Arcadismo. A despeito de toda a qualidade literária que possa ter sustentado as suas obras, sempre fica um resíduo de artificialismo, de anacronismo, falar de deuses, seres e paisagens que já não freqüentam o mundo do narratário. E o narrador fala disso.

"Cada século, meu caro Alcibiades, muda de danças como muda de idéias. Nós já não dançamos as mesmas cousas do século passado; provavelmente o século XX não dançará as deste. (...) Repeti-lhe que (...) o paganismo acabara, que as academias do século passado ainda lhe deram abrigo, mas sem convicção, nem alma, (...) um ou outro poeta, um ou outro prosador alude aos restos da teogonia pagã, mas só o faz por gala ou brinco, ao passo que a ciência reduziu todo o Olimpo, a uma simbólica. Morto, tudo morto." (pp.354-5)

O narrador constata ao ateniense que a modernidade não comporta a cultura helênica como algo ainda vivo. Sua existência hoje limita-se às memórias e que, mesmo que retomada por uma escola poética, não significa o seu nascimento. O retorno de Alcibiades e sua segunda morte é uma metáfora do Arcadismo. Literariamente pode-se dizer que o narrador defende para cada época uma produção autêntica. Evocar outras épocas e outros tempos não significa vida longa para o objeto evocado. Não dá para reavivar coisas mortas para que tenham um ciclo de vida normal. Uma coisa é evocar uma cultura para que sirva de contraponto para refletir sobre o presente, o moderno: outra coisa é buscar ressuscitar o passado na sua forma natural, é algo que não se sustenta. O conto defende para cada tempo a sua literatura, os seus homens, a sua cultura e o narrador confirma sua postura a favor de uma modernidade autêntica quando diz: *"O que eu queria era deixá-lo (...) "*⁷⁸

⁷⁸ p.355



O sentimento de incômodo, de desconforto diante do personagem materializado traduz a impressão que as coisas anacrônicas produzem. E ainda: *"Calei-me; cheguei a cuidar que o pesadelo ia acabar, que o vulto ia desfazer-se, e que eu ficava ali com as minhas calças, os meus sapatos e o meu século."*⁷⁹. Enfim, é um conto em defesa do seu tempo, de uma arte voltada para a imanência.

2. Conceitos de arte e valores literários

Na obra machadiana há uma constante volta à discussão dos valores literários. É comum encontrar micro-ensaios entremeados nos seus textos, propondo formas e expressões que se realizam na própria narrativa, sem com isso transformá-los em teoria pura. Dessas pequenas inserções foi possível eleger algumas mais recorrentes e agrupá-las para que se entenda melhor a visão literária inovadora que Machado de Assis propunha. Se o tema central da pesquisa fosse este, seria possível até se pensar em extrair uma teoria da arte literária da obra machadiana, mas esse não é o cerne desta pesquisa. Por enquanto é suficiente abordar alguns temas que podem dar uma mostra de como funcionavam estas participações teorizantes do narrador. O agrupamento por tópicos é meramente didático e destinam-se somente a organizar a exposição, pois as discussões apareceram entremeadas em praticamente todos os contos, não sendo possível trabalhá-los isoladamente.

A. Valor da arte

Poucos textos narrativos ou em poesia conseguem extrapolar o fato de serem meros retratos de sua época ou de um pensamento que os tenha gerado. Mas há aqueles que avançam as

⁷⁹ p.355



discussões e apontam novos caminhos e possibilidades de realização literária. São os que vão propor novas formas e fazer com que o ato de criação sobreviva. Contudo, a grande dificuldade do crítico é sempre dimensionar ou valorar o que se cria para poder determinar o grau de elaboração literária que uma obra possui e assim determinar o seu valor.

Os narradores de *Papéis Avulsos* também fazem suas inserções pela crítica literária sendo mesmo pródigos nesse sentido. Por vezes interrompem o fluxo da narrativa para participarem de uma discussão teórica, mas semeiam elementos para que o narratário aproveite nas suas reflexões. Há um trecho de *D. Benedita* que poderia dar conta de exemplificar este que se poderia chamar de *narrador crítico* ou *narrador ensaísta*. “A mãe acordou ouvindo um trecho italiano, cheio de melodia; era ela que cantava, alegre, sem afetação, com a indiferença das aves que cantam para si e para os seus, e não para o poeta, que as ouve e traduz na língua imortal dos homens.”⁸⁰ Em uma narrativa bastante estática o narrador aproveita para inserir no texto motivos que servem para a reflexão de valores literários. É possível perceber neste trecho uma âncora para a discussão sobre o valor da arte, ou mais que isso, uma defesa do conceito de arte pela arte, da arte descompromissada. O pássaro que cantasse para ser “traduzido”, para ser “ouvido”, não estaria produzindo o discurso da arte com finalidades outras que não ela própria? Deduz-se do texto que o artista que produzisse arte para servir de meio para outras finalidades estaria fazendo de sua obra um suporte para outras idéias e não uma obra de arte.⁸¹ Há um posicionamento muito claro do narrador defendendo o conceito da arte descompromissada. Feita essa ressalva, como forma de pressuposto quanto ao valor da arte o narrador passa a discutir detalhes

⁸⁰ p.317

⁸¹ Contudo, não se pode dizer que um texto que traga outras teses no seu bojo não seja literário. O texto engajado não deixa de ser literário porque o é, mas por deixar a função referencial sobrepurar a função poética, quando na verdade ela deveria estar na sua retaguarda.

que ajudam a formular uma visão mais orgânica do processo de criação da arte.

O reconhecimento do produto artístico acabado, da obra pronta dá ao seu destinatário o conhecimento e a sensação do belo, mas nem sempre este é possuidor de uma consciência do signo artístico. E isso pode resultar em um arranjo desarmonico em uma sequência de coisas belas. O narrador, em *D. Benedita*, através de um distanciamento, chama o narratário à parte e faz referência ao gosto dos personagens rechaçando o arranjo da mobília que eles fazem quando no quarto. O que há de significativo é o fato de não criticar a mobília em si, mas o resultado do arranjo.

"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." (p. 312)

A citação possibilita entrever uma teoria estilística que defende a unidade de ação da obra (no sentido que Aristóteles atribui ao termo), para que possa ter um ritmo harmônico. Nem sempre partes boas conduzem a um bom arranjo; e em arte o que importa é o arranjo, o saber compor as partes, uma vez que o material de que se compõe uma obra é de uso comum. Esse material tanto pode tomar um caminho referencial, quanto um caminho poético: os sons podem-se transformar em fala ou em canto, as palavras podem informar ou produzir literatura, o corpo pode movimentar-se com um fim útil ou dançar etc. Mas para que haja harmonia, é necessário que um senso artístico apurado dirija a formação do conjunto. Desse prisma pode-se inferir que uma sucessão de belas imagens, motivos e figuras de linguagem, necessariamente não resultam em um texto pela simples aproximação.

Mas o destinatário mais hábil, que tenha consciência dos signos artísticos, pode-se utilizar dos que lhe estiverem disponíveis para tentar construir um texto e, mesmo tendo consciência, não é uma garantia de que um plano truncado não vá presidir o trastejar da obra. Ocorre que o simples arranjo de signos artísticos tomados de empréstimo do patrimônio comum nem sempre resulta em uma obra que se pode considerar artística, como sugere a leitura do trecho anterior. É uma simples intrusão do narrador, porém tem um grande alcance teórico.

Em *Papéis Avulsos* são inúmeras as referências a este tipo de pretensão e que nem sempre são coroadas com o sucesso. Há em seus contos uma constante atenção às pretensões artísticas que não se sustentam, mostrando que quase sempre por trás de uma obra ruim ou mal acabada está a vaidade humana se fazendo passar por autor. Isso acontece em vários momentos da obra; o mais patético deles – motivo central do conto que discute este tipo de coisa – é o major de *A Chinela Turca*. O narrador, através de um distanciamento proposital, deixa o major falar dos achaques literários que o perseguiram desde criança e mostra que este seu estado patológico resultou no fato de ele arranjar desastrosamente elementos de uma outra narrativa de igual teor. É uma crítica às pretensões literárias daqueles que colocam os valores da arte em segundo plano por não terem consciência do uso criativo que se pode fazer do signo artístico e pela simples vaidade põem-se a reordenar clichês para conquistarem projeção pessoal, caindo às vezes no ridículo como é o caso do major.

Mais do que as idéias produzidas, importa ao narrador tocar na delicada questão do melindre do produtor do texto mal acabado. Muitas vezes o produtor de um texto tem a ilusão de ter produzido algo de valor pelo simples fato de ter alinhavado algumas imagens e alguns clichês de uma determinada época literária, como aconteceu ao major. *Papéis Avulsos* tem outros momentos em que isso acontece e que permite reconhecer em Machado de Assis a constante preocupação em

falar sobre o valor da arte e a necessidade da criação literária. Em *O Alienista*, há um caso em que o narrador faz menção à cura de um homem de letras, que se cura da modéstia quando sucumbe ao elogio dos seus dotes artísticos, em uma alusão à vaidade intelectual como algo patológico: *"Houve um doente, poeta, que resistiu a tudo. Simão Bacamarte começava a desesperar da cura, quando teve idéia de mandar correr matraca, para o fim de o apregoar como um rival de Garção e de Píndaro."*⁸²

Parece ser intencional em *Papéis Avulsos* referir-se à vaidade intelectual como algo a ser visto como patológico. Cabe aplicar aqui a colocação de Alfredo Bosi a respeito do conto-teoria, embora seja necessário ampliar-lhe a sua aplicabilidade para além das interpretações sócio-econômicas. Ao narrar a cura de um doente que sofria de modéstia e falar sobre uma patologia comum aos intelectuais, a vaidade, o narrador estaria também levantando dúvidas sobre a produção deste personagem e discutindo o valor de sua obra. Nos contos em que trata do assunto parece que este mesmo estado patológico do enunciador do discurso artístico pode pretender que ela seja algo bem maior do que realmente é. A dimensão que o criador dá à criatura seria sempre confiável ou mensurável? O Xavier de *O Anel de Polícrates* não seria um caso destes quando já se encontrava na penúria e consegue elaborar um pensamento que julgou brilhante: *"(...) Realmente não era uma idéia extraordinária; mas a penúria do Xavier tocara a tal extremo, que esse cristal pareceu-lhe um diamante."*⁸³ Quem cria, cria no extremo de sua capacidade e julga sua obra grande. Quem recebe a obra de arte, a recebe da altura em que se encontra em relação ao criador. Daí as diferenças que merecem ser discutidas no âmbito da estética.

Essa questão parece até fugir ao escopo da discussão de caráter literário, uma vez que o valor de uma obra de arte não depende da opinião que tenha sobre ela o seu enunciador, mas tão somente do

⁸² p.285

⁸³ p.331

seu valor intrínseco. Mas, por que, então esta questão aparece tão freqüentemente na obra machadiana? Parece haver uma preocupação reiterada na obra machadiana com a qualidade da criação literária. Em todos os momentos, não só de *Papéis Avulsos*, há uma constante ocupação com a originalidade. Ao mesmo tempo que propõe novas formas e ensaia novos usos dos signos linguísticos, faz a crítica de formas rígidas, estereotipadas e desgastadas. Enfim, pode-se afirmar que o outro lado da moeda da sua crítica às formas desgastadas é a sua busca incessante de criar literatura.

