Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Antônio Joaquim Pereira Neto

A verossimilhança fantástica, a memória e a ironia no discurso narrativo machadiano

Vitória da Conquista
2017

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Antônio Joaquim Pereira Neto

A verossimilhança fantástica, a memória e a ironia no discurso narrativo machadiano

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* de Vitória da Conquista, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientadora: Prof. Dr. Marcello Moreira

Vitória da Conquista
2017

P69a Pereira Neto, Antônio Joaquim
A verossimilhança fantástica, a memória e a ironia no discurso narrativo machadiano/orientador Marcello Moreira; Vitória da Conquista, 2017.
415f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2012.

1. Machado de Assis. 2. Verossimilhança. 3. Fantástico. 4. Memória. 5. Ironia. I.
Moreira, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título

Título em inglês: The fantastic likelihood, memory and irony in Machado's narrative discourse.

Palavras chaves em inglês: Machado de Assis. Likelihood. Fantastic. Memory. Irony.

Área de concentração: Multiplicidade da Memória.

Titulação: Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente); Prof Dr. João Adolfo Hansen (titular); Prof. Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis (titular); Profa. Dra. Edvânia Gomes da Silva (titular); Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (titular).

Data da defesa: 21 de fevereiro de 2017.

Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Antônio Joaquim Pereira Neto

A verossimilhança fantástica, a memória e a ironia no discurso narrativo machadiano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 21 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente) Ass.:
Instituição: UESB

Prof. Dr. Flavio Antônio Fernandes Reis Ass.:
Instituição: UESB

Profa. Dra. Edvânia Gomes da Silva Ass.:
Instituição: UESB

Prof. Dr. João Adolfo Hansen Ass.:
Instituição: USP

Profª. Drª. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho Ass.:
Instituição: UNIFESP

Ao meu orientador e Mestre Marcello Moreira

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcello Moreira, meu grande Mestre. Sem o professor Marcello não existiria esse trabalho. O que o Machado de Assis me ensinou na sua ficção, ele me ensinou na pesquisa, nas suas aulas e no seu exemplo como crítico e pesquisador.

Ao programa de pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, pelas condições de trabalho fornecidas para o desenvolvimento dessa pesquisa.

À Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca Silva. Não existiria o pesquisador Antônio Joaquim sem a existência desse programa e dessa professora.

À Profa.Dra. Lívia Diana Rocha Magalhães, coordenadora do programa. Devo a essa professora a generosidade e a compreensão frente aos momentos difíceis que enfrentei na condução desse trabalho.

Ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen. Os textos deste grande estudioso me ensinam desde a graduação. Os seus comentários na qualificação foram decisivos, bem como os seus livros.

Ao Prof. Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis, pela leitura aguda realizada sobre o meu trabalho, cuja contribuição é inestimável.

Ao professor Edson Farias, com quem pude aprender filosofia, memória e ciências sociais.

Aos professores do programa que contribuíram para a minha formação.

Ao IFBA, Campus Paulo Afonso, a base financeira dessa tese.

À Fapesb, pela bolsa concedida nos três primeiros meses de pesquisa.

A minha mulher Emanuela Kamila de Souza Alves, a base psicológica dessa pesquisa. Ela sofreu e sorriu junto com essa tese, ouvindo as minhas angústias e os meus deleites. Kamila me fazia acreditar todos os dias no meu potencial, com carinho, paciência e fé.

A minha Mãe Maria Perpétua Coqueiro Pereira, que dedicou uma vida para transformar esse estrume numa “flor”.

Aos meus filhos Luís Eduardo e Victor Hugo, dois anjinhos que me fazem crescer diante de todos os obstáculos. É infinita a dor que sinto pela distância que nos separa.

Ao meu Avô Antônio Joaquim Pereira, que ajudou a minha mãe a me criar, que me tomou como filho.

A Maria de Lourdes Coqueiro, minha avó, *in memorian*.

A minha madrinha Lali, sempre presente e prestativa em minha vida.

Aos meus alunos do IFBA, que me ensinaram e aprenderam junto comigo durante esses dois últimos anos de pesquisa, especialmente a Turma de Informática, formada em 2016.

A minha monitora Pallôma Rebecka Paiva.

A minha monitora Davilla Lorena.

Ao meu tio Antônio Carlos, que, ao me convidar para falar sobre Machado de Assis em sua escola em Barra da Estiva, nunca imaginou que daquela atividade sairia um doutorado.

À Professora e amiga Aline de Caldas, pelas intermináveis conversas e pela parceria formada no primeiro ano do doutorado.

À Professora Liz Maria Teles de Sá, pelos livros emprestados, pelas conversas machadianas nos corredores do IFBA.

Ao colega Elton Moreira Quadros, por ter me motivado a fazer a seleção do doutorado.

Ao meu professor de inglês, Fabiano Almeida, pelas discussões e pelo interesse em conhecer o meu trabalho.

À Professora Jovanda Carvalho Luz.

Aos professores Márcio Nicory e Alex Muniz, pelas trocas de conhecimento.

AEsdriane Cabral Viana, diretora de ensino do IFBA

A Mauro Sérgio Coqueiro Gama, primo que sempre acreditou nesse doutorado.

RESUMO

A presente tese apresenta um estudo sobre a retórica do discurso narrativo machadiano, considerando que o engenho agudo dos enunciados constitutivos da *fictio* do sistema literário deste escritor pressupõe a obediência de sua escrita aos efeitos verossímeis de um discurso que combina o sublime com o grotesco, o sério com o cômico, o alto com o baixo, o belo com o ridículo, a galhofa com a melancolia, a ficcionalização dos regimes de verdade filosóficos, políticos, científicos e morais com uma técnica retórica de produção de discurso. Evidencia-se, portanto, que Machado de Assis compõe retoricamente um retrato de tipos sociais cujos vícios, estruturantes dos verossímeis discursivos da opinião comum do seu tempo, referentes à filosofia, ao direito, à ciência, à estética romântica, à estética realista, à política e à moralidade, são descritos por uma forma narrativa que realiza a exposição sério-cômica das ruínas de um tempo, as ruínas do império oitocentista brasileiro. Desse modo, essa tese vislumbra o sistema narrativo machadiano como um sistema cuja verossimilhança, transformada em regra do estilo, não é realista, mas efeito de uma leitura que evidencia a falta de unidade dos vícios de personagens e narradores, que são pintados por um estilo engenhoso, marcado por imagens, enunciados, metáforas, máximas e silogismos fantásticos. Portanto, esse trabalho demonstra que os efeitos fantásticos e irônicos dessas narrativas podem ser subtraídos de uma técnica que trabalha com a memória dos lugares comuns retóricos de uma tradição filosófica, moral e poética que consolidou as práticas letradas e discursivas do mundo ocidental. Com efeito, ele identifica a ironia no estilo narrativo machadiano. Analisando-a como figura retórica da indeterminação, pretende-se compreendê-la em seu funcionamento enquanto tropo que empreende a negação da racionalidade dos enunciados que estão incrustados na memória dos agentes ficcionais constitutivos desse sistema literário. Sendo contra o leitor que desconhece as convenções do gênero fantástico, contra as suas crenças e modos de leitura, a ironia machadiana satiriza as verdades estabelecidas pela retórica dos seus narradores e acreditadas pela opinião, posto que elas seriam extraordinárias.

Palavras-Chave: Machado de Assis. Verossimilhança. Fantástico. Memória. Ironia.

ABSTRACT

The present thesis shows a study of the rhetoric of Machado's narrative discourse, considering that the acute ingenuity of the constitutive statements of the *fictio* of this writer's literary system presupposes the obedience of his writing to the credible effects of a discourse that combines the sublime with the grotesque, the serious with the comic, the high with the low, the beautiful with the ridiculous, the playfulness with the melancholy, the fictionalization of the philosophical, political, scientific and moral truth regimes with a rhetorical technique of discourse production. It is evident, therefore, that Machado de Assis rhetorically composes a picture of social types whose vices, structural of the credible discourses of common opinion of his time, referring to philosophy, law, science, romantic aesthetics, realistic aesthetics, politics and morality, are described by a narrative form that carries out the serious-comic exposition of the ruins of a time, the ruins of the Brazilian nineteenth century empire. Thus, this thesis envisions the Machado's narrative system as a system whose likelihood, transformed into a rule of style, it is not realistic but an effect of a reading that evidences the lack of unity of the vices of characters and narrators who are painted by an ingenious style marked by images, statements, metaphors, maxims and fantastic syllogisms. Therefore, this work demonstrates that the fantastic and ironic effects of these narratives can be subtracted from a technique that works with the memory of the rhetorical common places of a philosophical, moral and poetic tradition that has consolidated the literary and discursive practices of the Western world. He effectively identifies the irony in Machado's narrative style. Analyzing it as a rhetorical figure of indeterminacy, it intends to understand it in its functioning as a trope that undertakes the negation of the rationality of the statements that are embedded in the memory of the constitutive fictional agents of this literary system. Being opposed to the reader who does not know the conventions of the fantastic genre, against his beliefs and ways of reading, Machado's irony satirizes the truths established by the narrators' rhetoric and believed by opinion, since they would be extraordinary.

Keywords: Machado de Assis. Likelihood. Fantastic. Memory. Irony.

RÉSUMÉ

Cette thèse présente une étude de la rhétorique du discours narratif de Machado, alors que l'esprit vif des états constitutifs du fictio de ce système litéraire de cet écrivain suppose l'obéissance de son écriture à des effets crédibles d'un discours qui combine le sublime avec le grotesque, la sérieux avec le comique, le haut avec le bas, le beau avec le ridicule, moquerie avec mélancolie, fictionnalisation des régimes de vérité philosophiques, politiques, scientifiques et morales avec une rhétorique de la production de la parole technique. Il est donc évident que Machado compose rhétoriquement une image de types sociaux dont les vices, la structuration du discours crédible de l'opinion commune de son temps, se référant à la philosophie, le droit, la science, l'esthétique romantique, l'esthétique réaliste, la politique et la morale, sont décrits dans une forme narrative qui effectue l'exposition de comique sérieux des ruines d'une époque, les ruines de l'empire brésilien du XIXe siècle. Ainsi, cette thèse voit le système narrative de Machado comme un système dont la vraisemblance, transformée en règle de style, est irréaliste, mais l'effet d'une lecture qui montre le manque d'unité des vices de personnages et narrateurs qui sont peints par un style ingénieux marquée par des images, des déclarations, des métaphores, des maximes et des syllogismes fantastiques. Par conséquent, ce travail démontre que les effets fantastiques et ironiques de ces récits peuvent être soustraites à partir d'une technique qui fonctionne avec la mémoire des lieux communs rhétoriques d'une tradition philosophique, morale et poétique qui consolident les pratiques lettrées et discursives du monde occidental. En effet, il identifie l'ironie dans le style narratif de Machado. En l'analysant comme figure rhétorique de l'indétermination, nous avons l'intention de la comprendre dans son fonctionnement comme trope menant déni de la rationalité des états qui sont incorporés dans la mémoire des agents constitutifs de ce système littéraire de fiction. Être contre le lecteur qui ne connaît pas les conventions du genre fantastique, contre leurs croyances et modes de lecture, l'ironie de Machado satirise les vérités établies par la rhétorique de ses narrateurs et accrédités par l'opinion, car ils seraient extraordinaires.

Mots-clé : Machado de Assis. Vraisemblance. Fantastique. Mémoire. Ironie.

Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é arvore, nem a choupana é choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero

Machado de Assis

Machado de Assis, Machado de La Mancha, el milagroso Machado, es un adelantado del mundo de la imaginación y de la ironía, del mestizaje y del contagio en un mundo amenazado cada día más por los verdugos del racismo, la xenofobia, el fundamentalismo religioso y outro, implacable fundamentalismo: el del mercado.

Carlos Fuentes (2001)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **13**

2 A VEROSSIMILHANÇA FANTÁSTICA NO DISCURSO NARRATIVO MACHADIANO **32**

3 MEMÓRIA E IRONIA NO DISCURSO NARRATIVO MACHADIANO **142**

4 A VEROSSIMILHANÇA FANTÁSTICA DA PENA DA GALHOFA E DA TINTA DA MELANCOLIA: O CASO DO DELÍRIO DE BRÁS CUBAS **249**

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS **395**

REFERÊNCIAS **402**

1 INTRODUÇÃO

A presente tese apresenta um estudo sobre a retórica do discurso narrativo machadiano, considerando que o engenho agudo dos enunciados constitutivos da *fictio* do sistema literário desse escritor não representa, como é de costume entender essa técnica[1], somente um súbito movimento da inteligência em favor de imagens imprevistas e contundentes[2], posto que, na perspectiva aqui adotada, a chave para a percepção da engenhosidade dos dispositivos retóricos da obra machadiana está nas imagens fantásticas, cuja agudeza poderia ser identificada pela análise de um estilo marcado por enunciados que condensam a mistura do sério com a galhofa, do riso com a melancolia, transformando a inadequação e a falta de decoro de crenças, ideias e valores desprovidos de unidade em imagens (metafóricas) que, vinculadas às convenções do gênero cômico e satírico, efetuam a unidade do estilo por intermédio de efeitos através dos quais a verossimilhança pode ser vislumbrada por um modelo de leitura que pressupõe o conhecimento partilhado entre os interlocutores dos códigos linguísticos, das convenções poéticas e das tópicas retóricas como fundamental para a construção do sentido de suas narrativas.