B. Originalidade

Em toda a produção literária de Machado de Assis é nítido o seu empenho em ser original e defender para o texto literário a necessidade de ser produto da criação. Estas devem ter sido questões que verdadeiramente o incomodaram, levando-se em conta as inumeráveis vezes que tocou no assunto somente neste livro. É possível dizer que a criação literária foi para ele uma questão mais profícua e relevante do que os detalhes sócio-econômicos que seus críticos costumam garimpar em sua obra. Estes micro-ensaios e as intrusões de uma voz que opera junto com o narrador, buscando fundamentar o estilo que pratica e apontando caminhos poéticos, servem de base para discutir estes temas muito relevantes, existentes na obra machadiana.

Como leitor contumaz, reconheceu em muito do que se produzia na sua época a remodelagem de obras já existentes, senão a cópia. Por isso, a originalidade, em especial, parece um destes temas relevantes que freqüentam o mundo literário machadiano. Em alguns momentos, sua crítica é mais voltada para a repetição e o desgaste de algumas fórmulas prontas, como em *O Anel de Polícrates*, já em outros, é mais voltada para a forma criação como em *A Chinela Turca*. O rigor com que via a literatura não lhe permitia uma complacência empobrecedora. A



arte como criação é uma orientação que norteia toda a sua obra e esta cobra o mesmo comportamento das outras.

Esta cobrança da originalidade necessária à obra de arte manifesta-se em qualquer ocasião em que se encontrem os seus personagens e não somente naqueles contos que discutem assuntos literários mais profundamente. São narradores sutis como o de *O Alienista*, que deixa escapar uma dúvida ao descrever uma cena em que determinado personagem elogia a esposa do médico alienista: "*Seria dele mesmo a idéia relativa ao nascimento de D. Evarista, ou tê-la-ia encontrado em algum autor que?... Não senhor; era dele mesmo; achou-a naquela ocasião e parecera-lhe adequada a um arroubo oratório.*"⁸⁴ Enquanto levanta uma suspeita sobre a possível falta de originalidade do personagem, retoma a tempo a narrativa para atribuir-lhe a autoria. É uma forma de falar que a criação não é algo que costuma estar ausente somente na autoria, mas também no estilo, pois o narrador sugere ao narratário que o elogio é uma forma já desgastada, embora confeccionado no exato momento. E confirma isso quando chama a sua produção de "arroubo oratório", em tom jocoso, deixando a suspeita de que um arroubo nunca pode ser suficientemente original para surtir efeito. São fórmulas discursivas conhecidas, mas trajadas de uma nova extravagância que lhe dê uma outra aparência.

Uma observação semelhante aparece mais adiante, de forma mais incisiva e mais declarada quando em *Teoria do Medalhão* o pai fala das habilidades do filho para tornar-se um medalhão: "*Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa, porque esse fato, posto indique certa carência de idéias, ainda assim pode não passar de uma traição da memória.*"⁸⁵ Sempre que possível, vem à tona a questão da reprodução da cultura. Muitas vezes, é uma forma de cultivar as aparências e demonstrar uma erudição inconsistente. Em se tratando de literatura, este

⁸⁴ p.267

⁸⁵ p.290

comportamento é ainda mais nocivo, pois criação literária e reprodução de modelos com pretensões de erudição desnecessária são coisas incompatíveis.

Abra-se um parêntese para dizer que no modo de ver machadiano, a erudição era uma forma menor de relacionar-se com outros textos e citações gratuitas poderiam resultar em inchaço e falta de unidade, enquanto que, intertextualizando com outras obras, esta unidade estaria mantida e novos sentidos poderiam se instaurar, enriquecendo-o. Com isso, o narrador defende uma postura artística que vê o texto literário como produto da criação e só assim se justifica como tal.

É necessário distinguir a escrita intelectualizada da escrita inventiva através de sua marca do estilo. A primeira ocupa-se em dar mostras da simples erudição, situando-se quase que na totalidade dentro do terreno da referencialidade. A segunda é aquela que inova e propõe novas formas de dizer, que transitam mais pelo poético do que pelo referencial. O pai de Janjão estava atento a isso e, colocando-se na defesa de um discurso vazio, acaba fazendo a crítica da erudição vazia e sem finalidade, logicamente pelo caminho do elogio do seu anti-modelo.

"Um discurso de metafísica política apaixona naturalmente os partidos e o público, chama os apartes e as respostas. E depois não obriga a pensar e descobrir. Nesse ramo dos conhecimentos humanos tudo está achado, formulado, rotulado, encaixotado; é só prover os alforjes da memória. Em todo caso, não transcendas nunca os limites de uma invejável vulgaridade." (p. 294).

Levando-se em conta o que já foi assinalado nos contos a respeito da busca do original e a preocupação de Machado de Assis com o valor da arte, é possível dimensionar o trabalho de antítese que procurava fazer ao hábito de aparentar cultura, à impostação vazia, à simples erudição. E a antítese se dava quando em momentos como

aquele em que fala de "metafísica política", o que dá o tom do discurso que o personagem apregoa como modelo de nulidade. Se não bastasse isso, ainda explicita que assim prefere por tratar-se de idéias prontas e, mais adiante, aconselha o filho a fugir à originalidade. Quando o protagonista assume uma tal postura produzindo uma espécie de discurso do absurdo, há uma voz no texto que faculta ao narratário a leitura do absurdo e reforça sua postura em favor de um discurso criativo, em favor da arte como invenção.

Também é possível ler o seu "tudo está achado, formulado, rotulado, encaixotado" como o mesmo tipo de problema que apresentam as produções literárias programáticas, orientadas por moldes ou padrões poéticos rígidos em que os seus teóricos se entrincheiram para poder disputar no campo das formas. Se a "metafísica política" pode apaixonar as pessoas, provocar apartes, sem obrigar a pensar, outras teorias não o fazem menos do que isso. Em *Papéis Avulsos*, há um tom de reproche para o defensor intransigente de idéias em contraposição às apologias do ato criador. Isso acontece nas teorias do alienista, nas defesas inflamadas dos sábios do reino de Bungo, na formulação teórica do medalhão, nas disputas diplomáticas dos irmãos na arca e em outros textos mais. A idéia fechada nunca passa despercebida e quando esta idéia relaciona-se com a arte literária a preocupação é sempre maior e os narradores sempre propõem formas novas enquanto critica.

A obra como um todo é uma prova disso, inovando até mesmo no formato de cada conto, com recriações de vários tipos de discurso, conforme foi visto; carta, conferência, capítulo bíblico, crônica histórica etc. servem de base para o seu trabalho de criação. É possível perceber que nem sempre o material com que se faz arte deva ser necessariamente original. Na *Arca* talvez seja um destes textos que suplantam a rigidez do formato original, que já é uma forma cristalizada pela cultura ocidental, mostrando que é possível criar mesmo sobre as coisas mais rígidas, como é o formato da Bíblia, dividida em capítulos e

subdividido em versículos. Toma dela os cenários, os personagens e o molde e os preenche com ficção de caráter filosófico, quando toca em temas como poder, propriedade e domínio de um homem pelo outro. O resultado final é uma feliz criação literária que dessacraliza as formas literárias utilizando-se de formas não canonizadas pelas escolas poéticas. A sua originalidade não para aí.

Um outro exemplo de como formas fixas podem assumir uma outra roupagem é a linguagem do conto *O Segredo do Bonzo*, em que o narrador assume um estilo arcaico para ambientar o texto na época dos descobrimentos e dos cronistas de viagens, dizendo ainda que sua narrativa era um "*Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto*" – o viajante português. A exemplo do que havia feito *Na Arca*, o subtítulo deste capítulo anuncia uma parte inédita de um outro texto maior. O texto de Fernão Mendes Pinto seria uma espécie de narrativa das viagens à Ásia, no estilo do que havia feito Marco Polo no seu *Il milione*.⁸⁶ Para dar verossimilhança a sua ficção, o narrador pressupõe que o narratário já conheça o que foi dito antes e começa o texto com: "*Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade de Fuchéu, capital do reino de Bungo, (...)*"⁸⁷ O texto de que teria derivado o conto é uma narrativa não muito popular e o narrador o dá como sabido; dessa forma, parte praticamente do desconhecido, facultando ao narratário um texto bastante original, não só pelo inusitado da construção e dos motivos, como por experimentar um estilo arcaico, totalmente diferente do tom da linguagem da época em que foi escrito. Mostra assim que quaisquer que sejam os motivos, o gênero, o estilo de época, o trabalho de criação não se esgota. E esta é outra discussão literária que mereceu a atenção de Machado de Assis em outros momentos desta obra.

⁸⁶ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. 2. 3.ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985. pp.355-6

⁸⁷ p.323



C. Esgotamento da fonte criadora

Pode soar até estranho a proposição de se discutir este tipo de colocação, mas na perspectiva machadiana ela pode assumir uma outra forma mais plausível. Seria estranho pensar que uma fonte criadora pudesse ter um ponto de esgotamento de esvaziamento dos conteúdos. Principalmente se se imaginar que a criação literária poderia esgotar-se, mas *O Anel de Polícrates* traz esse fato inusitado. O personagem passa da extrema riqueza criativa à extrema pobreza mental. No conto outros personagens afirmam sobre os bons momentos de Xavier: *"Quem conversava com ele sentia vertigens. Imagine uma cachoeira de idéias e imagens, qual mais original, qual mais bela, às vezes extravagante, às vezes sublime."*⁸⁸ e mais adiante: *"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."*⁸⁹ Estes trechos fazem apologia do ato criativo, quer seja extravagante ou não. Contudo o tom da obra inspira ao narratário uma sensação estranha de estar lidando com um elogio do exagero, induzindo-o a desconfiar do que lê. Como visto em outros momentos da obra que podavam os exageros românticos, pode-se inferir que o narrador esteja dando aqui um tratamento galhofeiro ao caráter do protagonista que tem um estilo de vida hiperbólico.

Contudo esta discussão não se esgota no julgamento que se possa fazer do exagero e vai até seu outro extremo: a penúria. É um tanto quanto paradoxal pensar que a criatividade possa-se exaurir pelo uso abusivo, mas os personagens prosseguem a narrativa, dizendo sobre Xavier: *"(...) Meu amigo, a imaginação e o espírito têm limites; a não ser a famosa botella dos saltimbancos e a credulidade dos homens, nada conheço inesgotável debaixo do sol."*⁹⁰ O narrador consegue fazer da trajetória narrativa do protagonista uma metáfora da literatura que se

⁸⁸ p.329

⁸⁹ p.330

⁹⁰ p.330

caracteriza pelos exageros. De início é um personagem que se comporta de forma totalmente hiperbólica, cometendo todos os exageros possíveis no estilo. O seu comportamento pródigo o leva à penúria e em tal estado ele já precisa ser narrado, pois torna a sua expressão também miserável; é o protótipo da produção literária exacerbada.

Há uma particularidade do personagem que não está explícita mas é visível e explica o aparente paradoxo que é o esgotamento de sua capacidade de criar. Apesar de ser uma fonte hiperbólica, não se renova com idéias novas, prefere ver retornar a si o que havia produzido e atinge um ponto de saturação; adquire uma esterilidade pela calcificação das idéias. Possuía idéias, mas por não se renovarem, enrijecendo e não mais podendo fluir. O conforto intelectual do personagem levou-o à estagnação e à pobreza. É uma trajetória estranha para o personagem, mas o seu caráter metafórico torna possível ler o conto como mais um momento teórico da obra.