Propondo enquanto tese a ideia segundo a qual é a verossimilhança que rege a construção dos enunciados que são encadeados pela "lógica" do estilo narrativo de Machado de Assis, identificamos a memória dos lugares comuns retóricos atualizados pela sua escrita, os quais formam quadros narrativos cujas imagens produzem efeitos cômicos e irônicos pela via de uma técnica que mimetiza discursos referentes aos circuitos políticos, religiosos, científicos, econômicos, literários e morais do mundo oitocentista e da tradição filosófica, poética e cultural do Ocidente. Com efeito, o leitor dessas narrativas, também um conhecedor das convenções retóricas e poéticas da tradição que orienta a *mimesis* nessas estórias, compreende, na leitura do presente trabalho, que o escritor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* bebeu nas fontes de Luciano de Samósata, Swift, Voltaire, Dante Alighieri,

---

1 De acordo com a crítica Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007, p. 30), "o elemento fundamental que unifica a agudeza é a existência da analogia como base das práticas de representação, ao mesmo tempo dialética, retórica e poética, revelada como uma novidade oriunda de certa relação de semelhança que o poeta encontra entre conceitos distantes". "Noutras palavras, é a metáfora a unidade da agudeza". E sendo a metáfora o fundamento da agudeza, seu valor instrutivo deve referir-se, com efeito, "ao prazer de aprender que procede do efeito de surpresa. Ora, é função da metáfora instruir por uma aproximação repentina entre coisas que parecem distantes: […] a metáfora surpreende e dá uma instrução rápida, e é nessa estratégia que a surpresa, acrescida à dissimulação, desempenha um papel decisivo" (SOCORRO FERNANDES apud RICOEUR, 2007, p. 57).

2 TEIXEIRA, Ivan. O Altar e o Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista. - Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Shakespeare, Teofrasto, Miguel de Cervantes, Platão, Aristóteles e outros pensadores do mundo Ocidental, expondo, de forma cômica e irônica, as ruínas políticas, jurídicas, religiosas e morais do seu tempo.

Entendemos, aqui, que seja menos plausível pensar a *episteme*[3] que rege o funcionamento do sistema literário de Machado de Assis pelos parâmetros convencionais do realismo tradicional, aquele relativo ao qual o referente das obras de arte poderia ser captado pela natureza "evidente" e "objetiva" do discurso narrativo, do que pensá-lo como resultante de uma narrativa cuja gramática dos seus enunciados subverte a noção de língua como representação do pensamento, bem como a noção de língua enquanto espelho da realidade[4], visto que, nesse sistema, é a verossimilhança que representa o fundamento primordial. Pressupondo a obediência da escrita machadiana aos efeitos verossímeis de um discurso que combina o sublime com o grotesco, o sério com o cômico, o alto com o baixo, o belo com o ridículo, os regimes de verdade filosóficos, políticos, científicos e morais com máximas,

---

3 Neste trabalho, a noção de *episteme* serve para designar a base interdiscursiva responsável pela criação dos saberes, dos valores, dos protocolos e das convicções de uma coletividade. Por essa perspectiva, supõe-se que o estudioso da literatura e da história deva dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento. Em rigor, a dualidade entre representação metafórica e representação política é apenas hipotética, porque se supõe que as próprias instituições e os costumes integram o âmbito das composições simbólicas das comunidades. Nesse sentido, a literatura será admitida como resultado do intercâmbio da fala do artista com os diversos discursos do seu tempo (TEIXEIRA, 2010, p. 29). Essa base interdiscursiva corresponde à formação dos objetos de discurso e foi proposta pelos estudos do filósofo Michel Foucault. Como exemplo, esse filósofo (2008, p. 50) cita o discurso psiquiátrico, o qual, "no século XIX, caracteriza-se não por objetos privilegiados, mas pela maneira pela qual forma seus objetos, de resto muito dispersos. Essa formação é assegurada por um conjunto de relações estabelecidas entre instâncias de emergência, de delimitação e de especificação". (…) "Essas relações são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização; e essas relações não estão presentes no objeto; não são elas que são desenvolvidas quando se faz sua análise; elas não desenham a trama, a racionalidade imanente, essa nervura ideal que reaparece totalmente, ou em parte, quando o imaginamos na verdade de seu conceito. Elas não definem a constituição interna do objeto, mas o que lhe permite aparecer, justapor-se a outros objetos, situar-se em relação a eles, definir sua diferença, sua irredutibilidade e, eventualmente, sua heterogeneidade; enfim, ser colocado em um campo de exterioridade". Com efeito, o que também permitiu aparecer o objeto da loucura no campo da psiquiatria foi a sua consciência temporal, "a elaboração de toda uma série de conceitos novos e, muitas vezes, a reinterpretação de temas bem antigos", incluindo o que ocorrera no campo do imaginário, quando, "na inquietude da segunda metade do século XVIII, o medo da loucura cresce, ao mesmo tempo que o pavor diante do desatino, e com isso as duas formas de assombro, apoiando-se uma na outra", as quais não pararam "de reforçar-se mutuamente" (FOUCAULT, 1978, p. 398).

4 Também "abandonamos o conceito de mimésis enquanto imitação da natureza para conceber a arte como apropriação imaginosa de discursos". No entanto, não pretendemos apenas "estabelecer o cuidado de relacionar o texto artístico com outros textos, outros discursos ou outras concepções de tempo, evitando, na medida do possível, a falácia da arte como cópia do real ou como projeção de supostas verdades psicológicas do autor" (TEIXEIRA, 2010, p. 30), mas demonstrar que a construção retórica do enunciado machadiano, em harmonia com as convenções do gênero cômico e satírico, constitui a única unidade verossímil desses escritos, unidade que é poética, forjada no âmbito do estilo, ou seja, a unidade das imagens fantásticas, no seio de um sistema literário que "não pressupõe unidades" (HANSEN, 2014).

adágios populares, anedotas e silogismos retóricos, essa tese vislumbra o sistema narrativo machadiano como um sistema cuja verossimilhança, transformada em regra do estilo, não é realista, mas pode ser efeito de uma leitura que evidencia a falta de unidade dos vícios de personagens e narradores que são caracterizados por um estilo engenhoso marcado por imagens fantásticas.

Neste trabalho, cremos que as noções de literatura fantástica ou cômico-fantástica[5] não contemplam o nosso entendimento sobre os dispositivos da retórica do discurso narrativo machadiano, uma vez que elas não colocam a verossimilhança[6] como a causa final dos efeitos de sentido produzidos por esse sistema ficcional; no máximo, essas expressões apenas aludem à "adoção da sátira menipeia como elemento maior de coesão do volume" (TEIXEIRA, 2010, p. 141), sem um efetivo trabalho de análise do sintagma, elemento mínimo que forma a base dos enunciados condensados pela estrutura do texto narrativo. Observando por essa perspectiva, entendemos que "a inverossimilhança estrutural[7]", que segundo Ivan Teixeira (2010, p. 147) "é apenas aparente" na tradição do gênero menipeu, "porque a mistura e o

---

5 Para Ivan Teixeira (2010, p. 141), o sistema de formas e procedimentos que compõe a extravagância fantasiosa da poética da forma livre machadiana é chamado aqui de "tradição luciânica, sátira menipéia ou, com menos propriedade talvez, literatura cômico-fantástica".

6 Não obstante vincularmos as narrativas de Machado aos fundamentos poéticos da escrita de Luciano de Samósata, não entendemos que o primeiro se liberta das regras da verossimilhança, de modo que, conforme Jacyntho Lins Brandão (2001, p. 49), a teoria dos gêneros de Luciano ultrapassa a de Aristóteles, na medida em que não obriga o poeta a restringir-se ao que poderia acontecer, por oposição ao historiador, que, de acordo com o filósofo, deve ocupar-se do que aconteceu. Consequentemente, Luciano liberta-se da tirania não só do verdadeiro, como também do verossímil, explorando as possibilidades desta *pura liberdade* que se reconhece ser apanágio dos poetas, mas que, de um certo modo, não tinha ainda sido levada às últimas consequências: estando confinada ao verso e à verossimilhança, não deixava de ser uma liberdade socialmente controlada, ou, em termos platônicos, um *pseûdos* útil em que resta algo de verdade. Praticando a ficção em prosa e declarando que não passa de ficção, pois não só se refere ao que não foi visto, nem ouvido (em oposição à história), como também não se ocupa do possível (em oposição à filosofia), Luciano *purifica", segundo essa perspectiva,* "a tradicional liberdade de poetas, pintores e sonhos, livrando-a dos limites de uma determinada forma – definidora de certos gêneros de discurso – e libertando-a da regra da verossimilhança: não o que aconteceu, nem o que poderia ter acontecido, mas o que não pode, absolutamente, acontecer".

7 Essa inverossimilhança estrutural é citada por Ivan Teixeira tendo em vista a sua relação com "a poética da forma livre" de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, ambos citados por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em nossa tese, que propõe um avanço nesse quesito, o movimento do inverossímil para o verossímil acompanha toda a logística do discurso narrativo em análise, partindo do sintagma para a frase, da frase para o raciocínio silogístico e deste para a totalidade da forma, produzindo o efeito que estamos denominando de verossimilhança do gênero fantástico. Em outros termos, quando Machado expõe a excepcionalidade das crenças, dos valores e das ações de seus agentes ficcionais, ele os ridiculariza por um modelo de descrição que justapõe o sublime com o feio, marcando o vício pelo efeito extraordinário da forma, a qual, percebida pelo leitor enquanto artifício, repropõe a verossimilhança de sua estrutura pela amplificação retórica dessas imagens.

absurdo integram o perfil de suas regras", pode ser lida como consequência do que é visível nas imagens consagradas por enunciados que são a contrapartida mimética da falta de decoro e conveniência subjacentes ao mundo conhecido por Machado. Partindo do sintagma para o texto, nosso trabalho pretende perceber o fantástico no movimento de leitura no qual a invenção fantasiosa, bem como o extraordinário do que é imitado dos discursos que compõem a esfera cultural do imaginário oitocentista, ou seja, as verdades consolidadas pelo sistema filosófico, político e cientifico do período, cridas pelos seus narradores e personagens, nos permitem ler a inverossimilhança do desconcerto de um mundo afetado pela falta de sentido e unidade. Buscando defender a plausibilidade dessa designação[8], denominamos de fantástica a forma poética consolidada pela técnica retórica que orienta a construção dos discursos narrativos da tradição Machado de Assis.

Portanto, procuramos demonstrar que os efeitos fantásticos e irônicos dessas narrativas podem ser subtraídos de uma técnica que trabalha com a memória[9] dos lugares comuns retóricos de uma tradição filosófica, moral e poética[10], que consolidou as práticas

---

8 De acordo com Ivan Teixeira (2010, p. 348), "o conto machadiano pode ser dividido em mais duas grandes categorias: contos que imitam o suposto encadeamento lógico da vida; e contos que subordinam os acontecimentos à lógica da fantasia interna das escolhas. Em falta de melhor designação, poder-se-ia chamar o primeiro tipo de *verista*; o segundo, de *fantástico*.

9 Entendemos que na obra machadiana se encontra, em forma de metáforas, de máximas, de anedotas, de ditos, de provérbios e de silogismos os lugares comuns que constituem a memória literária passível de ser percebida no texto pelo leitor que conhece a técnica empreendida na construção de sua forma. Nesse sentido, os lugares de memória presentes na enunciação machadiana não correspondem a uma memória espontânea, vivida como prática social, figuradora de um sistema de obras e leitores que definem uma tradição, pois, como afirma Pierre Nora (1993, p. 13), "os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais". Desse modo, observamos nessa tese que a escrita desse autor desnaturaliza "o romance como um veículo eficiente de divulgação de um imaginário nacional" (GUIMARÃES, 2001, p. 68), pois o que ela nos permite denotar é o seu caráter de puro artifício, a sua natureza ficcional. Contra a ideia de representação que contempla a unidade da nação, os lugares de memória da enunciação machadiana não têm referentes na realidade. Por isso, ressaltamos, a memória na obra machadiana pendura-se em lugares (NORA, 1993, p. 25), uma vez que os seus textos já não celebram a unidade da nação, mas a impossibilidade de sua representação. Portanto, a literatura machadiana "é nosso imaginário de substituição" da memória tradicional, vivida e espontânea, pois, seguindo o caminho trilhado acima, "o interesse pelos lugares onde se ancora, se condensa e se exprime o capital esgotado de nossa memória coletiva ressalta dessa sensibilidade". Com efeito, a memória promovida nessa tese, transformada em objeto de uma pesquisa que consagra os seus lugares, é uma memória artificial, ficcional, e nos possibilita pressupor "o luto manifesto da literatura" machadiana, praticamente esquecida no projeto de formação do homem brasileiro contemporâneo, o da dificuldade de transmitir a memória dos lugares comuns poéticos, filosóficos, científicos e morais de sua tradição.

10 Ao longo da circulação literária, Machado se insere na tradição à proporção que age como literatos predecessores agiram em relação aos clássicos, isto é, como modelos dispostos para serem canibalizados,

letradas e discursivas do mundo Ocidental. Portanto, entendemos que a memória desses lugares comuns é fundamental para o entendimento do sistema literário machadiano, uma vez que, sem o conhecimento prévio desses lugares, torna-se mais difícil perceber os efeitos cômicos e irônicos de suas enunciações. Aqui, a ironia depende da memória, visto que esta, ao permitir o armazenamento de valores compartilhados, bem como das técnicas de argumentação na arte, torna-se a condição da própria ironia. Nesse sentido, em nossa tese, as determinações morais, científicas, filosóficas e políticas enunciadas pelos seus narradores no sistema sujeito, verbo e predicado da língua correspondem às expectativas ideológicas do que é considerado verossímil pelos leitores dos seus contos e crônicas. Como figura retórica da indeterminação, a ironia nega a racionalidade dos enunciados que estão incrustados na *memória individual e pública.* Sendo contra o leitor, contra as suas crenças e modos de leitura, a ironia machadiana satiriza as verdades acreditadas pela opinião, posto que elas seriam extraordinárias. A ironia em Machado materializa-se como uma técnica de relativização dos discursos que são críveis para os leitores do seu tempo. Partindo desse pressuposto, propomos a seguinte tese: ao subverter os valores comuns que ora são cristalizados e ora são apresentados de maneira dissimulada pela enunciação de narradores e personagens, a ironia machadiana torna demonstrável a hipótese de que essas narrativas são indeterminadas do ponto de vista filosófico, científico, simbólico, político e moral, fato que sustenta o caráter indeterminado dos sentidos de verdade pressupostos na enunciação dos tipos sociais que formam o objeto da sua descrição.

Entendemos que a ironia machadiana é estabelecida numa relação de contrários com os enunciados que materializam imagens fantásticas, pois os efeitos irônicos gerados pelo texto são condicionados previamente, em nossa leitura, por imagens que produzem o efeito de inadequação no leitor pelo choque entre a representação comum do mundo conhecido, cristalizado e acreditado por ele, e as descrições fantásticas de palavras, personagens e narradores produzidas pelo texto. Portanto, entendemos que, ao propor essas descrições, Machado realiza uma atividade correspondente: a de compor imagens cuja fantasia libera a ficção do trabalho de cristalizar, à maneira realista, normas, convenções e verdades *doxais* consolidadas pela memória da tradição filosófica e poética antiga, por meio de uma técnica

---

pilhados. Ao refletir sobre essas apropriações, as ideias de pronto ligam-se às lembranças, à mobilidade do espaço literário; suas dimensões e natureza comprovam indubitavelmente a memória literária como arcabouço intertextual a ponto de corroborar o dito de que a literatura, em muitos casos, se sustenta tanto de seus liames literários quanto de suas ligações com o real (MAGRI, 2014, p. 17).

que pressupõe os seus artifícios pela natureza não evidente e paradoxal dos enunciados metafóricos, científicos, filosóficos e morais sedimentados pelos mais diversos personagens e narradores da sua ficção. Partindo-se desse ponto de vista, propomos uma leitura que identifica a memória dessa técnica fantástica e dos *topoi retóricos* que possibilitam uma leitura dos efeitos cômicos e irônicos gerados pela retórica do discurso narrativo machadiano, tomando-os como categorias centrais para a construção da verossimilhança do seu sistema literário.

Cumpre considerar que os efeitos de sentido subjacentes às falas de narradores e personagens machadianos são correspondentes ao universo axiológico e normativo dos tipos sociais descritos em suas mais diversas narrativas, compostas no âmbito dos gêneros contos e romances. Investigamos a hipótese segundo a qual "o costume retórico dos caracteres", inventados por Machado de Assis em "O alienista", e evidenciados no romance "Memórias póstumas de Brás Cubas", segue "a relação dos vícios representados nos perfis da obra "Os caracteres de Teofrasto", cujo livro, segundo Ivan Teixeira (2010, p. 87), foi encontrado na biblioteca de Machado de Assis. A ampliação dessa noção de caráter significa possibilitar a compreensão da ironia em seus contos e romances de segunda fase. O trabalho de encenação irônica é feito pela imitação dos vícios representados por Teofrasto: dissimulação, bajulação, tagarelice, grosseria, complacência, patifaria, loquacidade, invencionice, descaramento, despudor, inconveniência, estouvamento, estupidez, rudeza, superstição, desconfiança, rusticidade, impertinência, vaidade, ostentação, avareza, orgulho, prepotência, instrução tardia, maledicência, gosto por más companhias e outros que estão presentes na economia dos textos machadianos, tais como inveja, vulgaridade, ignorância, dependência, liberalidade, fraude, deslealdade, perfídia, ignorância, toleima, parlapatice, frouxidão da vontade, domínio do capricho, mediocridade etc. Tendo em vista esses aspectos viciosos caracterizadores dos tipos, os quais formam os lugares comuns dos lugares da enunciação machadiana, observamos que a retórica dessas narrativas, ao recuperar o conceito de imitação das preceptivas poéticas clássicas, radicaliza o procedimento narrativo cuja verossimilhança do discurso se legitima pela imitação de verossímeis que são postos ao ridículo pela reflexão irônica, formalizando as unidades temáticas e textuais presentes nos diversos gêneros exercitados pelo autor de Esaú e Jacó (CASTRO, 2013, p. 23).

Não cabe identificar o "real" dessa literatura na vida de relação da sociedade fluminense do século XIX, visto que a *evidência* é objeto da pena irônica machadiana em suas narrativas, como dramatiza o narrador de "Dom Casmurro", "a verossimilhança é muitas vezes toda a verdade" (ASSIS, 2012, p. 63). A lógica da argumentação nessas narrativas está

fundada na arte do raciocínio a partir dos verossímeis. No entanto, este raciocínio, em nossa hipótese, não torna inteligíveis os sentidos dos textos machadianos somente pela leitura dos verossímeis da opinião, pois a novidade machadiana só pode ser demonstrada quando estes últimos são correlacionados com a verossimilhança no plano do estilo, a qual pressupõe o entendimento da gramática dos seus discursos. Entendemos que os enunciados desses discursos são fundamentalmente irônicos, pois "a ironia, como tropo de pensamento é, em primeiro lugar, a ironia da palavra continuada como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários" (LAUSBERG, 2004, p. 251). Portanto, não consideramos que "a ironia é a análise (contrapondo-se à síntese) de tese e antítese" (IZOLAN, 2006, p. 10), pois Machado de Assis não é o mestre da ironia romântica; sua ironia não é "a ironia poética que o Romantismo alemão fundamentou" (IZOLAN, 2006, p. 10). Ao contrário, a ironia machadiana é uma ironia imitada dos escritos satíricos de Luciano de Samósata; ironia que é condenada pelo Pai de Janjão, personagem central do conto "Teoria do medalhão": a ironia representa "esse movimento do canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados" (ASSIS, 2009, p. 92).

Portanto, compreender a verossimilhança do estilo, nessa perspectiva do autor de "Dom Casmurro", significa entender que os sentidos de verdade dos seus enunciados, sejam eles moralistas, filosóficos e políticos são elaborados por meio de uma técnica que "evidencia parcialidades, como a parcialidade dos atos de enunciação que os representa nas histórias (HANSEN, 2014, p. 38). A ironia em Machado materializa-se como figura de uma técnica de relativização dos discursos que são críveis para os leitores do seu tempo. Essa técnica depende do uso da língua como material que formaliza sintagmas e metáforas imprevistas, maravilhosas, como a metáfora "o mundo é um baile", a qual, sendo objeto de uma fantasia narrativa que narra um baile onde as pessoas usam casacas mal ajustadas, pode ser reconhecida e analisada, no texto, numa relação de correspondência com a falta de justeza e decoro no mundo, por sua vez ficcionalizado pela imaginação do narrador. Nesse sentido, figurando o disforme, efeito da mistura, essas imagens tornam-se irônicas. Assim, quando essas imagens ficcionalizam pela paródia discursos que se consolidaram como referência no tempo de sua enunciação, como os discursos do darwinismo social, do positivismo, do determinismo, do realismo, do romantismo etc., elas os estilizam como discursos mal ajustados, indecorosos, produzindo efeitos irônicos pela inconveniência revelada pelos seus parâmetros, retoricamente materializados nas vozes de personagens e narradores. Portanto,

analisamos a ironia como uma figura retórica que nos permite desautorizar a leitura que enxerga plausibilidade nos campos semânticos que determinam, não obstante a natureza extraordinária de suas imagens, a verossimilhança dos efeitos perseguidos pela fala de narradores e personagens que se revelam na gramática da linguagem machadiana. Em nossa tese, ironia é sinônimo de indeterminação, a qual, por sua vez, não rima com unidade e totalidade, muito menos com sistemas de verdade. É a verossimilhança da técnica, dos artifícios que são próprios do gênero fantástico, bem como a ironia, que constituem a causa primeira, a causa motriz e a causa final dos seus enunciados. Tomando-os como fonte de sua criação, o narrador machadiano expõe para o leitor a memória dos *topoi*, que é aplicada segundo uma técnica de mimetização de outros textos, visto que "a verossimilhança é uma relação de semelhanças entre discursos" (HANSEN, 2006, p. 86), e a sua função é a de propor o compartilhamento de convenções e técnicas no âmbito da interlocução.

Em narrativas como "Memórias póstumas de Brás Cubas" e "Dom Casmurro", é possível identificar a radicalização desse princípio, sobretudo quando entendemos que há uma relação de semelhanças entre os *topoi* figurados em seus romances e os *topoi* mimetizados em suas crônicas e em seus contos. Como consequência, a diferença que é imposta pelo texto de Machado deve ser reconhecida no uso que o mesmo faz da ironia. Nesse, a ironia desestabiliza o sentido pela sua não concordância com os campos semânticos subjacentes a esses *topoi*. A ironia é a figura retórica da indeterminação, pois ela não anuncia a sua verdade; ela desnaturaliza a evidência, o real empírico e os discursos que reivindicam uma atitude de crença da audiência. Noutras palavras, ela é o oposto do realismo. O seu estudo nos faz colocar em xeque a sustentabilidade da tese que considera que "a astúcia forense, as interpretações abruptas, as comparações deprimentes e as referências clássicas", todas produzidas pelo narrador "Brás Cubas", "vão como uma luva à expressão da fome interior de reconhecimento e grandeza, cujo contraste com a mediocridade externa é um efeito realista" (SCHWARZ, 2000, p. 198), expressando "a ambiguidade característica da classe dominante brasileira".

Portanto, entendemos que identificar unidades temáticas e textuais formadoras de sentido no sistema literário machadiano significa presumir a centralidade da verossimilhança e da ironia no seu trabalho, ou seja, entender que, no caso Machado de Assis, o sentido próprio dos enunciados figurados em suas narrativas é o sentido indeterminado do irônico. Nessa perspectiva, consideramos que o gênero predileto exercitado pelo escritor de "Quincas Borba" é o gênero fantástico, gênero que narra o incrível, movendo o leitor ao reconhecimento dos limites da racionalidade do que é percebido como inverossímil; gênero

que é responsável pela subversão das relações de semelhança do mundo, que é significado na ficção, com o que é cognoscível no mundo real, ou, vice versa, que "recorre a convenções críveis para narrar o incrível e, com isso, levar às últimas consequências a evidência do artifício que dissolve avaliativamente as racionalidades das coisas tidas por verdadeiras" (HANSEN, 2014, p. 41). A proposição dessa tese evidencia que todos os sistemas de verdade, constitutivos dos valores compartilhados pelos interlocutores dessas narrativas, no século XIX, ou seja, valores tidos como críveis a partir da cristalização das mais diversas narrativas filosóficas, políticas e científicas do período, são objeto do raciocínio irônico machadiano. O fantástico e o irônico são os artifícios utilizados por esse escritor para exercer a sua liberdade, liberdade que trabalha com os recursos da linguagem e linguagem que se apresenta como um instrumento que ficcionaliza discursos, não o contexto de uma vida real política, burocrática e moral.