Esta discussão seria estéril se não tivesse maiores conseqüências, pois em narrativas machadianas sempre são possíveis ampliações de cunho teórico-literário. No caso, o esgotamento que vitimou a trajetória narrativa de Xavier pode ser transposta para a análise das escolas poéticas. Até que ponto uma poética pode-se esgotar e até que ponto ela pode permanecer como idéia vigente? É possível dar um gênero literário ou uma poética como esgotados? O aparecimento de outros momentos literários, pode significar a sua extinção? Elas teriam incorrido, então, no esgotamento a que se refere o conto? Muito provavelmente não. O próprio Machado de Assis encarregou-se de demonstrar que uma poética ou um estilo não se esgota, que sempre é possível criar com qualquer material que se lhe apresente. E é exatamente neste ponto que está sua participação teórica. Ao mesmo tempo que em um conto mostra um Xavier que exauriu todas as suas possibilidades de criar, em outros contos dialoga com estilos e gêneros para mostrar que não há impedimentos para o ato criador de incursionar

por qualquer tipo de texto. Daí, pode-se depreender que o problema enfocado em *O Anel de Polícrates*, comparado aos outros textos da obra, comprova o que João Guimarães Rosa diz sobre as cinzas do desgaste que vão depositando-se sobre as palavras e que para restabelecerem seu brilho original é necessário remover estes resíduos que vão se depositando, como se faz em literatura.

Machado de Assis tem um zelo, muito frequentemente observável em sua obra, pelo trabalho de criação do escritor. É comum em suas entrelinhas um empenho em criticar a repetição, a cópia e a falta de originalidade. Muitas vezes a repetição vem travestida de erudição, de uma erudição estéril que não cria. Outras vezes é a cópia que vem para suprir uma imperfeição de um personagem frágil, e nisso não deixa de existir uma crítica a este tipo de literatura. É o caso do barbeiro em *O Alienista* que nos seus momentos de inflamação discursava: "(...) '– essa *Bastilha da razão humana*', – expressão que ouvira a um poeta local, e que ele repetiu com muita ênfase."⁹¹ O narrador reitera sua preocupação com a originalidade, fazendo reservas à imitação, primeiramente colocando-a como um recurso expressivo de um personagem de pulso firme, mas tacanho nos seus posicionamentos o bastante para ser vencido pelo discurso oficial quase vencido.

Outras situações como esta aparecem na luta pelo poder entre o alienista e seus opositores, deixando ao narratário a oportunidade de observar algumas particularidades da fisiologia do discurso político. A referência mais contumaz delas talvez seja aquela em que Porfírio, o barbeiro que havia se insurgido contra o alienista, é criticado por seu rival de navalha, João Pina, por seus conchavos. Com apoio popular, derruba Porfírio e assume o governo de Itaguaí. É então que o narrador associa as duas idéias: o discurso político e o ato de reproduzir.

"Como achasse nas gavetas as minutas da proclamação, da exposição ao vice-rei e de outros atos inaugurais do governo

⁹¹ p.270



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." (p. 278)

Em um primeiro momento é possível perceber uma crítica de ordem política do poder pelo poder, uma vez que estruturalmente o novo governo copia o governo anterior. Mas não é o cerne da questão, pois artisticamente o vício da cópia, da reprodução quase que fiel é algo ainda mais condenável, mesmo que, como foi citado, assuma ares de erudição. Para Machado de Assis a originalidade é um imperativo, mesmo que você parta de formas ou fórmulas consagradas e fixadas pelo uso é necessário interagir criativamente com o motivo escolhido.

Uma situação semelhante pode ser percebida no paralelo que o narrador traça entre o motivo principal e uma descrição de ambiente que ele faz em *A Chinela Turca*. É a cena em que o major lê para o protagonista cenas de seu drama e que o bacharel é levado para uma sala e assim a descreve: *"Era uma sala vasta, assaz iluminada, trastejada com elegância e opulência. Era talvez sobreposse a variedade dos adornos; contudo, a pessoa que os escolhera devia ter gosto apurado."*⁹² É apenas a descrição de uma sala com excesso de adornos. Tudo caminharia para isso se o narrador não prosseguisse com colocações que conotam crítica estilística, quando se refere à cópia de objetos em: *"Os bronzes, charões, tapetes, espelhos, – a cópia infinita de objetos que enchiam a sala, era tudo da melhor fábrica."*⁹³ Aqui, como nos outros contos, o narrador faz menção a cópias, o que nunca mereceu complacência nos textos machadianos. Observe-se que, mesmo afirmando o "gosto apurado" de quem escolheu as partes que compõem o conjunto e dizendo ser tudo da "melhor fábrica", ainda é a "cópia infinita"

⁹² p.300

⁹³ p.300

de objetos. Essa colocação serve de metáfora para o motivo principal do conto, pois que as cenas que o major lia ao bacharel eram também a "cópia infinita" de cenas vistas ou lidas por ele

Todas as implicações literárias do ato de copiar, quando não de plagiar, não se esgotam no que ele tem de nocivo à literatura. Este ato possui sua contraparte, também nociva, que é a parte copiada. É possível que um enunciador que seja plagiado sinta-se ofendido por ver sua obra claramente desfigurada e assinada com pretensões de se tornar uma obra de criação. Mas há uma outra possibilidade que não passou despercebida por Machado de Assis. É a felicidade que um enunciador em estado de penúria intelectual pode ter ao ver-se copiado, como acontece em *O Anel de Polícrates*, em que o personagem Xavier sente-se realizado por ver um pensamento de seu cunho ser citado publicamente. O título do conto faz referência a um anel que Polícrates teria lançado ao mar e que, tendo sido engolido por um peixe, posteriormente foi pescado e servido ao próprio dono do anel. É uma alegoria do caráter cíclico que as coisas podem ter. O narrador utiliza, então, esta imagem para falar de um personagem que tendo esgotado sua fonte criadora, sente-se lisonjeado por ver um pensamento seu retornar aos seus ouvidos, depois de engolido por pessoas que não conseguiram digeri-lo. Em vários momentos é possível ver retornar ao enunciador o pensamento lançado:

"(...) ouviu de outra mesa a mesma frase sua, talvez com a troca de um adjetivo."; "Dias depois foi convidado a um baile: (...) ouviu comparar o barão a um cavaleiro emérito."; "Jurou-me que ia escrever, a propósito disto, um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios, – são as suas próprias expressões; (...)".⁹⁴; "Abriu um jornal de oposição, e leu estupefato estas palavras: (...) [sua citação]"; "(...) passando por um teatro, entrou; muita gente, muitas luzes, muita alegria; (...) No segundo ato cena VIII, estremeceu (...) [sua citação aparece em uma fala]"; "O Xavier corre a vê-lo; e o infeliz ainda o pode conhecer, estender-lhe a

⁹⁴ p.332



mão fria e trêmula (...) e soluçar-lhe (...) [ouve de um moribundo sua citação]⁹⁵

Levando em conta que a parte que engoliu o pensamento não conseguiu digerir-lo a exemplo do peixe a crítica à fragilidade do enunciador vai-se tornar ainda mais cruel quando o narrador deixa subentendido ao narratário que o retorno só é possível exatamente porque a idéia não conseguiu ser digerida. Em outras palavras, o enunciador frágil necessita de um enunciatário igualmente frágil para poder devolver-lhe a idéia sem nenhum arranhão. O que retorna é a cópia.

A visão ampla de Machado de Assis não se limitou a discutir o processo da criação literária e em diversos momentos tocou a questão da recepção, chegando mesmo a teorizar sobre ela, como em *O Segredo do Bonzo*.

D. Recepção do texto

Os dois contos de *Papéis Avulsos* que tocam nesta questão de forma mais explícita são *O Segredo do Bonzo* e *A Chinela Turca*. O primeiro conto pode ser considerado mais teórico, na acepção de conto-teoria que lhe atribuiu Alfredo Bosi, enquanto que o segundo ocupa-se mais do caráter literário da questão.

O Segredo do Bonzo fala da recepção como uma necessidade para que a enunciação torne-se concreta. O texto todo é um suceder de tentativas de persuasão, que vão sempre precisar da adesão da recepção para que se concretizem. O texto todo é permeado por longas inserções quer do narrador, quer do bonzo principal, de forma que sua aparência gráfica reforce seu aspecto teórico. A certa altura, Pomada diz:

⁹⁵ p.333



" – Haveis de entender, começou ele, que a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem (...) por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador" (p.324-5)

O narrador parte do pressuposto de haver necessariamente uma recepção para que a comunicação se efetive. Havendo uma recepção (representada pelo narratário), que seja parte na construção de um texto, o narrador passa a questionar a obrigatoriedade de uma mensagem ser real ou se lhe basta ser verossímil, dizendo: "(...) *uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente.*"⁹⁶ Dessa forma, o narrador, pela voz de Pomada, passa a defender a idéia da construção da realidade como algo que não precisa necessariamente passar pelos sentidos. Em suma, a enunciação é um processo que só se completa no narratário e o brilho de um texto também depende dele. Mais do que isso, introduz no texto algumas referências para discutir o conceito de real, de realidade que tinha como matéria prima para um tipo de Realismo mais refinado, calcado sobre o verossímil.

Em *A Chinela Turca* o narrador trata de um caso gritante de desnível entre enunciador e enunciatário, em que este é obrigado a ouvir um discurso ruim de um outro personagem. O mecanismo de fuga que o enunciatário é obrigado a lançar mão para poder fugir ao discurso ouvido, faz com que ele tome os motivos e os elementos cênicos do primeiro e os reelabore para dar origem a um pesadelo. É interessante notar que quando o material de que se compõe o texto é de má

⁹⁶ p.325



qualidade, não é possível obter um resultado final satisfatório. É o que acontece ao protagonista, que se vê obrigado a trabalhar com o material que lhe é oferecido para construir seu próprio drama – um pesadelo.

Esta colocação defende a necessidade de critérios qualitativos para a seleção de leituras. Aliás o conto todo é uma defesa destes princípios e o narrador chega mesmo a ser explícito quanto ao imperativo de uma boa seleção em: *"(...) mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos."*⁹⁷ E o texto ainda tem a virtude de discutir literatura enquanto realiza ele próprio um modelo oposto ao que critica. Faz com que o conto seja a moldura bem acabada para um quadro ruim, resultando em uma bela obra por causa da moldura que o transforma. A valorização do seu narratário não é uma dedução apenas possível pela leitura de minúcias da obra, mas está explícita no final, quando afirma a liberdade do enunciatário para fugir às más obras, não enxergando-o como um destinatário imóvel pronto para receber qualquer tipo de coisa que se lhe lance. Pelo contrário, encerra o conto com: *"(...) provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco."*⁹⁸

Mas estas pequenas referências à questão da recepção do texto literário, aparentemente, ainda são insuficientes para se entender a dimensão que Machado de Assis dava a ela. Seu pensamento era muito mais abrangente e mais sério do que isso na medida em que se preocupava com a formação do gosto de sua época, de uma cultura. Enquanto alguns nacionalistas falavam das exterioridades do país, Machado de Assis estava atento aos movimentos que concorriam para a formação de uma arte, de uma cultura de sua época, ocupando-se de questões como a formação do gosto.

⁹⁷ p.297

⁹⁸ p.303



E. Gosto popular

A discussão sobre o popular não é algo tranquilo, quer nos meios acadêmicos, quer nos meios culturais e é de se esperar que não o fosse também no realismo. A literatura de Machado de Assis parece contribuir com a discussão na forma como realizou o seu trabalho, pois o texto reflete a sua postura sobre a questão. Para entender melhor a sua opinião é interessante verificar a questão de dois pontos de vista distintos. Por um lado a caracterização dos seus personagens, a escolha dos seus tipos, os seus motivos podem ser populares, mas por outro lado a realização da obra como texto literário não tem aquele estilo que se poderia chamar de popular, embora sejam obras acessíveis ao narratário comum. Para iluminar melhor a questão, é oportuna a colocação a respeito que Roberto Schwarz faz sobre a forma desideologizada com que Machado de Assis construía seus personagens.