Nesse sentido, buscando colocar em evidência os artifícios da técnica responsável pela produção das imagens fantásticas, determinantes das máximas, dos adágios, das anedotas, das metáforas, dos ditos clássicos e românticos que materializam as opiniões dominantes dos personagens e narradores machadianos, essa tese torna indemonstrável o realismo das significações[11] de um platonismo que destina à linguagem a tarefa de imitar as essências de um mundo ideal, inteligível, que impedem que tudo na linguagem seja invenção arbitrária (RICOEUR, 2014, p. 13). Nos termos desse trabalho, o ser da linguagem machadiana não se confunde com o ser da filosofia da essência que preside a oposição epistemológica ser-aparecer como oposição do ser e não-ser, do falso e verdadeiro, das sombras do mundo sensível e verdades do mundo inteligível. Conduzindo a sua escrita por outro caminho, Machado de Assis recusa as fontes da ontologia das essências[12] pelo

---

11 Para o entendimendo desse realismo cumpre considerar a leitura que o filósofo Paul Ricoeur (2014, p. 12) faz da dialética do ser e da essência na filosofia platônica, para o qual o "problema da essência é idêntico ao da linguagem, da denominação". Assim, a denominação da virtude, da coragem, do justo e de outras ideias corresponde ao ato que distingue a essência do mundo sensível, pois "a essência é identificada com o ser", ao passo que "a convenção reduz-se ao aparecer". Eis o princípio de determinação da essência, a "lei de determinação distinta". Com efeito, "pensar é primeiramente separar, dissociar, reconhecer uma coisa como não sendo as outras realidades. Filosofar é reconhecer o contorno de um conhecimento na medida em que não é um outro" (Idem, 2014, p. 16). Enfim, "a denominação é o ato distributivo que faz com que haja o "cada um", que cada realidade tenha sua natureza" (RICOEUR, 2014, p. 17).

12 Por ontologia das essência entendemos o fundamento de uma filosofia cujo "verdadeiro saber remete-se das palavras para a realidade", uma vez que, para um filósofo que enaltece a arte da dialética, o bom dialético é aquele que vai das palavras para a realidade, é o bom legislador. Fazer uma filosofia da essência é remeter-se da linguagem para a essência que a julga" (RICOEUR, 2014, p. 13).

historicismo da linguagem; em suas narrativas a linguagem não imita as realidades, nem o sentido preexiste à palavra (RICOEUR, 2014, p. 15). Pelo contrário, o sentido é construído arbitrariamente pelas convenções de uma linguagem que sedimenta um mundo pelos efeitos de sua materialidade, formalizando as "verdades" sobre as quais se pode falar e acreditar. Assim, se o que podemos evidenciar no platonismo é o mito da existência pré-empírica da alma[13] e, portanto, da verdade do mundo das ideias, posto ser o problema do discurso racional nesse sistema filosófico um problema de determinação das coisas pela linguagem e sua relação com o suprassensível das imagens ideais, em Machado evidenciamos o oposto. Nele, a aporia da verdade do discurso filosófico platônico não é resolvida pelo mito, mas substituída pela materialidade de uma forma textual que transforma a dialética do ser de Platão em convenção discursiva, pois as imagens que emanam de seus escritos são imagens que não se configuram enquanto imitações de realidades, mas imitações de imitações, simulacros, pulverizando a fantasia mitológica, que se quer verdadeira, do sentido primeiro de uma ideia do ser e de seres que contemplam o bem, a virtude, o justo ou a verdade. Ao se distanciar da verdade por intermédio de uma escrita que imita simulacros, a ficção machadiana é antiplatônica, fantástica e indeterminada.

Assim, enquanto que em "A República" a alegoria da caverna resolve o problema da denominação das coisas do mundo sensível pelo mito[14], pois os prisioneiros[15], metáforas das ilusões que determinam os verossímeis da opinião, só seriam capazes de produzir um discurso sobre o falso, acreditando que a verdade consistiria apenas na sombra dos objetos fabricados pelo fogo, no mundo narrativo machadiano as opiniões formam outras opiniões e personagens que são seus efeitos, seguindo uma tradição sofística que coloca sob suspeita a tese do conhecimento do ser, aquela segundo a qual é preciso se desembaraçar "da ilusão do aparente e mutável que se apresenta diante de nossos sentidos e corresponda e diga um Ser que existe, Ser que é único, eterno, não gerado, indestrutível, estático e imutável; Ser que exclui o não-Ser, pois se o Ser é, então o não-Ser é e não pode ser dito" (NASSARO, 2010, p. 86). Nestes

---

13 Sobre o mito da existência pré-empírica da alma, ver Ricoeur (2014, p. 48-71).

14 No mundo platônico, o problema do discurso racional e dos atos de denominação é o das determinações e de suas relações com o mundo das ideias, pois "o mito da visão pré-empírica da alma só é compreensível a partir e no conjunto de uma estrutura mítica" (ROCOEUR, 2014, p. 52), ou seja, "numa irracionalidade que requer a subversão da linguagem, isto é, ao mesmo tempo a realização e a ruptura da linguagem no mito" (RICOEUR, 2014, p. 51). Estamos aqui diante da aporia de uma filosofia do discurso.

15 Se esses prisioneiros "fossem capazes de conversar, não acreditas que pensariam estar designando pelo nome certo tudo o que vêem?" (PLATÃO, 2004, p. 320).

termos, o mundo narrativo em análise coloca em evidência o não-ser[16], as ilusões do aparente e do mutável construídas por palavras e enunciados que possibilitam o leitor evidenciar o que é tido por verdadeiro no universo dos seus seres ficcionais, visto que, como veremos, esse verdadeiro é simulacro, cópia de outras imitações, e figura a impossibilidade do ser, o qual, "mesmo se existisse e fosse conhecível, não seria, no entanto, comunicável", mas indemonstrável segundo " a afirmação de que as palavras com as quais comunicamos não se referem a não ser a outras palavras (NASSARO, 2010, p. 100). Portanto, observamos que as imagens do discurso narrativo machadiano estão a vários graus de distância da realidade; elas são ficcionais na medida em que consolidam uma relação entre discursos, da mesma forma que subvertem, por metáforas, máximas, adágios, anedotas e ditos históricos e literários, "o realismo" das significações tidas por essenciais por seus narradores, personagens e leitores desavisados. Nesse mundo narrativo, não existem "essências" que são dotadas de uma realidade independente da linguagem. O leitor agudo que se surpreende com o não-ser, com as imagens fantásticas, reconhecendo os artifícios de sua invenção, pressupõe a técnica que torna plausível a sua configuração. Nesse sentido, a verossimilhança é identificada pelo efeito desse reconhecimento, no gênero que narra o incrível do não-ser como efeito dos atos de denominação de uma linguagem que substitui a ontologia pela materialidade de uma fantasia discursiva que transforma a verdade do ser em não-ser, a seriedade em galhofa, o idiota em sublime, a ordem do mundo em desconcerto, a racionalidade em loucura, etc.

Com efeito, consideramos que a linguagem machadiana não funciona segundo os princípios da lógica clássica, uma vez que, ao compor sintagmas que justapõem imagens discordantes, como um diabrete angélico, um sublime idiota e um defunto autor, a técnica machadiana desobedece ao princípio da não contradição, aquele que "mostra que uma proposição não pode ser verdadeira e falsa ao mesmo tempo" (FIORIN, 2015, p. 47), e ao princípio do terceiro excluído, que "diz que uma proposição é verdadeira ou falsa, não havendo outra possibilidade". Formando oxímoros, o discurso narrativo machadiano torna

---

16 O tema da loucura é uma constante nos escritos desse autor e, considerando que a loucura é a negação da razão, que ela é a não-razão, tendo se tornado, na era clássica, a paradoxal manifestação do não-ser (FOUCAULT, 1978, p. 276), notamos como Machado de Assis a ressignifica nas suas narrativas. Com efeito, observamos que várias narrativas desse escritor brasileiro metaforizam os discursos responsáveis pela "manifestação positiva da negatividade da loucura", ou seja, "o desdobramento também este teórico e prático, da verdade da loucura a partir de um ser que é um não-ser, dado que ela não se apresenta em seus signos mais manifestos senão como erro, fantasma, ilusão, linguagem inútil e privada de conteúdo", pois "trata-se da constituição da loucura como natureza a partir dessa não-natureza que é seu ser, (…) da constituição, na serenidade do saber, de uma natureza a partir do desvendamento de um não-ser" (FOUCAULT, 1978, p. 193).

verossímil os efeitos de uma linguagem cuja racionalidade reside na técnica que faz a contradição ser materialmente possível, ao mesmo tempo que causa motriz de uma fantasia que nos permite evidenciar o contraditório das paixões, das ideias e das ações que metaforizam os vícios dos seus narradores e personagens. Como notamos, em Machado, não há um ser que é totalmente o conjunto de seus traços distintivos e parcialmente cada um deles, pois quase sempre não há uma identidade total entre ele e seus caracteres constitutivos[17]. A identidade dos seres machadianos é mista, desprovida de unidade, posto que as ações, as paixões e os caracteres dos tipos viciosos que são figurados nessas narrativas formam "mistos incongruentes e fantásticos, uma vez que os vícios não têm unidade por serem múltiplos" (SOCORRO FERNANDES, 2007, p. 354). Desse modo, compreendendo que na linguagem o contraditório tem sentido, sobretudo quando funciona como artifício por excelência para a elocução das coisas fantásticas, viciosas e baixas, notamos que as narrativas machadianas são irônicas quando formalizam as chamadas inverossimilhanças verossímeis, ou desproporções proporcionadas por intermédio de máximas, enunciados, silogismos e sintagmas fantásticos. Portanto, estamos denominando de verossimilhança fantástica a técnica na qual o contraditório é o ser de uma elocução que é utilizada para amplificar os vícios das coisas e dos seres ficcionais, ou, com outras palavras, o discurso narrativo que realiza a adequação entre a técnica de sua elocução e a finalidade do seu gênero, aqui entendido enquanto fantástico.

Em síntese, nessa tese, desconhecer a técnica de composição de inadequações semânticas dos tropos consagrados pela retórica machadiana significa desconsiderar que "o procedimento irônico, ao prescrever a inadequação programática da linguagem a seus objetos" (HANSEN, 2004, p. 88), "produz a besta negra de qualquer classicismo: indeterminação" (HANSEN, 2006, p. 81). A indeterminação é também, nesse trabalho, efeito de uma narrativa que, ao imitar imitações, dissolve o mito da existência pré-empírica da razão, que fundamentaria a causa primeira e final de sua imitação. Ao figurar um império governado pelas "verdades" da opinião, determinante do ser das coisas e dos seres, produzindo sombras de verdades, a imitação machadiana realiza a ficção do falso, do não ser, dos vícios que determinam as opiniões constitutivas do que é tomado como verdadeiro pelos seus personagens. Sem uma causa eficiente objetiva que as determine fora da linguagem,

---

17 José Luiz Fiorin (2015, p. 47) se refere aos três axiomas que fundamentam a lógica clássica: "o da identidade, o da não contradição e o do terceiro excluído. O princípio da identidade é formulado da seguinte maneira: A é A. Isso quer dizer que todo objeto é idêntico a si mesmo, ou seja, há uma identidade total ou parcial entre uma noção e esses caracteres constitutivos, pois um ser é totalmente o conjunto de seus traços distintivos e parcialmente cada um deles".

essas opiniões não possuem uma existência necessária, mas contingente, oscilando de acordo com as conveniências do seu mundo. Como observamos em "O alienista", o enunciado "essa Bastilha da razão humana", que constitui a opinião do vereador de Itaguaí Sebastião Freitas, o qual o fez mudar de parecer em seu julgamento sobre a Casa verde de Simão Bacamarte, é um enunciado copiado de outra pessoa, do barbeiro Porfírio, líder da revolta dos Canjicas, que por sua vez o copiara de um poeta local. Levando em consideração que o poeta é expulso da república de Platão, pela sua responsabilidade de fabricar sombras de sombras da verdade ideal, esse enunciado figura o não-ser, amplificado pela condição intelectual rebaixada de um poeta local, que não pode rivalizar com um artista universal.

Com efeito, aqui nos deparamos com um exemplo de indeterminação no discurso narrativo machadiano, justamente na sua impossibilidade de comunicar o ser. Ao levarmos em consideração o enunciado observado acima, "essa bastilha da razão humana", e a nossa dificuldade em determinar a sua causa eficiente, entendemos que essas narrativas dissolvem a probabilidade do leitor encontrar verdades essenciais, bem como o realismo da representação que opera a perfeita correspondência entre as palavras e os seus objetos. Desse modo, o leitor que evidencia a impossibilidade dessas narrativas de comunicar o ser é o leitor que percebe e defende a impossibilidade de definir as verdades morais, políticas, religiosas e científicas do seu autor real[18], pois, como constataremos nessa tese, elas são indeterminadas. Portanto, ao notarmos que essas narrativas apresentam narradores e personagens ficcionais que produzem enunciados, máximas, adágios, anedotas, provérbios e silogismos fantásticos, entendemos que a indeterminação dos valores materializados nesses artifícios figura a indeterminação do sujeito que formaliza esses discursos, pois, partindo do princípio de que o estilo é o seu destinatário, é possível supor que no procedimento de leitura dessas narrativas poderia ser edificado tantos sujeitos quanto fossem os leitores que configurariam a extensão da recepção. Assim, nos referimos ao sujeito indeterminado do discurso narrativo machadiano quando os efeitos irônicos produzidos pela forma de sua linguagem pressupõem a impossibilidade de

---

18 A crítica Helen Caldwell (2001, p. 205) apresenta a diferença entre o autor fictício e o autor real nas narrativas machadianas. Para ela, por exemplo, "o objetivo do autor fictício de Dom Casmurro e o do autor real são diametralmente opostos: Machado quer nos persuadir da beleza do amor; Santiago, converter-nos ao amor-próprio". Assim, "é Santiago quem escreve a sua estória, mas os nomes dos personagens – com exceção de Ezequiel – foram conferidos pelo autor real" (CALDWELL, 2001, p. 55).

definir o ser, a verdade e as intenções[19] do sujeito desse discurso, dissimuladas na indeterminação pressuposta pelo estilo dessas narrativas.

Enfim, propomos, no primeiro capítulo a análise da recepção crítica da obra machadiana com vistas ao questionamento das proposições e dos conceitos que consolidam leituras insuficientes sobre a mesma, na medida em que, conforme elas tomam como modelo os parâmetros dedutivos e idealistas da escola realista, consagrada por Stendhal, Balzac e Flaubert, essas leituras vão construindo um Machado de Assis realista, moralista clássico, crítico da realidade social, mestre da ironia romântica, romântico, fundador de uma literatura genuinamente nacional, propagador do realismo psicológico, revelador da natureza da alma humana, crítico da subjetividade, pessimista, positivista, racionalista clássico, marxista, adepto da filosofia de Shopenhauer, prenunciador da filosofia nietzschiana ou, como prefere Antonio Candido (1959), "o escritor mais brasileiro de todos, ou seja, aquele que sublimou os achados poéticos anteriores formulando uma verdadeira obra de gênio". Na proposta de leitura desta tese, essa fortuna crítica renunciou ao estudo da linguagem do texto machadiano em nome da defesa da presença de uma política de engajamento da ficção desse escritor no projeto romântico de autodeterminação cultural do Brasil. Críticos consagrados como Alfredo Bosi, Roberto Schwarz e Antonio Candido leram a obra de Machado pela perspectiva sociológica de um realismo histórico[20] que ratifica a posição ideológica[21] do escritor, defendendo, por exemplo, a ideia segundo a qual é possível identificar a crítica que a sua ficção opera contra as "contradições" do capitalismo ocidental enraizado na realidade local[22],

---

19 "Ocasionalmente, Machado de Assis usa os nomes de modo inverso, com intenção irônica" (CALDWELL, 2001, p. 58). Como já citamos, entendemos que a ironia é efeito de um procedimento que "prescreve a inadequação programática da linguagem a seus objetos" (HANSEN, 2004, p. 88), o que nos permite colocar o leitor como agente determinante de sua identificação.

[20] Na perspectiva desse realismo histórico, o conhecimento das ideologias no pensamento brasileiro do período forneceria as bases para o entendimento da crítica machadiana ao liberalismo burguês: "Quanto ao nexo histórico entre liberalismo e conservação do trabalho escravo, convém levar em consideração a existência de dois liberalismos em conflito, sobretudo a partir dos anos de 1860 – o que retifica o teor supostamente homogêneo da ideologia liberal" (BOSI, 2006, p. 311). Assim, recorrendo a um historicismo menos estreito e fechado, é possível desvelar as intenções ideológicas de Machado de Assis no "crítico da mentalidade conservadora, do velho paternalismo oligárquico", vislumbrando que "o liberal formado na militância jornalística dos anos de 60 sobrevive no analista satírico de Brás Cubas-tipo social determinado" (BOSI, 2006, p. 314).

[21] "Machado de Assis, ao escrever as Memórias póstumas, entre 79 e 80, continuava a ser um liberal democrático, isto é, antioligárquico e abolicionista, embora já não militasse, desde 67, na imprensa oposicionista. Esta sua posição ideológica manteve-se coerente, mas afetada por um ceticismo crescente em relação a partidos e às doutrinas otimistas do seu tempo" (BOSI, 2006, p. 313).

[22] "O estudo racional do processo produtivo, assim como a sua modernização continuada, com todo o prestígio que lhes advinha da revolução que ocasionavam na Europa, eram sem propósito no Brasil" (SCHWARZ, 2000, p. 14). (...) O escravismo desmente as idéias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento de arbítrio, o jogo fluido

de modo que ela também poderia conduzir essa crítica pela autoconsciência de um moralista clássico resistente à mentalidade conservadora que aceita a convivência, no Brasil, do sistema econômico liberal racional vigente com a irracionalidade da instituição escravocrata, bem como pelo "realismo" de uma literatura que seria universal[23] por impor o seu sentimento íntimo na descrição das relações sociais de uma nação regida pelo favor e pelo patriarcalismo[24].

No segundo capítulo, demonstraremos como o sistema literário machadiano consolida a *mimesis* da segunda sofística, *ekphrasis* dos discursos consagrados pelo cânone literário ocidental, pois ele imita a pintura desses quadros narrativos, uma vez que, assim como não há realidade sem a narrativa da realidade, no caso Machado de Assis não há ficção sem a narrativa da ficção. A leitura que propomos sobre o romance "Esaú e Jacó" visa demonstrar como sua linguagem, ferramenta de discurso talhada ao modo sofístico, produz o efeito de que "significar algo" não equivale a significar "a essência daquilo que a palavra nomeia" (CASSIN, 2005, p. 133), posto que, de maneira oposta, significar algo equivale, sobretudo, a identificar o que pode ser crível na relação que as imagens estabelecem com outras imagens que constituem a isotopia dos conteúdos discursivos e semânticos inscritos nos textos e atualizados pela memória de sua recepção. Como veremos, no caso de "Esaú e Jacó", a proposição isotópica desses conteúdos é sugerida pelo narrador, aquele para quem "todas as línguas" desse mundo "vão dar ao céu" (ASSIS, 1977, p. 117).

Notaremos como o narrador orienta o seu leitor para fazê-lo crer no caráter verídico dos fatos encadeados pela sua narração e nas "verdades" científicas e poéticas de sua enunciação. A ideia é também perceber o quanto esses conteúdos semânticos são fantásticos e, portanto, ironizados pelo sujeito indeterminado machadiano, levando-nos a problematizar os artifícios das combinações de sentido implicadas na fala do narrador. Entendemos que as falas, ditos e sentenças que remetem às camadas discursivas que dão sentido aos valores aceitos no mundo ficcional abordado, configuram a biblioteca mnemônica do autor estudado; ela nos permite ler essas formas textuais como formas que não pressupõem a existência de um

---

de estima e auto-estima a que o favor submete o interesse material, não podem ser integralmente racionalizados" (SCHWARZ, 2000, p. 17).

[23] Para Antonio Candido (2000, p, 116), integrado no sistema literário brasileiro, marcado pela dialética do local e do universal, Machado de Assis "se embebeu meticulosamente das obras de seus predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição dos costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões de sua grandeza"

[24] "O Machado satírico da mentalidade burguesa-patriarcal compôs no seu narrador ao mesmo tempo um complexo de atitudes típicas de classe" (BOSI, 2006, p. 313).

mundo empírico tomado como referência, visto que são os lugares de memória, convenções do discurso imitadas pelo autor, que funcionam como os meios linguísticos utilizados pelo narrador com a finalidade de persuadir o público que recepciona essas estórias. Nas narrativas que preconizam a forma linguística, o estilo e os lugares de memória são os efeitos que sobredeterminam o referente, a coisa do discurso, já que a pressuposição da referência é também efeito do discurso da narrativa; na mesma trilha segue a nossa leitura, cuja historicidade é responsável por emendar as malhas que possibilitam a construção do sentido do discurso narrativo machadiano. Portanto, evidenciamos como Machado estabelece um parentesco entre segunda sofística e romance, posto que, como assinalamos, seus romances[25] "remetem a uma prática sofística do discurso" (CASSIN, 2005, p. 243), aquela na qual "a *phantasia* é uma operária mais sábia do que a imitação, posto que a imitação só pode, de fato, criar o que viu, mas a representação, igualmente o que ela não viu" (CASSIN, 2005, p. 259). Evidenciamos que a estrutura do romance "Esaú e Jacó" aborda a *phantasia* de uma imitação de discursos poéticos que nos possibilita evidenciar o arbítrio de uma leitura cuja verossimilhança dos seus efeitos é esquecida por uma interpretação determinada pela crença na existência de um Machado de Assis filósofo, historiador ou realista, legitimada pela positivação de uma linguagem lida como um caminho de acesso às estruturas de um mundo referido pelo ficcional.

No terceiro capítulo, na análise que realizamos do romance "Memórias póstumas de Brás Cubas", analisamos o defunto autor como componente de uma *falsa fictio*[26],que "inventa algo impossível de ser e, assim, de ocorrer" (HANSEN, 2006, p. 59), pois "seu destinatário deve saber que lê uma arte de representar o inacreditável do não-ser e do não-existente, aceitando, contudo, a realidade da convenção e do artifício" (HANSEN, 2006, p. 60), ou, pelo

---

25 Já que o romance é diferente da filosofia e diferente da história, resta a sua relação com o retórico e o sofístico (CASSIN, 2005, p. 242).

26 O estudioso João Adolfo Hansen (2006, p. 59) nos fornece algumas regras específicas do gênero fantástico. Para ele, "quando a narração se refere a algo que realmente existe e o relaciona com um evento que não ocorreu em parte alguma, tem-se a "ficção primeira". Por exemplo, com a referência à existência de uma pessoa conhecida, Machado de Assis, inventa-se a ficção de algo que nunca ocorreu, como uma viagem à Inglaterra, onde Joaquim Maria faz contatos com uma leitora de "Otelo" chamada Capitolina. Tem-se a "ficção segunda" quando a narração se refere somente à essência dos seres; com a referência à essência, é possível inventar uma ficção verdadeira, como *vera fictio,* e uma ficção falsa, como *falsa fictio*. Como exemplo desta, imaginemos uma história absurda, em que um inseto infinito voa num espaço que, teoricamente, deverá estar ocupado por seu corpo; ou uma personagem que tem uma alma quadrada. Ou, ainda, um homem imortal". O romance em destaque se enquadra na história absurda de um morto que escreve e publica as suas memórias póstumas.

menos, precisa buscar entender o processo extraordinário pelo qual o narrador dessa ficção compôs as suas memórias. Dito de outro modo, o leitor de "Memórias póstumas de Brás Cubas" precisa aderir ao pacto enunciativo exigido na leitura de uma história absurda de um morto que escreve e publica as suas memórias póstumas. Não sendo fácil de crer em um defunto autor, notamos como ele se utiliza de mecanismos retóricos para atingir os seus objetivos de persuasão. Na presença desse absurdo, amplificado para o leitor que identifica a deformidade no sintagma "um defunto autor", "realmente não é, se o fantástico do seu gênero, como ficção falsa, for avaliado com as opiniões positivistas e realistas que o leitor considera verdadeiras quando pensa em "realidade", pressupondo que a ficção é uma imitação direta da mesma" (HANSEN, 2006, p. 60).

O estudo do romance em questão visa demonstrar em que medida a técnica do processo extraordinário empregado pelo narrador Brás Cubas prevê que o mesmo apresente situações e aventuras improváveis[27], a despeito de sua consciência promover, contemplada pela "franqueza" e "racionalidade" de suas opiniões, uma descrição retórica sobre os caracteres de sua história. Tendo em vista a análise dessas descrições, adotamos a proposta de leitura segundo o qual esses caracteres e o próprio narrador podem ser lidos pela perspectiva que abordamos no estudo das crônicas, identificando como a loucura, a convicção, a consciência pura, a filosofia do seu pensamento, suas máximas, adágios, provérbios e anedotas ficcionais, consolidam lugares de memória que estão submetidos, ao serem formados por metáforas agudas e extraordinárias[28], a enunciados que empreendem efeitos cômicos e irônicos numa recepção que os lê subsidiada por uma memória partilhada. Com efeito, o tema central de nosso estudo neste romance é a loucura, a qual, imitada da tradição erasmiana, nos permite denotar "el elogio de la locura, la raíz erasmiana de nuestra cultura renascentista, la sabia dosificación de ironía que le impide a la razón o la fe imponerse como dogmas" (FUENTES, 2001, p. 28). Observando as ilusões do personagem Brás Cubas, sua consciência, suas convicções e a sua teoria da errata pensante, notamos nele uma confusão de conceitos, pois, como o mesmo afirma, seu cérebro teria se transformado num "tablado de peças de

---

27 Para João Adolfo Hansen (2006, p. 60), "na história fantástica o gênero prevê que seus personagens vivam aventuras e situações improváveis".

28 Tomamos como referência a ideia segundo a qual os "jogos de linguagem organizam a consciência do mundo dos personagens" (RIEDEL, 1974, p. 23), uma vez que, por meio de metáforas agudas, Machado de Assis "procura, deliberadamente, chocar o leitor, fornecendo-lhe aquilo que ele não espera, ao desmitificar as associações previsíveis da plausibilidade, para assumir as contradições do homem. Parece mesmo, às vezes, se tornar previsível a constância do imprevisível, com a exploração de certo efeito assegurado – o choque causado pelas aproximações inesperadas".

variado gênero". Nesse caso, fundamentando-nos nos estudos de Carlos Fuentes (2001), vislumbramos um Machado de La Mancha, uma vez que "en Cervantes y en Sterne, los modelos de Machado, el espíritu cómico indica los límites de la realidad" (FUENTES, 2001, p. 26).