"Normalmente os escritores mais engajados socialmente consideram gente pobre como gente simples, gente que não tem psicologia nem complexidade. Machado, ao contrário, não faz a menor diferença entre um rico e um pobre quanto à sutileza. Para ele, o pobre é gente, como não é para nenhum naturalista, inclusive de esquerda."⁹⁹

Esta colocação de Schwarz encaixa-se perfeitamente à produção machadiana e presta-se para entender a questão do popular sob uma perspectiva diversa da que normalmente a questão resvala. Na sua obra, o foco sobre o mundo não era feito pelo prisma das classes sociais, mas sim pelo olhar sofisticado e complexo dos seus personagens. Não via tanto através dos desníveis sociais, mas das misérias humanas, que era a miséria que mais o interessava e a que acabava gerando outras. Nesse sentido Machado de Assis não é um autor impopular e sim um crítico do gosto popular, aquele que produz

⁹⁹ SCHWARZ, Roberto. Mesa redonda. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p.325



obras sem qualquer acabamento artístico a pretexto de ser popular. Ao contrário devolve ao personagem popular a inteligência, a sensibilidade e a perspicácia para apreciar o que é artisticamente bem acabado.

Feita esta ressalva, pode-se eleger alguns momentos desta obra que dão o tom do distanciamento que Machado de Assis guardava do que, na falta de termo melhor, pode-se chamar de "gosto popular", para designar aquele tipo de produção sem qualidade, fundada somente em aparências, por vezes copiada e que sustenta-se como literária sobre a ignorância alheia. Montada sobre uma recepção frágil, *O Segredo do Bonzo* dá abundantes exemplos desta impostação que é possível quando se tem um enunciatário debilitado. Após ouvir um discurso absurdo o narrador diz que "*O povo, que escutara esta fala com muita veneração, fez o mesmo alarido e levou o homem ao dito alpendre (...)*"¹⁰⁰. O tom crítico a estes absurdos de aclamação popular refere-se à fragilidade e à debilidade possíveis na recepção de um texto. Esta crítica genérica pode ser estendida ao enunciatário de discursos literários artisticamente mal acabados, pois este estaria no mesmo nível da obra. Está implícito nessa postura que o mau texto pressupõe uma recepção medíocre e que o bom texto requer um enunciatário à altura para poder ser fruído. Pode-se depreender disso que o gosto artístico não é um atributo dado pela natureza e que se exerça com tanta tranquilidade e sim algo que deva ser cultivado pela recepção de boas obras, mas que pode ser deglutida pela massificação cultural. Como colocação machadiana, também é possível ver que, por trás das impostações de gosto popular, há um tom galhofeiro para com aqueles que precisam utilizar absurdos para usufruírem da credulidade pública.

Mas há momentos em que sua crítica aparece com mais sutileza e que não são menos incisivos, tecendo diferenças entre os vários tipos de humor. Consegue detectar uma gradação de tons para o humor que vai do popular ao "clássico", como quando em *Teoria do*

¹⁰⁰ p.324



Medalhão o pai formulava a sua teoria e sobre uma das leis que regeriam sua nova vida o pai fala do humor, estabelecendo diferenças sutis que podem existir entre uma e outra das gradações que pode assumir.

" – Somente não deves empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebeitar de riso os suspensórios. Usa a chalaça." (p. 294)

Com este tipo de observação na sua obra fica patente a necessidade que tinha de não deixar o popularesco impor-se como forma cultural. Perspicaz e detalhista, ocupa-se até mesmo do humor, pois como forma de discurso, deixa sempre transparecer a origem mais ou menos séria do seu enunciador. Tanto enunciador quanto enunciatário devem estar em pé de igualdade para que o discurso humorístico tenha sentido.

Teoria do Medalhão, por exemplo, é um texto trabalhado com um humor refinado, pedindo ao narratário a reciprocidade para que surta o efeito pretendido pelo narrador de fazer uma crítica contundente ao senso comum, ao gosto popular, que elege o humor debochado que "estala como uma palmada", em detrimento de um humor mais sutil e profundo que a ironia oferece. Também nisso pode-se perceber o empenho de um intelectual em discutir o peso que tem o gosto popular. E veja-se que não é uma preocupação de elitizar o humor, pelo contrário, trata-se criticar a elitização do deboche.

Em *A Chinela Turca*, há outra crítica, também sutil, ao gosto popular de determinados meios culturais como o teatro e a literatura. É quando o "enfadonho" major do texto estava lendo drama de

má qualidade ao Bacharel Duarte e o narrador interfere falando sobre o fato de Lopo Alves ter retomado suas pretensões literárias: *"Esta circunstância explicá-la-ia o bacharel, se soubesse que Lopo Alves, algumas semanas antes, assistira à representação de uma peça do gênero ultra-romântico, obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a idéia de afrontar as luzes do tablado."*¹⁰¹ Aqui também é possível verificar uma crítica de mão dupla quando o narrador fala tanto do gosto popular quanto do ultra-romantismo, associando-os para qualificar este como um produto cultural popularesco e não popular.

Mas isso não é tudo, pois a consequência mais nefasta ainda estava por vir, fazendo com que o espectador deste tipo de drama sentisse motivação para produzir cópias do que ouviu, chegando a dizer mais a frente que "a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos [do que a morte que conjecturava para o major]". É uma forma de dizer que o gosto popular reproduz-se com facilidade, uma vez que não lhe cabe o ônus de criar e sim de reproduzir-se indefinidamente como aconteceu com a peça ultra-romântica de mau gosto que o major assistira algum tempo antes.

Desse ponto de vista poder-se-ia pensar que a loucura do Quixote, que se deixou influenciar por romances de cavalaria, e a de Ema Bovary que se deixou influenciar pelos romances românticos fossem críticas dessa reprodução sem controle do gosto popular. Machado de Assis também faz a sua crítica neste conto, dando sua colaboração à discussão sobre a influência que têm as obras de arte na formação de uma cultura. Cada uma destas obras faz, à sua maneira, a crítica sobre a influência que sofrem as pessoas vulneráveis a textos de má qualidade.

102

¹⁰¹ p.296¹⁰² Sob este aspecto seria interessante uma narrativa da literatura contemporânea que fizesse o mesmo tipo de reflexão que Dom Quixote ofereceu ao Barroco e que Madame Bovary ofereceu ao Romantismo - talvez até em forma de telenovela - e que fizesse a crítica das narrativas nocivas modernas e do que apareceu de nocivo no Modernismo.

Um outro momento em *Papéis Avulsos* que toca também a questão do gosto popular, focando mais detalhadamente o enunciatário como peça importante nas enunciações, pode ser encontrado no conto *O Espelho*. Neste texto o narrador faz uma diferenciação entre a alma interior e a alma exterior que as pessoas teriam e afirma sobre o caráter volúvel da segunda: “Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma... (...) muda de natureza e de estado.”¹⁰³. E fala da mutabilidade da alma exterior com um tom crítico mais pesado:

“ – (...) Pela minha parte, conheço uma senhora, – na verdade, gentilíssima, – que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lirica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a Rua do Ouvidor, Petrópolis...

– Perdão; essa senhora quem é?

– Essa senhora é parenta do diabo, e tem o mesmo nome: chama-se Legião...” (pp.346-7)

E falar sobre a volubilidade da alma exterior, que se amolda de acordo com as aparências, é como que examinar a fisiologia do gosto popular, que sobrevive porque sua vontade débil acompanha a sugestão mais próxima. Note-se que o narrador inclui entre os modismos a que uma vontade débil está sujeita, até mesmo manifestações culturalmente consagradas como a ópera e o concerto. Aqui já não se trata do objeto sobre o qual se debruçará a alma exterior, mas sim da forma de assimilá-la. A alma exterior como que adere à idéia na sua totalidade, transforma-se no objeto para o qual se volta. É a fisiologia do modismo, do gosto popular.

Há uma preocupação constante nos diversos contos da obra em evitar que o trabalho com a linguagem e com o signo artístico se desgaste pela cópia, pela repetição ou pela sua banalização quando da recepção. Nesse sentido *O Espelho* trabalha mais profundamente uma

¹⁰³ p.346



teoria sobre as conseqüências de se receber insistentemente um discurso banal, como aconteceu ao protagonista: tornou-se a própria coisa banalizada. O personagem transforma-se no próprio objeto do discurso alheio. A recepção, para Machado de Assis, pareceu algo muito mais sério, pois a todo momento atrela a qualidade da obra a recepção do texto, mostrando a profunda interdependência entre enunciador e enunciatário, cobrando uma seriedade literária de ambos. Mostra com isso que o fato de se trabalhar com motivos populares não significa deixar de cuidar do gosto, não significa que o gosto tenha que ser sacrificado e resvalar para o popularesco.

Ainda sobre este texto, pode-se notar uma outra conseqüência da sua leitura para a discussão do gosto. O enunciador do discurso cultural, para manter-se na preferência do mau leitor, deve também transformar sua alma exterior no mesmo objeto do seu discurso. Se sofre esta metamorfose, matando a alma interior, transforma-se na exterioridade que propõe ao enunciatário do seu discurso. Então fecha-se o ciclo machadiano: uma visão tacanha forma a outra e reproduzem-se com facilidade para formar uma simbiose de sustentação do gosto popular.

E por fim, há vários momentos de *Papéis Avulsos* que falam de forma mais direta de suas idéias, ora com demonstrações, ora em forma de crítica literária.

F. Crítica literária

Dentro ainda de uma análise que busca levantar questões relativas ao estilo, *Papéis Avulsos* é uma obra que presta-se para que o crítico possa verificar diversas posições teóricas e a defesa de alguns ideais poéticos no decorrer das inserções do narrador ou de uma voz a que poder-se-ia chamar de narrador-crítico. Além das questões já levantadas neste capítulo, há algumas outras esparsas, sem



maiores ligações entre si, mas não menos importantes para corroborar as opiniões que já foram ditas.