Evidenciamos a teoria *humanitas*, fundada pelo personagem Quincas Borba e a sua relação com a memória desse lugar comum presente no romance "Memórias póstumas de Brás Cubas", entendendo a loucura manifesta desse personagem como encenação irônica do autor aos verossímeis da linguagem científica, filosófica e moral expostos pela fórmula em questão. Analisamos como o personagem Brás Cubas, em uma das estações de sua errata pensante, adere a essa teoria, assim como Rubião, no romance "Quincas Borba", que a interpreta ao sabor de suas próprias conveniências, principalmente quando inverte o adágio popular para significar a mudança de seu destino, após o recebimento da herança de seu amigo Quincas Borba: "a verdade era que mais vale quem Deus ajuda, do que quem cedo madruga", opondo-se, de forma ambígua, à verdade filosófica da teoria *humanitas.* Essa inversão gramatical e semântica do adágio popular é uma inversão irônica encenada pelo autor contra a fórmula científica e filosófica do *humanitismo* sustentado por Quincas Borba. Machado evidencia a contingência das verdades determinadas por Brás Cubas, demonstrando o descompasso dessas com a fantasia poética de uma obra construída por uma forma cujas imagens mistas formalizam monstros semânticos destituídos de unidades. Portanto, propomos, nesse capítulo, uma leitura cruzada entre os gêneros, demonstrando como a memória dos verossímeis da linguagem científica, filosófica e moral, do romance "Memórias póstumas de Brás Cubas", pode ser analisada nos contos "Pai contra mãe" e "Singular ocorrência". Na leitura desse romance, a indeterminação do sentido, pressuposta pela encenação irônica do autor, funciona como correspondência entre as ruínas do *humanitismo* de Quincas Borba, dos sentidos que são atribuídos ao mundo por Brás, à maneira quixotesca, com suas paixões, vícios e descrições retóricas, e as do seu destino no desfecho do romance.

Portanto, realizamos, ao longo da tese, o alistamento dos lugares comuns discursivos das crônicas, dos contos e dos seus romances a partir das narrativas curtas, passando por "Esaú e Jacó" e finalizando com "Memórias póstumas", evidenciando que, ao imitar Miguel de Cervantes, Laurence Sterne, Luciano de Samósata, Dante Alighieri, Erasmo e os *Caracteres* de Teofrasto, Machado compõe retoricamente um retrato de tipos sociais cujos vícios, estruturantes dos verossímeis discursivos da opinião comum do seu tempo, referentes à filosofia, ao direito, à ciência, à estética romântica, à estética realista, à política e à

moralidade, formam a teia discursiva transformada fantasticamente em objeto do caráter indeterminado de sua reflexão irônica.

2 A VEROSSIMILHANÇA FANTÁSTICA NO DISCURSO NARRATIVO MACHADIANO

Em um texto publicado em 1873, cujo objeto de estudo é a literatura brasileira, mais precisamente, os fundamentos do nosso *instinto de nacionalidade*, Machado de Assis examina a atual literatura brasileira, reconhecendo o gênero romance como instrumento que busca sempre a cor local e se ocupa da descrição "do espetáculo da natureza" e, não obstante a criação de "páginas animadas e pitorescas", essas páginas evidenciam que os nossos escritores manifestam "um grande amor a este recurso da descrição" (ASSIS, 1971, p. 160). À descrição mencionada, que o referido crítico julga "excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito", é contraposta outra maneira, que, segundo o autor, representa, "na verdade, uma das partes mais difíceis no romance, e ao mesmo tempo das mais superiores", pois "exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação" (ASSIS, 1971, p. 160): *a análise de paixões e caracteres*.

A tradição contra a qual Machado se revolta, nesse ensaio, entende que "o princípio de ordem que norteia o inventário da literatura brasileira é o da americanidade" (COUTINHO, 1968, p. 13). Desde os primeiros historiadores do romantismo, a descrição das cenas da natureza determinava o curso dirigente das normas estéticas e estilísticas do fazer poético e romanesco. Em nome do idealismo romântico da nacionalidade, o romance e a poesia deveriam corresponder a essa prerrogativa, visto que "a evolução da ideia nacional" e a sua evidência realista dependiam do amadurecimento desse conceito de americanismo, o qual "consistia na poesia descritiva e de exaltação da natureza americana, devendo inspirar-se o poeta na majestade de suas cenas naturais, um dos grandes elementos, que deve entrar em toda elevada poesia americana, em vez de se tornarem historiadores e descrever feitos da vida colonial" (COUTINHO, 1968, p. 14).

Não obstante citar que "as cenas da natureza americana exigem do poeta imagens e expressões adequadas" (ASSIS, 1971, p. 162), em aparente acordo com esse lugar-comum, Machado não insiste na cor local, uma vez que, para o mesmo, essa é "uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão". Contra uma poesia de caráter interessado, contra uma estética em dívida com a política, ele manifesta (ASSIS, 1971, p. 162): "um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes

sejam naturais, não de acarreto". Quando a crítica buscou demonstrar a oposição de Machado à aceitação da cor local como critério avaliativo da arte, cristalizada na tradição, ela não deixou de apontar para a instância realista de sua produção artística, canonizada como inimitável:

> A paisagem que ele reproduziu era uma paisagem humanizada, e alguém já observou com acerto que era sempre um estado d'alma. Não procurou a cor local, o êxtase naturista dos românticos, nem a descrição minuciosa e fria do naturalismo. Mas a impregnação daqueles lugares de sua infância, dos recantos de sua cidade natal, das suas ruas, dos seus costumes, poreja em toda a sua obra, fornecendo aos personagens uma atmosfera inimitável (FILHO, 1947, p. 14).

A polêmica gerada pelo ensaio publicado na revista "O novo mundo", em Nova Iorque, em torno da questão da cor local, desviou a atenção da crítica para o trabalho de identificar, nas narrativas machadianas, o seu instinto de nacionalidade. O discurso de Machado de Assis, nesse ensaio, desobedece a esse lugar-comum retórico da descrição das cenas da natureza, propondo a sua dissolução na poesia, e, sobretudo, no romance, pela narrativa centrada na descrição de paixões e caracteres. No entanto, a problemática dessa descrição, na visão dominante, deveria supor o instinto enquanto expressão da alma brasileira ou da essência da natureza humana: "a sinistra cupidez da natureza humana, (...) *o instinto* grosseiro e tenebroso, que dorme no fundo das almas, surge (nas páginas machadianas), do mais perfeito realismo, com uma vibração a que só podem atingir os grandes analistas das paixões e dos caracteres" (PUJOL, 2007, p. 118). O realismo das paixões e dos caracteres se acomoda, nesse sentido, à ideia de que "o escritor mais elegante, mais refinado da nossa literatura não fez mais do que contar a essência de nosso povo" (FILHO, 1947, p. 30).

A problemática desse realismo, centrada na noção de "instinto", dificultou o entendimento desse ensaio, visto que a eleição *da análise de paixões e caracteres* como uma das partes mais superiores do romance, sem a qual a figuração reinante de páginas animadas e pitorescas do espetáculo da natureza produziria "mediano efeito", não foi suficiente para a tradição crítica da obra machadiana entender que as determinações objetivas, defendidas pelo conceito de americanismo e pressupostas pela escola literária realista na segunda metade do século XIX, não produziriam efeito no trabalho estilístico e estético preconizado por Machado de Assis no exercício de seus mais diversos contos e romances. Em nome da "verdade estética", o escritor de "Esaú e Jacó" preconiza, opondo-se ao modelo de descrição objetiva, a exclusão do realismo: "excluamos o realismo; assim não sacrificaremos a verdade estética" (ASSIS, 1971, p. 172). Contra "a reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e

ignóbeis" (ASSIS, 1971, p. 165), contra "a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para os incidentes, para o fortuito, todas contrárias às leis da arte (ASSIS, 1971, p. 169), Machado é imperativo: "dê-me a sua pessoa moral", uma vez que "o drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens" (ASSIS, 1971, p. 170). Portanto, em nossa tese, a problemática do realismo dá lugar, nos dramas literários desse autor, à problemática da descrição retórica de tipos cujas paixões formam um quadro verossímil de personagens que foram imitados de narrativas canonizadas pela tradição artística ocidental, bem como das suas crônicas e dos seus próprios contos, gêneros constitutivos do estilo e das matérias discursivas retoricamente imitadas em suas narrativas longas.

A preferência machadiana pela *análise de paixões e caracteres,* nesse sentido, não significa a vontade de produzir um quadro objetivo da natureza e dos costumes da sociedade brasileira do seu tempo; sua verdade estética aparece no plano dramático, no cômico, no satírico, no irônico e no verossímil. Alguns desses termos são enfatizados em sua crítica ao realismo: "em que pode um drama de Israel, uma comédia de Atenas, uma locução de Shakespeare ou de Gil Vicente justificar a obscenidade do realismo"? (ASSIS, 1971, p. 171). Se em seu ensaio sobre o instinto de nacionalidade Machado de Assis aliviou em sua crítica ao diletantismo literário dessa nova poética, a qual, em sua visão, "só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha" (ASSIS, 1971, p. 165), ele não fez o mesmo em seu texto crítico sobre o romance "O primo Basílio", de Eça de Queiroz. Nesse, o acessório domina o absoluto, ou seja, a reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis: "eis o que lhe pareceu incongruente e contrário às leis da arte". Noutras palavras, eis o que lhe pareceu estranho para uma atividade poética que visa produzir a descrição retórica das paixões e dos caracteres.

Por seu turno, analisar *paixões e caracteres* significa propor a leitura de um objeto por assim dizer não evidente, uma vez que as "paixões suscitam embaraços insolúveis ao pensamento proposicional", que é fundamentado no *logos;* elas "escapam à norma proposicional de caráter *apodítico*, exprimindo, assim, nosso devir, o jogo dos contrários que pode transformar todo sucesso em malogro, e vice-versa" (MEYER, 2000, p. L). Noutras palavras, haja vista a impossibilidade de constituir um objeto de evidência pela *análise de paixões e caracteres*, visto que "a paixão é, talvez mais que a loucura, o arauto de uma racionalidade impossível" (MEYER, 2000, p. LI), a criação romanesca machadiana estaria longe da preocupação com a realidade, sobretudo com essa realidade subjacente à descrição do espetáculo da natureza, da vida política, científica, econômica e moral do Brasil no século

XIX: “Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte” (ASSIS, 1994, p. 3). A tradição crítica da obra machadiana esqueceu que as paixões e os caracteres dos contos e dos romances, do escritor de “Quincas Borba”, constituem “as fontes de onde se tiram os seus argumentos retóricos” (ARISTÓTELES, 2000, p. 73).

Entender que a retórica, do referido autor, corresponde ao estudo dos meios adequados para persuadir com base nos estudos das paixões[29] que governam os caracteres, significa desbancar a obra machadiana de sua filiação à geração realista e, em oposição a esse princípio, reconhecer que os efeitos de sentido de suas narrativas são devedores de uma racionalidade argumentativa canonizada por uma tradição que é investigada desde Aristóteles. Com efeito, cumpre dissociar efeito de realidade das descrições retóricas constitutivas das estratégias argumentativas machadianas[30], uma vez que o efeito de realidade pressupõe um estilo literário cuja finalidade é fazer o escritor esgotar, na sua produção mimética, seus recursos de expressão linguística para produzir esse efeito. Como apontou Roland Barthes (p. 186), “a finalidade estética da descrição flaubertiana é toda mesclada de imperativos realistas”. Contra essa via, Machado compõe narrativas que deslegitimam a clássica proposição dialética, segundo a qual seria indispensável, para a descoberta da verdadeira natureza das coisas, incluindo aqui as paixões e os caracteres, dividir “por gêneros, e não tomar por outra, uma forma que é a mesma, nem pela mesma uma forma que é outra”

---

[29] Gérard Lebrun (2006, p. 380) ressalta que “saber jogar com impulsos emotivos pertence à técnica oratória e é provável que os retores tenham sido os primeiros a atribuir ao *páthos* esse sentido a que hoje chamaríamos psicológico. O estudo dos efeitos que o discurso produz sobre os homens é que faz com que o *páthos* perca o seu sentido mais amplo de *fenômeno passivo* para vir a designar as percepções da alma. O objetivo do orador, e mais ainda do poeta, não consiste apenas em convencer pelos argumentos. É necessário também que ele toque a mola dos afetos, e utilize os movimentos da alma que prolongam certas emoções. Dessa forma, é preciso então saber a propósito de que objeto determinado e por que disposição determinada do autor se realizam estas variações afetivas. Entendo por *paixões*, diz Aristóteles na *Retórica*, “tudo o que faz variar os juízos e de que se seguem sofrimento e prazer”. Assim, sinto cólera quando sinto desejo de me vingar de uma manifestação de desprezo, de uma humilhação ou insulto. Sinto ódio quando, a qualquer preço, desejo a destruição de alguém, mesmo que eu não seja testemunha do mal que esse alguém sofre”.

[30] Para Roland Barthes (2004, p. 184), “é preciso lembrar que a cultura ocidental, numa de suas correntes maiores, não deixou de modo algum a descrição fora do sentido e a dotou de uma finalidade perfeitamente reconhecida pela instituição literária. Tal corrente é a retórica e a finalidade é o “belo”: a descrição teve, por muito tempo, uma função estética. A antiguidade bem cedo juntara aos dois gêneros expressamente funcionais do discurso, o judiciário e o político, um terceiro gênero, o epidítico, discurso de aparato, destinado à admiração do auditório (e não à persuasão), que continha em germe - fossem quais fossem as regras rituais de seu emprego: elogio de um herói ou necrologia - a própria ideia de uma finalidade estética da linguagem; na neo-retórica alexandrina (século II d. C.) houve um gosto pronunciado pela *ékphrasis*, trecho brilhante, destacável (com finalidade em si mesma, portanto, independente de qualquer função de conjunto), com o objetivo de descrever lugares, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve na Idade Média. Nessa época (conforme sublinhou Curtius), a descrição não está subordinada a nenhum realismo; pouco importa a sua veracidade (ou mesmo a sua verossimilhança); não há nenhum acanhamento em colocar leões ou oliveiras numa região nórdica; só conta a injunção do gênero descritivo; a verossimilhança aqui não é referencial, mas abertamente discursiva: são as regras genéricas do discurso que fazem a lei”.

(PLATÃO, 1973, p. 184), bem como subverte o modelo de representação da realidade cuja proposição está assentada no princípio de verossimilhança que consagra a relação de semelhança que o discurso ficcional estabelece com o mundo[31]. Em nossa tese, pelo contrário, a descrição fantástica machadiana "não está subordinada a nenhum realismo; pouco importa a sua veracidade"; não há nenhum acanhamento em antropomorfizar os desvarios das paixões e o consórcio da corrupção de um regime social das aranhas[32], muito menos em permitir um desmemoriado narrar as suas reminiscências; o que importa é a injunção do gênero fantástico; "a verossimilhança não é referencial", uma vez que "são as regras genéricas do discurso que fazem a lei" (BARTHES, 2004, p. 184).

A fortuna crítica machadiana de cunho realista, pautada no critério biográfico e sociológico de análise, olvidou a natureza verossímil da arte, sobretudo "o ficcional enquanto princípio fundador cuja regra básica é duvidar de si mesmo", pois ele só é capaz de "gerar uma metáfora do conhecimento" (LIMA, 2010, p. 21). A normatividade da lei que consagra a literatura como um espelho, pressuposta pelo modelo de representação realista, não se harmoniza com esse princípio, visto que é convencional, na geração flaubertiana, estabelecer "a convicção de que o narrador está falando a verdade" (GOMES, 2008, p. 183). A confiança de que seja na e pela expressão linguística plena que a realidade dos acontecimentos[33] é desvendada constitui um lugar comum em romances da segunda metade do século XIX. Nesses termos, a narrativa literária realista excluiria os desvarios das paixões de uma representação interessada, aquela que manifesta a parcialidade dos pontos de vista autorais, além de propor uma leitura obediente às convenções de seu modelo.

---

[31] Para Lívia Cristina Gomes (2008, p. 183), "Machado de Assis escreve *Dom Casmurro* para subverter o tradicional princípio segundo o qual 'a convicção de que o narrador está falando a verdade é o pressuposto do estabelecimento do contrato enunciativo em qualquer romance'". Na concepção dessa crítica, "Machado de Assis põe em crise a *mímesis* como representação da realidade e como verossimilhança aristotélica" (GOMES, 2008, p. 184).

[32] ASSIS, Machado. *50 contos/ Machado de Assis*; seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Essa passagem é uma referência ao conto "Sereníssima república", o qual toma como matéria a natureza fantástica da descoberta científica de aranhas que são dotadas da capacidade da fala, as quais podem constituir, segundo o narrador, uma república idônea, livre dos desvarios das paixões e do consórcio da corrupção.

[33] Nos romances de Flaubert (AUERBACH, 2009, p. 435), a sua opinião sobre os acontecimentos e as personagens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isso nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela. Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e traduzi-los em linguagem, e isso ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpreta inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre essa convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert.

Nessa tese, entende-se que em oposição a essa proposta realista, os contos e romances machadianos desobedecem a essas convenções, figurando estórias que exigem do leitor um pacto com os efeitos cômicos, dramáticos, irônicos e verossímeis do caráter inverossímil dos caracteres que são tomados como objetos na composição de sua arte fantástica. Evidencia-se, então, a insuficiência da tradição crítica machadiana quando ela desconsidera a predominância do gênero fantástico na análise que Machado de Assis faz sobre as paixões e os caracteres, construindo proposições cujos argumentos legitimam um Machado de Assis realista, moralista clássico, crítico da realidade social, mestre da ironia romântica, romântico, fundador de uma literatura genuinamente nacional, propagador do realismo psicológico, revelador da natureza da alma humana, crítico da subjetividade, pessimista, positivista, racionalista clássico, marxista, adepto da filosofia de Shopenhauer, prenunciador da filosofia nietzschiana ou, como prefere Antonio Candido (1959), "o escritor mais brasileiro de todos, ou seja, aquele que sublimou os achados poéticos anteriores formulando uma verdadeira obra de gênio".

O problema de uma leitura realista[34] dessas narrativas evidencia-se quando ela se erige enquanto lei que normatiza a construção dos seus sentidos. A transposição da "realidade" brasileira para o texto ficcional machadiano foi o objeto do trabalho da crítica literária sociológica uspiana. Em seu ensaio "As idéias fora do lugar", Roberto Schwarzs (2000, p. 11) pôs "fora o Brasil do sistema da ciência", quando apresentou a coexistência das ideologias do escravismo e do liberalismo[35] na estrutura das relações sociais brasileiras do tempo de Machado de Assis.

---

34 Em sua leitura, Roberto Schwarzs (2000, p. 47) defende que "a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional". Para este crítico, Machado impunha em seu padrão narrativo uma articulação interna que "pode ser lida como transcrição e exposição de um destino histórico". Por exemplo, "a atitude filosófica, ou filosofante" de Brás Cubas, "que enuncia generalidades sobre o humano em forma sentenciosa ou apologal", nutrindo-se de "Eclesiastes", moralistas franceses, materialismo setecentista, universalismo liberal, cientificismo oitocentista e filosofias do inconsciente seriam, para esse estudioso (SCHWARZS, 2000, p. 53), "o conjunto que designa em profundidade uma experiência histórica real". Desse modo, a volubilidade tem uma funcionalidade realista: "a volubilidade inicialmente nos apareceu como a feição mais saliente do narrador; seria um traço subjetivo, uma disposição passageira, corrigida logo adiante? Vimos que não: ela é o pendor permanente de todos; designaria, neste caso, uma insuficiência metafísica do ser humano. Por outro lado, não lhe faltam também as conotações de cor local, mais genéricas do que uma propensão de fulano ou beltrano, mas nem por isso universais; nesta acepção, ela seria o indício distintivo de uma sociedade entre outras. Acompanhada em seu andamento, a prosa cauciona as três perspectivas: a volubilidade é condição humana, é feição pessoal e é característica brasileira".

35 Alfredo Bosi (2006, p. 308) aponta que o trabalho de Roberto Schwarzs "está inteiramente norteado pela tese de que a composição das 'Memórias' imita a estrutura da sociedade brasileira do século XIX marcada pela coexistência de escravismo e liberalismo". No entanto, evidenciamos que Alfredo Bosi não pensa, nesse

> "Toda ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da Economia Política é o trabalho livre. Ora, no Brasil domina o fato impolítico e abominável da escravidão. Este argumento resumo de um panfleto liberal, contemporâneo de Machado de Assis põe fora o Brasil do sistema da ciência. Estávamos aquém da realidade a que esta se refere; éramos antes um fato moral, impolítico e abominável".

Nesse argumento, por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das idéias liberais" (SCHWARZ, 2000, p. 15), pois o capitalismo brasileiro estaria na contramão dos princípios que consolidaram o processo de formação histórica da civilização burguesa, o qual postulara a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc" (SCHWARZ, 2000, p. 17). Enquanto na Europa esse racionalismo burguês refletia "transformações imensas na ordem social", no Brasil elas "eram adotadas também com orgulho", mas de forma ornamental, "como prova de modernidade e distinção" (SCHWARZ, 2000, p. 26). Modernidade e escravismo figuravam as contradições do capitalismo brasileiro, uma vez que, aqui no Brasil, "sendo embora a relação produtiva fundamental, a escravidão não era o nexo efetivo da vida ideológica" (SCHWARZ, p. 15). Com efeito, em nosso território, "a ciência era fantasia e moral e "o obscurantismo era realismo e responsabilidade" (SCHWARZS, 2000, p. 15). Investindo na ideia de que aqui havia se consolidado "o desacordo entre a representação e o seu contexto", este crítico da Usp (2000, p. 29) considera que "ao longo de sua reprodução social o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio". Tal leitura, podemos observar, transforma a "constância da inconstância" (SCHWARZS, 2000, p. 53) das atitudes filosóficas de Brás Cubas, sua volubilidade, em *mímesi da experiência histórica real* da sociedade brasileira

---

sentido, diferentemente do escritor de "As idéias fora do lugar", sobretudo no que diz respeito à "notação dos desconcertos locais" como traço dominante na escrita machadiana, acrescentando um novo componente à janela aberta por esse último, conforme ele mesmo menciona. Assim, "quanto ao nexo histórico entre liberalismo e conservação do trabalho escravo, convém levar em consideração a existência de *dois liberalismos em conflito*, sobretudo a partir dos anos de 1860, o que retifica o teor supostamente homogêneo da ideologia liberal" (BOSI, 2006, p. 311). Tendo esse processo em vista, Alfredo Bosi (2006, p. 311) completa: "nas *Memórias póstumas* a síndrome liberal escravista apresenta como figuras típicas duas personagens com que Brás está envolvido, Cotrim e Damasceno". (…) "O Machado satírico da mentalidade burguesa-patriarcal compôs no seu narrador ao mesmo tempo um complexo de atitudes típicas de classe". Finalmente, "o crítico da mentalidade conservadora, do velho paternalismo oligárquico, o liberal formado na militância jornalística dos anos de 60 (anterior a toda a sua produção narrativa) sobrevive no analista satírico de Brás Cubas - tipo social determinado" (BOSI, 2006, p. 314). Machado seria, como na leitura de Roberto Schwarzs, "o defunto autor que faria a censura ideológica do protagonista, assim objetivado como tipo social" (BOSI, 2006, p. 310).

oitocentista, que enuncia de que modo "a vida ideológica brasileira obedecia a uma regra comparável, determinada pela estrutura social do país", pois, concluirá o crítico (SCHWARZS, 2000, p. 57), "Machado elaborava um procedimento literário cuja constituição objetiva punha a vida do espírito em coordenadas compatíveis com a realidade nacional, independentemente de convicções a respeito desta ou daquela doutrina". Divergindo dessa hipótese, nosso texto entende que colocar o Brasil fora do sistema da ciência significa esquecer que a ciência européia foi incorporada ao país para reproduzir de forma perfeita o antigo domínio colonial[36], e a adesão aos seus discursos pressupõem uma nação científica, independentemente de quaisquer atraso ou dependência. O Brasil não estava fora da ciência, mas em franco diálogo com os códigos políticos, sociais e culturais[37] do período. Disso surge a dificuldade em assimilar um Machado de Assis, que teria mimetizado o discurso impróprio da volubilidade de Brás Cubas, que denotaria, nesse sentido, o espelho que reflete o espírito brasileiro, marcado por ideologias impróprias com relação à estrutura da realidade nacional. Ao contrário, em se tratando de ficção, consideramos que "os presumíveis fatos exteriores à obra de arte devam ser entendidos como geradores de discursividade, e não como origem factual da ficção" (TEIXEIRA, 2010, p. 21).

Portanto, a leitura realista, contra a qual nos posicionamos, transforma signos linguísticos em verdades essenciais, as quais resultam de raciocínios que confundem o empírico com o ficcional. Em decorrência dela, a *análise das paixões e dos caracteres* torna-

---

36 Quando o monarca português D. João VI desembarcava na colônia em 1808, o mesmo estava imbuído da "firme intenção de estabelecer no país instituições centralizadoras que reproduzissem de forma perfeita o antigo domínio colonial" (SCHWARCZ, 1993, p. 31). De acordo com a autora de "O espetáculo das raças" (SCHWARCZ, 1993, p. 32), com a vinda de D. João VI e "a chegada da corte portuguesa ao Brasil, inicia-se uma história institucional local". As instituições de saber que aqui se edificaram vão ser responsáveis pela legitimação de discursos que promoverão o reconhecimento e a justificação do nosso atraso e de nossas diferenças sociais e raciais.