Um aspecto relevante, que aparece acentuadamente no conto *D. Benedita*, é o posicionamento crítico do narrador que se pode perceber em relação ao ritmo do texto. Faz um texto que retrata uma protagonista que se arrasta sem conseguir imprimir ação à sua vida, que é um eterno querer fazer. O conto é todo pontado com frases como “*D. Benedita levantou-se, no dia seguinte, com a idéia de escrever uma carta ao marido (...)*”¹⁰⁴, e a protagonista leva boa parte do conto para conseguir concretizá-la. Sua trajetória narrativa é quase inexistente no que depende dela e precisa ser corroborada a todo momento pelo narrador, para que ocorra algo; este, por sua vez, vai caracterizá-la como pessoa de vontade fraca. O narratário teria a impressão de estar diante de uma narrativa de folhetim se levar em conta apenas o desdobramento da história, mas o narrador não permite esta leitura com inserções que lhe facultam ler o texto como uma crítica ao estilo derramado, ao descritivismo inútil, à verbosidade. Alguns momentos antes deste citado, o narrador interfere para mostrar que o ritmo entre ele e o narratário poderia ser diferente daquele que a personagem seguia no conto, chamando-o a focar determinada cena estática que estava ocorrendo – um outro retrato, como no subtítulo: “*Venhamos, porém, aos demais convivas, que estão parados, conversando; reina o burburinho próprio dos estômagos meio regalados, o riso da natureza que caminha para a repleção; é um instante de repouso.*”¹⁰⁵ Aqui já não há propriamente uma cena, mas praticamente um quadro tendendo ao estático. Dizer que os personagens “estão parados, conversando” e que trata-se de “um instante de repouso” é descaracterizar suas ações como significativas para estruturar uma trajetória. O conto é composto com personagens estáticos que vão acabar compondo uma narrativa igualmente estática. Ela não progride, os fatos não se desenrolam e o narrador faz questão de

¹⁰⁴ p.310

¹⁰⁵ p.308



mostrar isto. É nisso que se pode perceber o tom crítico às narrativas verborrágicas em que normalmente ocorrem longas descrições, mas não acontecem transformações significativas. Nelas os personagens podem estar mal construídos e também não conseguirão sobreviver sem a ajuda do narrador, como acontece a Dona Benedita. Este estilo é comum quando os textos começam a descrever movimentos e detalhes dos personagens que não contribuem para o desenvolvimento da trama. Não são motivos livres e nem associados; são estratégias de preenchimento. Muitas dessas inserções do narrador costumam ter a função de aparentar erudição e não se prestam ao trabalho narrativo; ora é um personagem lendo uma obra clássica, ora ouvindo uma música erudita ou falando das idéias de um filósofo. Porém limitam-se a citações deslocadas e não dialogam com o resto do texto como acontece em Machado de Assis, que parece um fiel seguidor do conceito de "unidade de ação" conforme proposto por Aristóteles.¹⁰⁶

Este distanciamento a que chama o narratário, aparece deliberadamente em outros momentos do texto como o já citado quando fala do "trastejar" da casa, falando da desarmonia do conjunto da mobília¹⁰⁷. A impressão que se tem do conjunto é que o narrador está em total disjunção com a "veleidade" que preside o conto, com a maresia que domina os personagens e conseqüentemente suas ações cênicas e por isso buscasse a todo momento a adesão do narratário para verificar o que ele desde o princípio chama de "*Um retrato*". O subtítulo ainda é significativo quando se atenta para o artigo indefinido que dá o tom do desleixo e a medida do distanciamento entre narrador e protagonista. Literariamente o que se pode depreender da sátira que o narrador faz é que o estilo rebarbativo era um incômodo que o próprio Machado de Assis pugnou por se livrar. Aquilo que ele próprio considerava excesso no início de sua obra foi sendo posto de lado e já em *Papéis Avulsos* conseguiu um alto grau de concisão, tendo conseguido fazê-lo ainda

¹⁰⁶ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. [s.l.]: Ediouro, [s.d.].

¹⁰⁷ p.312



melhor nos seus livros de contos seguintes, a partir de *Histórias sem data*.

Há um momento, em *D. Benedita*, em que o narrador chega mesmo a desnudar este vício que os narradores têm de manipular a onisciência para alongar o texto até onde seja conveniente. É quando o narrador assumia uma voz mais prolixa, fazendo rodeios, para logo em seguida analisar o que fazia. Fazia elucubrações sobre a idade da protagonista e usando a onisciência para falar o que os outros personagens achavam a respeito, quando resolve tirar sua máscara verborrágica e mostrar sua máscara concisa dizendo: *"Mas, se alguma coisa admira é que houvesse suposições neste negócio, quando bastava interrogá-la para saber a verdade verdadeira."*¹⁰⁸ Há uma alternância de vozes muito sutil, pois uma derrama-se em fazer suposições e a outra a desmascara para dizer que aqueles rodeios retóricos não eram necessários, que o estilo pode ser enxuto e prestar-se muito bem para narrar. É uma analepse para que o narratário pudesse pressentir o estilo dos narradores – um da história aparente e outro crítico –. O narrador utiliza um esquema narrativo diferente, semelhante ao de *Teoria do Medalhão*, pois em ambos há a afirmação do objeto criticado. *D. Benedita* é o texto inchado para mostrar-se desnecessário ser assim; sua protagonista é o exemplo da veleidade para mostrar a necessidade dos personagens terem uma trajetória narrativa sólida.

Logo em seguida o texto traz uma outra digressão sobre a destreza com que o cônego trincha o peru servido e comparando à possibilidade de outras pessoas servirem-no arremata o devaneio com: *"(...) um estudante ou um amanuense, sem a lição do longo uso, poderia dispor da arte consumada do cônego? É outra questão importante."*¹⁰⁹ Como não bastasse a digressão, o narrador ainda faz um juízo de valor, como que justificando a existência de um motivo fútil no texto verborrágico, reafirmando assim o esquema usado para expor problemas

¹⁰⁸ p.308

¹⁰⁹ p.308



narrativos. Novamente consegue teorizar – uma teoria às avessas, como a do medalhão – para sustentar o texto inchado. Mostra o que considera excesso e constrói personagens que sustentam um tal estilo, mas as críticas ao verborrágico em *Papéis Avulsos* não se esgotam aqui.

Em *O Segredo do Bonzo* o narrador fala de um personagem em um discurso e flagra seu estilo derramado em: “Um dia, andando a passeio com Diogo Meireles, nesta mesma cidade Fuchêu, naquele ano de 1552, sucedeu deparar-se-nos um ajuntamento de povo, à esquina de uma rua, em torno a um homem da terra, que discorria com grande abundância de gestos e vozes.”¹¹⁰ Como não bastasse o caráter hiperbólico do discurso deste personagem, por causa da sua “abundância de vozes”, ainda fala da sua “abundância de gestos”, caracterizando-o como excessivo em todos os sentidos. E, em se tratando de um discurso que intentava persuadir o enunciário do absurdo, faz forçosamente uma ligação entre discurso derramado e o engano. Esta relação não parece casual, mas uma necessidade do discurso persuasivo, que quanto mais absurdo, mais precisa derramar-se e inchar-se para atingir o seu fim. Contudo, o texto inchado parece sempre pernicioso, mesmo que não se queira ligá-lo a uma intenção enganosa como no caso acima. Esta forma de conceber o texto como algo que deva ser enxuto, não se refere simplesmente às suas dimensões, mas é uma defesa da necessidade que ele tem de não trazer em seu bojo motivos inúteis que o inflem sem propósito. Cada pequeno elemento da tessitura narrativa deve ter alguma relevância para a composição do conjunto; é como se a “entrelinha” fosse a pauta que devesse ser preenchida pelas vozes que compõem a polifonia. Machado de Assis não chega a defender que se transforme o texto em uma espécie de *hai-kai*, mas sim que este seja sólido e consistente a ponto de não permitir que seja tomado de assalto por motivos que provoquem o seu inchaço desnecessário.

¹¹⁰ p.323



Há mais momentos em que fala do verborrágico como se os seus narradores formassem coro para defender mais esta tese na obra. Em *O Anel de Polícrates*, o narrador fala de Xavier, quando na sua vida de abundância, descrevendo-o como um caso incontável de discurso verborrágico.

"Ele espalhava idéias, à direita e à esquerda, como o céu chove, por uma necessidade física, e ainda por duas razões. A primeira é que era impaciente, não sofria a gestação indispensável à obra escrita. A segunda é que varria com os olhos uma linha tão vasta de cousas, que mal poderia fixar-se em qualquer delas. Se não tivesse o verbo fluente, morreria de congestão mental; a palavra era um derivativo." (p.330)

Enquanto em *O Segredo do Bonzo* o narrador detectava o caráter falacioso dos discursos verborrágicos e em *D. Benedita* mostrava os senões deste tipo de discurso, em *O Anel de Polícrates* o narrador vai caracterizar o caráter patológico gerador deste discurso. As características do personagem permitem observar o que é patológico e o que é normal no discurso poético. Xavier fala compulsivamente, sem controle sobre o que faz, e o narrador aproveita-se para teorizar dizendo que "não sofria a gestação indispensável à obra escrita". Ora, ele não poderia ser mais claro e mais conciso ao afirmar que a literatura é necessariamente produto de uma construção, de uma elaboração, que precisa passar por um processo de maturação, ou melhor, de "gestação", figura cuja analogia seria mais propícia para representar melhor o processo, pois este traz a idéia de fecundação, divisão, crescimento, maturação e parto até adquirir vida própria – momentos possíveis a um texto. O narrador defende o seu conceito de literatura como um produto construído e bem acabado e ainda dá como motivo para que o enunciador comporte-se assim o fato de ele divisar uma vasta gama de coisas e não concentrar-se nelas: uma patologia do discurso que o torna derramado. A palavra passa então a ser uma válvula de escape que

permite que ele não morra de congestão mental. Logicamente a comparação entre os dois tipos de discurso – o derramado e o construído – tem conseqüências teóricas pois faz a defesa de uma literatura que seja elaboração e não um mero destempero verbal do seu autor, ou seja, defende uma teoria literária que vê o signo artístico como algo que deve ser elaborado conscientemente e não como simples fluxo de uma consciência exacerbada.

O discurso verborrágico e o esgotamento da fonte criadora estão intimamente ligados neste conto, pois este tanto pode ser a causa como a conseqüência do outro. No exemplo de Xavier é possível ver uma fonte criadora prolixa que teve seu ponto de saturação e esgotou-se enquanto que o reverso também é possível, caso o narrador utilize-se de estratégias de preenchimento. Mas o mais interessante é o fato de o conto mostrar que o estilo hiperbólico não sofre a gestação necessária ao texto literário e por isso está fadado à secura, não sendo mais do que um reflexo físico que deve fluir para evitar maiores danos ao organismo. Para que o literário se concretize em um texto não bastam uma ebulição de palavras, mas é necessário que uma ordem “presida-lhe o trastejar da obra”. Necessita fixar-se nas palavras para poder trabalhar-lhes os sentidos. Semelhante a esta abundância verbal que não resulta em um texto acabado há o caso do alferes quando estava no auge do seu isolamento.

Em *O Espelho*, o protagonista também se vê cerceado pela falta de expressão quando na casa de sua tia buscava alternativas para suprir o incômodo do isolamento, à semelhança de Dona Benedita. Em *D. Benedita* o texto flui vagarosamente, como uma extensão da protagonista, construindo-a coerentemente com o seu significado e facultando ao narratário percebê-la até mesmo pelo seu discurso. Já o discurso do alferes, qualquer que fosse, acaba não fluindo, porque sua alma exterior não poderia produzi-lo.

"Em certa ocasião lembrei-me de escrever alguma coisa, um artigo político, um romance, uma ode; não escolhi nada definitivamente; sentei-me e tracei no papel algumas palavras e frases soltas, para intercalar no estilo. Mas o estilo, como a tia Marcolina, deixava-se estar. *Soeur Anne, soeur Anne...* Coisa nenhuma. Quando muito via negrejar a tinta e alvejar o papel." (p.350)

O contexto em que o narrador coloca a esterilidade literária do alferes, serve para uma crítica bastante ampla. Primeiramente, pode-se inferir que um estilo que "deixa-se estar" não tem o rigor necessário para poder imprimir qualquer ritmo às palavras e produzir literatura. O nada não pode criar, não pode gestar qualquer idéia para ser impressa. Também não se pode dizer que é possível ao estilo frouxo se dar bem em qualquer que seja o formato; romance, ode ou artigo político pedem o mesmo vigor. Faz com isso uma crítica ao estilo frouxo, mostrando mais um vício literário. "Negrejar a tinta e alvejar o papel" é imprimir ao papel a nulidade, a vacuidade de quem tenha uma pretensão literária que não se sustenta pela qualidade.

Uma outra leitura dessa colocação também ficaria por conta de observar que no momento quem tenta escrever é a alma exterior e que a interior havia morrido. O insucesso pode ser significativo, pois daí pode-se deduzir que um texto em que prevaleça a função poética não pode ser gerado apenas por uma aparência exterior que se consiga, por um arranjo fortuito de idéias, palavras e regras, criar algo de valor. O texto literário necessita de ter uma marca de estilo, há que ter uma personalidade com a qual possa contar para materializar-se. O mero arranjo de elementos de uma poética não consegue realizar literatura e vai sempre pedir uma marca de estilo, um ingrediente pessoal que o diferencie de outros textos.

Neste texto não faz crítica de autores ou de estilos, mas de vícios literários, de vícios estilísticos e das vaidades pessoais sem a correspondente qualidade. Se foi bom crítico, é na literatura que realiza



ainda melhor este tipo de trabalho, pois que nela, critica o vício e pratica o que apregoa como virtude literária. Em *Papéis Avulsos* faz crítica da própria frouxidão dos críticos quando se curvam às conveniências e às preferências pessoais, como nas assembléias de doutos que discutiam o rumo dos acontecimentos em *O Segredo do Bonzo*. Chega até a fundamentar na teoria do medalhão o comportamento volúvel, quando ao falar das possíveis homenagens que seriam destinadas ao medalhão ele diz: “Qualquer que seja a teoria das artes, (...) as regras da mais vulgar polidez mandam aceitar o retrato ou o busto, como seria desazado impedir que os amigos o expusessem em qualquer casa pública.”¹¹¹ O narrador não se restringe a observar a vaidade humana que se deleita com homenagens, mas ainda faz uma ressalva de caráter teórico, dizendo que, “qualquer que seja a teoria das artes”, elas são muito bem vindas. Com isso mostra que o senso artístico de um medalhão deve estar abaixo da sua projeção, pois o “qualquer que seja” revela a inconsistência de idéias a que ele deve se obrigar para amoldar-se melhor a situações que lhe tragam dividendos. É uma situação semelhante à daquela senhora citada em *O Espelho* que trocava de alma exterior várias vezes por ano – era parenta do diabo: seria uma referência ao *Fausto* de Goethe?

Há, por fim, que se falar da unidade de ação do texto que além de ser uma constante nos contos desta obra, aparece ainda teorizada brevemente em alguns momentos. O zelo dos narradores em encadear muito bem os motivos, não permitindo nenhum excesso e nem deixando falhas que comprometam a noção de conjunto que um texto deve permitir ao narratário, tem valor de regra em *Papéis Avulsos*. Isso passa a ser significativo em se tratando de um estilo que a todo momento é atravessado por teorias. Em alguns momentos parece que os contos abrem janelas que permitem focalizar o interior do que vem sendo narrado, sem interromper o fluxo do texto, sem comprometer a unidade

¹¹¹ p.293



de ação do texto. Pelo contrário, pois quase sempre estas intrusões do narrador articulam-se com o sentido do texto, ampliando os seus sentidos. Em *O Espelho*, aproveita-se de uma certa confusão entre os personagens que participavam de um debate para teorizar sobre o próprio caos estabelecido que estava reclamando uma certa unidade e diz: "(...) Cada cabeça, cada sentença; não só o acordo, mas a mesma discussão, tornou-se difícil, senão impossível, pela multiplicidade de questões que se deduziram do tronco principal, e um pouco, talvez, pela inconsistência dos pareceres." ¹¹² Um argumento frágil dá margem a desdobramentos inconsistentes. Daí o fato de os discursos necessitarem da unidade de ação aristotélica ¹¹³ que lhes dê coesão e força estilística. É a unidade que se encontra em cada um dos contos de *Papéis Avulsos* e que permite até que a obra, como um todo, tenha uma característica apolínea e um discurso suficientemente forte para dialogar com questões da mais variada ordem. Enfim, a obra defende a unidade necessária à obra de arte como forma de rechaçar o estilo rebarbativo e o faz, na teoria e na prática.

Em *Papéis Avulsos*, conforme visto nos itens analisados há sempre uma preocupação em defender o texto literário de suas pragas naturais como a cópia, a verborragia, a falta de originalidade, a vacuidade entre outros problemas principais.

¹¹² p.346

¹¹³ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. [s.l.]: Ediouro, [s.d.].



Conclusões

O título aparece aqui no plural porque poderia parecer monolítico demais tirar “a conclusão” de um estudo de *Papéis Avulsos*. É uma obra multifacetada que abre caminhos, como em uma progressão geométrica, a cada leitura aprofundada que se faça dela. Portanto, o plural. E como tal, foi preferível separá-las conforme as conseqüências ou a sua natureza.

O tom entusiasmado das conclusões poderia denotar uma visão parcial, predisposta a aprovar em bloco a obra analisada e, em se tratando de uma obra machadiana é sempre bom não esquecer o equilíbrio. Mas, mesmo depois de repensada a questão, pareceu mais coerente manter o tom, porque este foi o verdadeiro saldo da análise.

I - Sobre *Papéis Avulsos*

Após um trabalho sobre cada um dos contos e depois sobre o conjunto, foi possível observar a diferença qualitativa desta obra em relação às anteriores como já era previsto e sobre isso não há necessidade de alongar-se, pois que é algo mais ou menos tranquilo entre os críticos. Contudo, ainda assim foi importante ter atentado para alguns pontos da sua obra como foi feito na parte central da pesquisa, abordando a forma como trabalha a formação das máscaras, como os contos referem-se a questões políticas e as teorizações que faz a respeito de idéias literárias.

Papéis Avulsos é uma obra que pode servir para os mais diversos desenvolvimentos e prestar-se a discutir muitas questões depreensíveis dos seus textos que podem não ter sido abordadas neste trabalho, mas a sua maior importância, sem dúvida, é prestar-se ao

aprofundamento de questões literárias. Assim como outras de Machado de Assis, esta é uma obra que realiza sua proposta poética realista e discute, com a abstração necessária, questões relevantes à arte. Além da vasta gama de questões surgidas em um trabalho de pequena monta, como é o caso desta dissertação, aponta novos caminhos para futuras pesquisas. Há sempre vozes falando e defendendo posturas literárias e discutindo o significado da criação artística, o significado da arte. Os contos-teorias aqui enfeixados mostraram-se viáveis também para discussões de cunho filosófico. No cômputo geral, a obra machadiana ainda tem muito o que ser explorada; é um campo vastíssimo.

II - A época de Machado de Assis

Esta dissertação fugiu o quanto pôde ao historicismo, de pouca valia para este tipo de análise. Não que seja inútil saber o seu contexto cultural, mesmo porque isso aflora a todo momento em seus contos, mas não dá para aceitar, por exemplo, sua origem humilde e o seu comportamento formal como elementos de análise dos seus textos. Isso é, no mínimo, problemático. Mas não dá para se furtar de dizer o contrário, mostrando o peso que ele teve em sua época. E o peso foi significativo a ponto de ele ter alcançado reconhecimento em vida e isso perdurar até hoje.

O país, desde o descobrimento, sempre contou com intelectuais que prestaram serviços mais ou menos relevantes e deixaram marcas mais ou menos profundas em nossa cultura. Machado de Assis foi um desses, com a vantagem de ter um peso tão significativo que deixaria suas marcas como balizas para uma cultura nacional autêntica e de envergadura mundial. A exemplo da tecnologia de ponta que faz com que uma nação se destaque, pode-se dizer a seu respeito que tivesse sido um intelectual de ponta para o Brasil. E note-se que ele surgiu em um momento historicamente significativo, pois nasceu em um país que já não era mais colônia, criou-se no Império, amadureceu suas idéias no

clima de efervescência dos movimentos pela libertação dos escravos e viu surgir a república em plena maturidade. Nesse clima histórico, promove a maioria intelectual do país. É como se suas obras *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis Avulsos* anunciassem essa maioria intelectual para as letras do país. Anos depois o país teria a libertação de uma vergonha social com o fim da escravidão e sua maioria política com a instalação da República dos marechais. Em suma, seriam coincidências históricas?

Os contratempos que teve com a crítica de sua obra não foram significativos e é natural que as pessoas de destaque sempre tenham algum Nicolau de *Verba Testamentária* nos seus caminhos. Sua relação com a Academia foi das melhores. Mas esse panorama de sucesso parece paradoxal, pois geralmente escritores, pintores, artistas enfim, só conseguem mudanças radicais a custa de muito estardalhaço no campo dos conceitos. Por que, então, conseguiu fazer um trabalho radical inovador sem provocar estardalhaço e até usufruindo de grande prestígio em vida? Será que a sua época não teria entendido o alcance das suas idéias? Pode ser que sim. Não que faltasse visão aos seus contemporâneos, mas porque determinadas idéias poéticas precisavam de um tempo para amadurecerem e o que ele fez foi antecipar-se à sua época. Contudo, como homem formal que era, conseguiu divulgá-las com a máscara propícia para o seu tempo. Além disso, o Professor Antônio Cândido atribui o atraso à divulgação da sua obra em âmbito mundial à pouca difusão da língua portuguesa ¹¹⁴, o que é uma lembrança oportuna.

III - Machado de Assis hoje

Machado de Assis pode ser visto como um escritor completo. Desenvolveu um estilo independente, criticou excessos deformadores de textos, discutiu limites da criação literária, fez e refez conceitos da própria poética de sua época, teorizou contra as formas

¹¹⁴ CÂNDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas cidades, 1977. p.17.



dissimuladas de cópia, posicionou-se contra a vulgarização do gosto, teorizou também sobre valores artísticos, além de desempenhar magistralmente um Realismo que repensou o próprio conceito de realidade.

Pelo acuro com que trabalhou o signo artístico e a consciência que tinha dele, pode-se aquilatar o peso que teve em pleno Século XIX. Não há exagero em afirmar que Machado de Assis abriu as portas ao Modernismo. Sua obra, em si, é uma contribuição crítica à literatura brasileira fazendo com que a posteridade tivesse um maior compromisso com a linguagem – cerne do trabalho literário no Modernismo. Levando-se em conta esse papel de relevo que exerceu e extrapolando as convenções das escolas poéticas é possível vê-lo à testa da modernidade brasileira.

A sua supervalorização nos dias de hoje pode ser atribuída ao fato de termos mais elementos para compreendê-lo do que a sua própria época o teve. Com os avanços da lingüística e dos estudos literários foi possível garimpar elementos valiosíssimos por detrás das formas clássicas. E em vista desses avanços, não é absurdo afirmar que Machado de Assis parece mais moderno do que muitos outros que o sucederam. O seu lugar ainda é de destaque com a vantagem sobressalente de ser hoje muito mais conhecido fora do Brasil do que foi na sua época, a ponto até mesmo de apaixonar estrangeiros, mesmo que seja pelo seu lado histórico. Mesmo porque o Velho Continente do Século XX não foi assim tão pródigo na produção de gênios, com exceção de um Pirandello ou outro, e o seu público leitor sempre recebe bem novos e bons textos, mesmo que traduzidos.

Sua crítica social também é inteiramente atual e aplica-se às mais diversas áreas da atividade humana. *A Sereníssima República* fala da corruptibilidade humana, abordando problemas políticos que hoje se repetem e acabam por se resolver com um discurso político que mascara a raiz dos problemas. Em *O Alienista* fala do domínio pelo terror

com pretextos científicos à semelhança das ditaduras econômicas que hoje justificam sistemas neoliberais frágeis e incapazes de assumirem suas mazelas, colocando-se ao final como benfeitores das suas vítimas, como o fazia Simão Bacamarte. Com a fórmula de Diogo Meireles, em *O Segredo do Bonzo*, por exemplo, as instituições formadoras de opinião pública têm conseguido fazer presidentes da república e muitas vagas no congresso nacional, instalando no Brasil uma distribuição de renda metafísica. São discursos que não só não se importam com as máscaras, como também passam a fazer delas o seu objetivo, ou seja, sua finalidade precípua passa a ser mascarar.

Dos vários segmentos produtores de discursos, alguns deles esmeraram-se na produção de exageros, absurdos, enganos e outras coisas do gênero. Logicamente isso não invalida os discursos sensatos destes mesmos segmentos, embora os desvios não possam e não devam passar despercebidos. Como ilustração é possível lembrar dos discursos dos políticos, dos místicos, dos críticos de arte, dos economistas, etc. São discursos que muitas vezes beiram ou tocam o absurdo, feitos em troca da adesão do enunciário. Os discursos políticos mal intencionados tentam persuadir seus receptores das benesses que obterão entregando o poder político aos seus enunciadores. Geralmente são promessas de uma situação de conforto material e suprimento de necessidades básicas em um futuro mediato ou imediato. Os discursos dos economistas costumam voltar-se mais para o mundo virtual, persuadindo que esse ou aquele ato pode vir a materializar a situação de conforto pretendida pelo discurso político. Faz da identidade material do homem uma espécie de *videogame*; se não der certo começa outra partida. No discurso dos místicos mal intencionados há excessos que surpreendem qualquer bom senso. Chegam a prometer um bom destino após a vida na Terra em troca de práticas mecânicas de comportamento, de hábitos exteriores e de doações. O discurso místico, quase sempre divorciado da razão, desde que as religiões dominantes no

república faz-se sereníssima e legítima a fraude fazendo-lhe vista grossa e endossando esse mesmo discurso que a instaura.

Mas se o discurso oficial é frágil, seria possível dizer que seus enunciadores também o são? Se levarmos em conta que o discurso oficial de uma república sempre é enunciado pela sua elite, isso poderia atestar a fragilidade do seu pensamento? Os cidadãos da sereníssima república não conseguiriam detectar a causa das fraudes? Se são cidadãos de uma classe culta, não enxergariam? Não em um sentido crítico, pois o senso crítico destruiria o seu discurso de sustentação. O filósofo brasileiro Roland Corbisier ¹¹⁵ afirma que a direita assinaria a sentença da própria morte caso comesçassem a pensar criticamente.

Há também outras críticas mais pesadas ao homem que são mais atuais hoje do que seriam na época e, por isso, pode-se dizer que a obra antecipa seu tempo. Por exemplo, a construção da aparência que existe em *O Espelho*. O mundo moderno sofre terrivelmente desta doença e chegou até mesmo a deslocar o eixo do seu senso artístico. Há algum tempo atrás o desejo do belo que o homem tinha era satisfeito através da arte de maneira geral, quer fosse pela literatura, quer pelas artes plásticas, quer pela arquitetura ou pela música. É um prazer de fruir o objeto da produção artística que se esgota nele mesmo. Mas o homem doente da modernidade transferiu este prazer para objetos utilitários e busca-o em carros, casas, motocicletas, aparelhos domésticos, entre outros. Parece que Machado de Assis anteviu este comportamento epidêmico quando o narrador isolou na Casa Verde um exemplar destes que ficava admirando sua casa boa parte do dia. O conforto do físico substituiu o conforto do espírito e nunca o homem afirmou-se tanto na sua alma externa, nas suas propriedades. No embate entre o ter e o ser, vence o primeiro.

¹¹⁵ CORBISIER, Roland. Por quê a direita não pensa? In: *Filosofia e crítica radical*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.



ocidente começaram a ver na ciência uma concepção antagônica, ainda sofre as conseqüências de uma dicotomia mal resolvida entre fé e razão, fazendo com que a cada dia possam surgir textos com argumentos absurdos e tranqüilamente se instalem entre receptores que lhes “escutem a fala com muita veneração”. Os discursos da crítica de arte, quando formulados de má fé ou pelo desejo dos louros, chegam a produzir efeitos semelhantes. São uma variante do Fausto, e seus enunciadores, muitas vezes, precisam vender suas almas para conseguir destacar-se em uma revista ou jornal de grande tiragem. Impositivos da aparência ou apenas destreza? Enfim, em todos os segmentos do conhecimento humano pode haver este tipo de enunciado enganoso, mas para que exista é preciso sempre contar com um senso comum debilitado e enfraquecido que o absorva. Enfim, são problemas crônicos cuja matriz está no homem e que voltam a se manifestar com outra roupagem a qualquer momento, à semelhança do que acontecia ao saco eleitoral das aranhas.

Da época do texto aos dias de hoje há ainda um complicador para este problema da comunicação. Tomando-se os menestréis medievais e comparando-os às mídias modernas, pode-se perceber que os primeiros atingiam um público bem menor que o segundo, mas era possível uma interação bem maior, enquanto que os grandes canais de comunicação da atualidade fazem com que a informação tenha um alcance bem maior, só que a interação torna-se quase nula, mesmo com a lendária figura do *ombudsman* propondo uma interação de verniz. Afinal, um canal de comunicação que veicula a expressão de uma classe dominante não pode se pretender democrático somente por que publica pequenos protestos de populares. Estes órgãos são verdadeiros guardiões do discurso oficial – não necessariamente de ordem política –, que, por ser muito frágil, é muito bem guardado e apregoado por todas as mídias e todos os bonzos que tiver a sua disposição. Como conseqüência desse discurso oficial bem apregoado a

IV - Machado de Assis e a metafísica

Em todos os contos da obra há uma relação muito tranqüila com as idéias metafísicas, embora quando utilizadas, não sejam o cerne do conto. Mas tomar a distância entre o homem e a aranha como medida para medir a que separa o homem de Deus não seria uma forma de reavaliar o discurso metafísico corrente? Não seria algo semelhante ao que Fernando Pessoa faz em *O guardador de rebanhos*, desconstruindo imagens metafísicas criadas pelo senso comum? O paralelo é possível.

As idéias metafísicas que toma emprestado do Espiritismo para compor *Uma Visita de Alcibíades*, mostram uma maturidade no manejo dos mais diversos motivos, fazendo com que a religião sirva de suporte para uma discussão estética. Seu relacionamento com questões metafísicas parece mais uma máscara que os seus narradores usam, mas nunca revela qualquer colorido tendencioso ou ranço religioso. Normalmente as suas imagens transitam livremente pelo metafísico como é o caso do seu conto *A Igreja do Diabo* em que utiliza o mito do Diabo para fazer um conto todo talhado por antíteses. Em suma, Machado de Assis é hábil também quando fala em assuntos metafísicos.

V - Conseqüências pedagógicas

Seria possível extrair da obra machadiana conseqüências pedagógicas de caráter prático? Em se considerando os desvios do gosto artístico comentados, a arte desinteressada sofre terrivelmente o ataque da indústria cultural desonesta que quer fazer massificação parecer cultura popular. Assim, sem dúvida nenhuma que a simples leitura bem feita de sua obra já é um poderoso antídoto contra o mau gosto e que o professor obrigatoriamente deve levar em conta, sabendo distinguir uma boa obra de uma que seja nociva à educação do gosto. Mas é possível ir além, discutindo questões levantadas no decorrer de todos os textos seus



que indicam um contínuo ocupar-se do fazer literário. Assim deve ser o comportamento do educador, um contínuo ocupar-se em educar para o conhecimento artístico. A obra machadiana pode prestar-se a este trabalho da educação do gosto.

VI - Caiporismo

Mas para Machado de Assis havia ainda um pecado que não poderia passar impune: era o caiporismo. A altivez do seu caráter e sua ânsia de afirmação de uma cultura autêntica davam-lhe autonomia suficiente para não demonstrar qualquer subserviência em relação a outros modelos. Também não tinha qualquer ranço de xenofobia e acolhia muito bem obras de escritores de qualquer país, desde que fossem de boa qualidade. Pelo contrário, constantemente cita clássicos do mundo todo. Parece que o intelectual teria vindo em um bom momento histórico, algumas décadas após a independência, ajudando o pensamento nacional a se desvencilhar do colonialismo cultural que ainda reina em alguns ramos da cultura nacional.

Como havia dito Roger Bastide, na citação de Antônio Cândido ¹¹⁶, a obra machadiana consegue retratar o Brasil que vai no caráter dos brasileiros. De maneira geral, ainda não desvencilhado do colonialismo cultural europeu, o homem nacional sofre de um caiporismo, que demonstra muitas vezes um certo complexo de inferioridade manifestado de diversas formas. Em qualquer nível social há pessoas preocupadas com o imediato, querendo ver a prole bem empregada ou bem sucedida. Há nesse homem uma falta de perspectiva e uma incapacidade de entender o seu papel existencial. A trajetória narrativa do pai de Janjão não é assim tão fictícia e remete para a prática do apadrinhamento que consiste em conseguir por meios ilícitos favores com aparência de coisa lícita. É sempre um emprego, um favor, um encaminhamento, ou algo que fale do prestígio que goza aquele que

¹¹⁶ CÂNDIDO, Antônio. Roger Bastide e a literatura brasileira. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



intercede por outro. É o mais puro sentimento do caiporismo usufruir favores ilícitos por sentir-se incapaz de conseguir as coisas pelas vias normais. Seria um traço de colonialismo cultural?

A temática do caiporismo seria retomada mais tarde por Monteiro Lobato, um nacionalista confesso, com o Jeca Tatu, mas em um sentido mais restrito. Com Machado de Assis a preocupação é mais ampla e mais básica, não se restringindo apenas a aspectos culturais.

VII - Problemas editoriais

Finalmente não pode passar sem nota o trabalho que ainda está para ser feito com as edições das obras de Machado de Assis. As duas edições utilizadas de *Papéis Avulsos* apresentaram problemas de composição e de revisão. A edição da obra completa da Nova Aguilar, apresenta a sua obra com um certo orgulho por ter sanado problemas que encontraram na edição da Garnier. E o resultado também não é perfeito, pois a obra analisada em si pouco difere da edição criticada. Apresenta também problemas de composição e não revisou problemas ortográficos como "dous" (dois). Além disso, o conto *O Anel de Polícrates* tem apresentações gráficas bastante diversas entre uma e outra, a paragrafação também não é a mesma em outros lugares, o que leva a crer que não houve cuidado suficiente de uma das editoras, ou mais possivelmente, que cada uma tem seus erros. Enfim, *Papéis Avulsos* está merecendo uma edição mais bem cuidada.



Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. [s.n.t.] reprografia.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. [s.l.]: Ediouro, [s.d.].
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- CÂNDIDO, Antônio. Roger Bastide e a literatura brasileira. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CÂNDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas cidades, 1977. p.17.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. 2. 3.ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985. pp.355-6
- CINTRA, Ismael Ângelo. *Anotações de aula da disciplina "Teoria da Narrativa: Romance" do Curso de Pós-Graduação em Letras*. 1996 [s.n.t.]
- . *Anotações de aula da disciplina "Teoria da Narrativa" do Curso de Graduação em Letras*. 1992 [s.n.t.]
- CORBISIER, Roland. Por quê a direita não pensa? In: *Filosofia e Crítica Radical*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- CORTINA, Arnaldo. *Anotações de aula da disciplina "Prática de Leitura e Redação de Língua Portuguesa*. 1991 [s.n.t.].
- DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O que é realidade*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. São Paulo: Brasil Editora, [s.d.].
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 3.ed. São Paulo: Contexto-Edusp, 1992.



FIORIN, José Luiz, SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto - Leitura e Redação*. São Paulo: Ática, 1990.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

— . *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

— . *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. [s.n.t.]

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1978.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4.ed. Coimbra: Almedina, 1994.

— . *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Mesa redonda. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.



APÊNDICE A

Contos Fluminenses

Miss Dollar

O texto começa por fazer suspense sobre quem seria a personagem que daria o título ao conto. Dito ao narratário que se trata de uma cachorrinha, o narrador passa a contar a história de uma viúva - Margarida - que tenta, sem motivo aparente, preservar-se de novos relacionamentos amorosos. Com o desenrolar da narrativa é dado ao narratário conhecer que esta atitude prende-se ao seu desejo de manter a fortuna herdada do marido a qualquer custo. Passa então a gostar do personagem Mendonça, mas finge não sentir nada. Quando resolve ceder ao pedido de casamento, diz a ele que era inevitável aceitá-lo para que não ficasse mal falada pelo fato de um dia ele ter vindo até sua janela para vê-la. Depois de casados, ele devolve-lhe a indelicadeza dizendo que só casou-se para salvar-lhe a reputação. As trocas cessam por aí e o narrador tenta um fecho de tom patético com um final em que a cachorrinha Miss Dollar que dá o título ao conto, mas não tem nenhum papel relevante, morre atropelada e recebe honras.

Luís Soares

O protagonista levava vida pródiga, gastando a fortuna que havia herdado do seu pai. No auge de seu entusiasmo, é avisado por um banqueiro que sua herança estava acabando. Desesperado para não perder o conforto e o seu estilo de vida, tenta a sorte junto a um tio que poderia ser a sua tábua de salvação. Sua intenção é ser incluído no testamento do tio. Para convencê-lo dos seus méritos, encena o filho pródigo para ganhar-lhe a confiança e, por

conseqüência, sua herança. O tio resolve dar-lhe um voto de confiança e acolhe-o. Quando já vivia com ele, reencontra uma prima que fora apaixonada por ele na juventude, mas ele a havia ignorado. No desenrolar dos acontecimentos, a prima recebe uma herança e isto o encoraja a aproximar-se dela para safar-se da incômoda situação de trabalhar para a sua subsistência. Como ele a houvesse rejeitado por ela não ter dinheiro, a prima, por sua vez, devolve-lhe a resposta. Ao ser rejeitado, mata-se, em um final patético.

A mulher de preto

Esta narrativa conta a amizade entre um deputado de meia idade e um médico jovem surgida em uma ocasião corriqueira da vida. Após algum tempo de convivência passam a trocar algumas confidências com certa reserva. O jovem apaixona-se por uma desconhecida e busca oportunidade para contar ao seu amigo deputado. Este, de caráter mais reservado sempre mantém-se discreto com o amigo em relação aos seus relacionamentos. Antes que conseguisse contar ao deputado, o jovem consegue aproximar-se da desconhecida, a mulher de preto. Para sua surpresa ela nada quer dele senão que ele a ajude a reatar um relacionamento rompido com ninguém menos do que o deputado. Feito seu pedido, ele não negou-se a interceder junto a ele e consegue reatá-los. Para curar-se da sua paixão, empreende viagem para Minas Gerais e vai curar-se em outras paragens.

O segredo de Augusta

O texto retrata uma família carioca de classe média que é levada pela frivolidade dos pais à falência. O pai faz o tipo banal que vive para gozar a sua condição social confortável. Ao constatar a sua falência, vê em um amigo de vida boêmia a possibilidade de reerguer-se financeiramente arranjando o casamento de sua filha com ele. O amigo



gosta da idéia que vê delinear-se nos planos do pai. Contudo, antes que os planos se concretizassem, o pai boêmio descobre que seu amigo passava por dificuldades semelhantes, e que só havia aceitado aproximar-se da família por acreditar que ele ainda tivesse uma boa fortuna para sustentar a vida boêmia que lhe aprazia. A partir do momento em que um toma conhecimento da situação precária em que se encontrava o outro, ambos buscam esquivar-se do que haviam planejado. Ao final do conto, o narrador completa o quadro das futilidades que caracteriza os personagens, quando explica que o título deveu-se à mãe opor-se ao casamento para não se tornar avó.

Confissões de uma viúva moça

A narrativa tem um estilo folhetinesco próprio dos contos reunidos nesta obra. O texto começa por situar as personagens no presente e a protagonista tomando a voz passa a narrar acontecimentos passados. Então conta ter conhecido um homem que tenta seduzi-la. Como era casada resiste para não se expor, embora tivesse declarado a ele o seu amor. Porém, ao tornar-se viúva ela o procura e lhe diz que estava disposta a viver com o seu sedutor. Enigmaticamente este se recusa e foge para não realizar o desejo da confidente e o seu antigo intento.

Linha reta e linha curva

Neste conto o narrador conta a sua desventura em buscar uma paixão não correspondida ocorrida no passado. Algum tempo depois reencontra a mulher pela qual havia se inclinado anteriormente e tenta uma nova aproximação através de uma abordagem diferente da que havia tentado antes. Dessa vez consegue um desfecho feliz ao conquistar o objeto dos seus desejos.

Frei Simão

O conto começa a narrar os últimos momentos da vida de um religioso amargo que, estando à beira da morte em um mosteiro beneditino, deixa suas últimas palavras: “– Morro odiando a humanidade.”. O texto começa com sua morte e avança contando sua vida: explicação plausível para o tom amargo que regeu suas últimas palavras.

Histórias da meia-noite

A parasita azul

O conto narra a história de um filho de uma família de classe média de Goiás que é mandado para estudar na Europa. Leva a vida sustentado pelo pai na cidade de Paris e não quer voltar para o Brasil quando chamado pela própria família. No momento em que apaixona-se por uma princesa russa recebe um ultimato para retornar ao Brasil. Ao chegar em casa conhece Isabel, que era a paixão do seu companheiro de viagem. Apaixona-se por ela e consegue saber que ela o amava desde a adolescência. Ela resiste ao seu amor até que ele tenta matar-se, quando então ela cede. Seu rival consola-se da perda com uma indicação política. Por fim descobre, através de uma nota no “Figaro”, que a princesa russa era uma impostora.

As bodas de Luís Duarte

Este conto narra cenas de um casamento. As cenas descrevem hábitos e costumes de pessoas comuns. Os personagens não são significativos o suficiente e nem têm características bastantes fortes para conduzirem o enredo e tecerem uma narrativa mais densa. O texto perpassa uma sequência de pequenos acontecimentos que compõem os

preparativos para a festa e por fim a própria festa. O texto ocupa-se em descrever o artificialismo do comportamento das pessoas neste tipo de ocasião. Passa pela análise de pessoas estranhas e foca a caracterização dos tipos. É relevante notar que é o primeiro conto em que trabalha com maior profundidade descrições físicas dos seus personagens.

Ernesto de Tal

O conto prossegue no tom dos que o antecederam. O protagonista Ernesto estava apaixonado por uma moça fútil de classe média, Rosina. Ela dizia às suas confidentes que buscava começar todos os romances possíveis para que, da variedade, pudesse escolher aquele que fosse o seu melhor par. A história começa quando Ernesto fica fora de um baile por não possuir uma casaca para freqüentá-lo. Ao trocar suas confidências com outro rapaz, descobre que este também estava apaixonado por Rosina. Ernesto e seu rival ficam indignados e combinam um fim ao romance do triângulo amoroso. Ambos impõem a separação a Rosina. Ela usando de sedução consegue reatar seu relacionamento com Ernesto. O fato de seu rival não abalar-se com a reaproximação de Ernesto e Rosina sugere ao narratário uma manobra que ela teria feito para a continuação do triângulo amoroso.

Aurora sem dia

O conto já começa a revelar, a partir do título, o tom romântico. Narra as desventuras de Luís Tinoco, um rapaz de modos exagerados e dado às paixões que elegia como motivo de sua vida. Sua primeira paixão foram as letras, quando arvora-se poeta e põe-se a compor sonetos e odes. Buscava por todos os meios tornar suas composições públicas e evitava com obstinação a crítica contrária. Como não é possível deixar de colher o peso da crítica, desiste da vida literária.

Apoiado por pessoas influentes do seu partido político, parte para a vida política. Também no seu novo meio faz carreira medíocre sem que, a princípio, pudesse dar conta disso e, quando ainda exercia um cargo público, um opositor seu descobre suas produções literárias do passado e lê alguns poemas seus em uma sessão da câmara. Sente-se ridicularizado com o ato de trazer a público um passado posto de lado e em um momento revelador da sua existência descobre que sua carreira política poderia ser igualmente medíocre. Esta revelação faz o personagem dar uma outra guinada nos seus rumos. Torna-se um feliz homem do campo.

O relógio de ouro

O conto começa com uma cena de um casal em que o marido Luís Negreiros encontra a esposa lendo quando chega em casa e sobre a mesa um relógio de ouro com uma corrente. Fica intrigado com o fato e pede à esposa Clarinha de quem era o objeto. Com o silêncio dela, começa a duvidar de sua integridade e passa a fazer uma cena de ciúme. Chega o sogro e os tranquiliza. Após ir embora a cena recomeça e ele passa a agredi-la para saber como aquele relógio havia ido parar lá. Ela, então, mostra-lhe uma dedicatória de uma amante sua por ocasião do seu aniversário.

Ponto de vista

Escrito em forma de cartas, o conto é quase que um "monólogo", pois as respostas de sua confidente nunca aparecem senão por citação em seus textos. Nas cartas, sucessivamente, D. Raquel expõe a D. Luiza sua mudança de opinião a respeito da pessoa que passaria a amar. As datas constantes nas cartas vão de 5 de outubro a 1º de maio do ano seguinte e em vinte e nove capítulos-carta expõe a volubilidade do caráter romântico e idealizador da protagonista.

BORACINI, O. *Papéis avulsos*: uma análise dos textos e o seu contexto. São José do Rio Preto, 2000. 187p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Instituto e Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

ABSTRACT

O estudo compreende na sua primeira parte uma análise dos textos que compõem a obra e uma visão rápida das duas obras antecedentes para possibilitar entender o papel relevante de *Papéis avulsos* no conjunto das obras de Joaquim Maria Machado de Assis. A segunda parte do estudo ocupa-se de aprofundar as questões mais relevantes desta obra de contos, dentre elas o uso que seus personagens fazem das máscaras na vida social, o pensamento político de Machado de Assis e as idéias literárias do autor - esta última parte foi a mais importante de todas. O estudo procurou privilegiar a relevância da obra como um todo apontando-lhe a grande variedade de pontos positivos em vez de desenvolver aspectos isolados de cada um dos contos.

Palavras-chave: Machado de Assis; Papéis avulsos; contos



BORACINI, O. *Papéis avulsos*: uma análise dos textos e o seu contexto. São José do Rio Preto, 2000. 187p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Instituto e Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

This study is divided in two sections. The first one presents an analysis of the texts which make up the work and an overview of the two previous works in order to allow an understanding of the relevant role played by *Papéis Avulsos* within the complete works by Joaquim Maria Machado de Assis. The second section deepens the discussion of the most relevant issues in that work, among which the usage made by its characters of masks in social life, Machado de Assis' political thought and the literary standpoints of that author – which was the most significant of all. The study attempted at focusing the relevance of *Papéis Avulsos* as a whole, pointing out the great variety of positive aspects, instead of developing isolated aspects from each of the short-stories.

Keywords: Machado de Assis; *Papéis avulsos*; short-stories