37 Estamos de acordo com Ivan Teixeira (2010, p. 28) quando propõe que "a superioridade de um artista não o coloca acima de sua cultura, mas o dispõe em franco negócio com os códigos da época, que ele assimila em enunciados imprevistos". Nesse raciocínio, Machado dialogou com os códigos culturais do seu tempo, os quais presumiam a ciência como um sistema gerador de sentido nos saberes construídos pelo mundo ocidental. Assim, compreendemos que seja oportuno nos fundamentar no conceito de *episteme* adotado por Michel Foucault, que serve para "designar a base interdiscursiva responsável pela criação dos saberes, dos valores, dos protocolos e das convicções de uma coletividade. Por essa perspectiva, supõe-se que o estudioso da literatura e da história deva dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento. Em rigor, a dualidade entre representação metafórica e representação política é apenas hipotética, porque se supõe que as próprias instituições e os costumes integram o âmbito das composições simbólicas das comunidades. Nesse sentido, a literatura será admitida como resultado do intercâmbio da fala do artista com os diversos discursos do seu tempo" (TEIXEIRA, 2010, p. 29).

se, nos sentidos propostos pela sua tradição crítica, um lugar não comum que só obteria legitimidade se espelhasse os desejos dos escritores brasileiros de racionalizar uma maneira de revelar o caráter nacional brasileiro, e, assim, produzir uma literatura genuinamente nacional[38]. A ideia, nesse sentido, subordina as paixões e os caracteres à noção de evidência no plano da representação, pois a mimética realista não suporta qualquer fundamento poético que assente suas bases numa racionalidade argumentativa de cunho não proposicional. A *mímesis* realista não suporta assemelhar-se com o simulacro da mimética sofística; sua preocupação não se esgota na demonstração da existência do falso no discurso[39], visto que o seu fundamento é o verdadeiro, a imitação de um real passível de ser esmiuçado pela lógica racionalista operada pela discriminação dialética dos gêneros. O sentido dessa lógica não se coaduna com uma noção de poética ligada à ideia de verossimilhança, sobretudo quando se entende que a causa motriz das narrativas de ficção é privilegiar a relação que os seus discursos estabelecem com outros discursos, e não com a realidade empírica[40]. A verossimilhança discursiva[41], aquela relativa à qual os discursos fundamentam sua legitimidade pela emulação de outros discursos, não representa a causa final do realismo.

A fortuna crítica machadiana se livrou da tarefa de investigar as paixões e os caracteres desses romances enquanto criações que obedecem ao critério da verossimilhança discursiva, cuja racionalidade pode ser evidenciada pela imitação, realizada por Machado, de autores consagrados pela tradição literária ocidental. Longe de ter sido uma interpretação estética e estilística, a leitura proposta por essa fortuna preconizou um modelo de análise que

---

[38] Para Abel Barros Baptista (2003, p. 57), a busca pela nacionalidade na literatura brasileira se tornou um projeto fundador de uma tópica retórica nacionalista, a partir do qual "o romantismo ganhou a autoridade que o transformou em lei, fazendo do projeto de construção de uma literatura nacional a fonte de legitimidade de toda a atividade literária". Desse modo, "a questão da nacionalidade era assim, por tudo isso, uma questão tão incontornável: todos os problemas da literatura passavam por ela e, a favor ou contra o nacionalismo, não existia espaço exterior ao espaço estipulado e legitimado pela lei". "Machado de Assis é o exemplo que melhor atesta a lei. Não porque se lhe tenha submetido, mas porque a sua fortuna tem dependido, em larga medida, dos esforços da lei para o submeter" (BAPTISTA, 2003, p. 32).

[39] De acordo com Platão (1973, p. 199), "a imitação é, na verdade, uma espécie de produção; produção de imagens, certamente, e não das próprias realidades". Assim, "o conjunto formado de verbos e de nomes, que enuncia, a teu respeito, o outro como sendo o mesmo, e o que não é como sendo, eis, exatamente, ao que parece, a espécie de conjunto que constitui real e verdadeiramente, um discurso falso" (PLATÃO, 1973, p. 197).

[40] Conforme Dário Ferreira (2015, p. 22), Machado de Assis compreende o discurso como artifício que cria ilusão da realidade, rejeitando seu entendimento como representação unívoca da vida empírica.

[41] Ivan Teixeira (2003, p. 140) afirma que Aristóteles, no primeiro capítulo da *Poética*, acusa a falta, em seu tempo, de um termo que unificasse as várias espécies de mimeses por meio da linguagem. Hoje, supõe-se que o vocábulo a cuja falta aludia o filósofo seja literatura, que, nessa acepção, só seria criado no final do século XVIII na França e na Alemanha, quando o termo passou a designar o conjunto de todos os textos que imitam ou representam as paixões por meio da palavra, com sensibilidade e imaginação. Hoje, a teoria crítica acredita que a literatura instaura uma realidade ficcional à medida que representa um conceito de realidade, vigente no momento da imitação. Nesse sentido, literatura não seria sequer imitação da vida nem de paixões, mas de discursos existentes sobre elas. Pode-se dizer também que a literatura imita práticas sociais entendidas como encarnação intelectual de discursos, sem deixar de ser ela própria uma prática social discursiva.

é exterior ao texto, reduzida ao entendimento da realidade nacional, aspirando compor um objeto cujo estatuto de evidência fosse irrefutável. Assim o fez Roberto Schwarz (2000, p. 184), para o qual "o dispositivo literário (machadiano) capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita". O discurso dominante, referente a essa tradição realista, fez escola no Brasil, visto que reivindicava que "todo escritor nacional na hora presente está carregado do imperioso dever de dizer a verdade a nosso povo" (ROMERO *apud SCHWARZ).* O projeto literário realista, extensão do nacionalismo romântico consolidado na primeira metade do século XIX, tinha como fundamento estético a observação da realidade, a disciplina da escrita com vistas ao propósito de compor "um objeto de evidência por assim dizer incontestável" (SCHWARZ, 2000, p. 180), posto que "o realismo moderno sério não poderia representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto, concreta e em constante evolução" (AUERBACH, 2009, p. 414).

Em desacordo com esse pensamento filosófico iluminista[42], que entende "como falso tudo quanto era apenas verossímil" (PERELMAN, 2002, p. 1) e "a *evidência* como a força à qual toda mente normal tem de ceder e como sinal de verdade daquilo que se impõe por ser evidente" (PERELMAN, 2002, p. 4), questionamos as interpretações correntes constitutivas do entendimento da obra do escritor Machado de Assis como reflexo de uma suposta realidade, seja ela psicológica, econômica, científica, social, política, geográfica, brasileira, moral ou filosófica, sobretudo o conjunto de proposições que se espalharam e impuseram através de uma rede de lugares comuns nas leituras dominantes de suas narrativas: "natureza brasileira", "aura americana", "civilizações aborígines", "gênio brasileiro", "cor local", uma vez que "tudo isso corria como metáfora do Brasil enquanto fundamento último do projeto de nacionalização literária" (BAPTISTA, 2003, p. 49), pressuposto fundamental da tradição em questão.

Em nossa perspectiva, o realismo moderno, consagrado a partir dos romances de Stendhal, Balzac e Flaubert[43], tornou-se uma ideologia normativa em nome da qual vários

---

[42] Defendendo o indubitável como o critério absoluto da verdade de sua filosofia, René Descartes (p.37) afirma: "Há muito tempo eu notara que, quanto aos costumes, por vezes é necessário seguir, como se fossem indubitáveis, opiniões que sabemos serem muito incertas, como já foi dito acima; mas, como então, desejava ocupar-me somente da procura da verdade, pensei que precisava fazer exatamente o contrário, e rejeitar como absolutamente falso tudo em que pudesse imaginar a menor dúvida, a fim de ver se depois disso não restaria em minha crença alguma coisa que fosse inteiramente indubitável". De acordo com Michel Foucault (1978, p. 382), "o projeto de Descartes era suportar a dúvida de maneira provisória até o aparecimento do verdadeiro na realidade da idéia evidente".

43 Em um ensaio consagrado pelo título de "Machado de La Mancha", Carlos Fuentes opõe uma outra tradição ao modelo do realismo moderno, que para ele se rebelou contra a pretenção modernizante de toda a cultura literária Íbero americana, configurando-se no milagre operado por Machado de Assis: a tradição De la

escritores oitocentistas elaboraram quadros narrativos cujos atos de enunciação construíram descrições com base numa verossimilhança realista, entendida esta como uma problemática que entende a forma romanesca como "uma forma ligada à empiria do momento histórico" (LUKÁCS, 2000, p. 160). Nestes termos, a verossimilhança realista é correspondente ao princípio que define "a literatura como estilização de determinadas condições locais" (CANDIDO, 1981). Essa problemática, ao negar a noção de verossimilhança discursiva enquanto causa motriz das narrativas literárias, dispensa a natureza argumentativa do trabalho artístico, uma vez que, na verossimilhança realista, "as questões de forma não se reduzem a questões de linguagem, ou são questões de linguagem só na medida em que estas últimas vieram a implicar outras do domínio prático" (SCHWARZ, 2000, p. 240). Este argumento consolida um idealismo linguístico, desconsiderando que a coisa desvelada pelo discurso resulta do efeito deste na recepção; ele deixa de analisar a linguagem enquanto prática para buscar o intangível, o que implica outras verdades "do domínio prático", ou, desse modo, a coisa do mundo idealizada a partir da sua representação[44]. Assim, evidencia-se que a argumentação do realismo "se esgota nela mesma, isto é, na referência a um padrão *a priori*,

---

Mancha. Segundo ele (2001, p. 10), "Machado tampoco tenía detrás de sí una gran tradición novelesca, ni brasileña ni portuguesa. Tenía, em cambio, la tradición que compartía con nosotros, los hispanoparlantes del continente: tenía la tradición de La Mancha. Machado la recobró: nosotros la olvidamos. Pero? Y no la olvidó también la Europa posnapoleónica, la Europa de la gran novela realista y de costumbres, psicológica o naturalista, de Balzac a Zola, de Stendhal a Tolstoi? Y no fue nuestra pretensión modernizante, en toda Iberoamérica, reflejo de essa corriente realista que vengo en llamar la tradición de Waterloo, por oposición a la tradición de La Mancha"?

44 Para exemplificar esse idealismo linguístico, que afeta a relação do crítico com a obra literária machadiana, observemos a leitura de Sílvio Lúcio Franco Nassaro (2010, p. 243) sobre o mito de pigmalião narrado por Ovídio na décima metamorfose: "um escultor grego na ilha de Chipre chamado Pigmalião, insatisfeito com a conduta de mulheres da ilha se decide pelo celibato. No entanto, depois de esculpir em seus cinzéis uma bela mulher e lhe incrustar partes em marfim, este escultor se apaixona pela própria obra, veste a estátua, a ornamenta ricamente e a chama de Galateia. Depois de muito sofrimento, nos dias das festas dedicadas à deusa Afrodite naquela ilha, Pigmalião pede à deusa que lhe dê como esposa uma mulher igual à estátua, pois não ousa dizer que quereria a própria estátua como esposa. Seu pedido é atendido de maneira surpreendente, pois a deusa conhece seu desejo secreto e faz com que a própria estátua ganhe vida. Ora, o que chamamos de erro mais grave na relação leitor e texto retórico tem as cores desse drama: a criação humana que desperta em seu criador um amor que é esquecimento de si mesmo, esquecimento de que é ele próprio que produziu o que ama. Em outros termos, aquilo que tem realidade toma por mais real aquilo que depende de si, o que é falso". Essa mesma metamorfose pode ocorrer quando estamos diante de um texto, já que o real pode ser "sugerido, evocado e inspirado pela escrita de um autor importante, que não deixa de ser a escrita humana sujeita a todas as vicissitudes na sua concepção, correção, polimento e divulgação, e a tomamos por algo mais real, mais vivo, mais persistente, durável e verdadeiro que a realidade mesma do artefato que está sob nossos olhos" (NASSARO, 2010, p. 245). Com efeito, "como Pigmalião, olhamos a estátua de marfim feita por mãos humanas, mas o que vemos é a bela mulher em seus movimentos cheios de vida, e mesmo que se dêem articulações, cores e adereços para esta estátua, a ideia que fazemos a partir desta vai além, recua mais e continua intangível".

uma razão oculta e acima do texto" (PÉCORA, 1992, p. 194), que aprova as práticas de representação que reproduzem a sua ideologia e condena as que não a seguem. Ao tornar-se um lugar comum, um valor consagrado, uma espécie de positivo absoluto[45], os argumentos que legitimam o realismo consagram uma leitura idealista desses textos, em decorrência da qual a verossimilhança dos sentidos se constituiria num jogo em que o vencedor seria aquele que encontrasse a realidade da "metáfora do conhecimento" gerada pela *fictio* dessas práticas.

Contra essa ideologia, coloca-se a noção de verossimilhança no centro da discussão sobre o sistema literário machadiano, entendendo-a como "um efeito semântico produzido quando o leitor relaciona o texto não com a realidade empírica, mas com outros discursos que constituem o campo semântico geral das explicações consideradas verdadeiras em sua sociedade" (HANSEN, 2014, p. 40). A metáfora do conhecimento gerada pela descrição de paixões e caracteres, nessas narrativas, pressupõe que a verossimilhança da construção dos tipos literários representa uma relação com outros discursos, uma vez que "entender a fenomenologia do caráter seria conceber a alegada natureza humana como construção cultural, produzida pela sobreposição de várias camadas discursivas num mesmo objeto" (TEIXEIRA, 2010, p. 79). Esse raciocínio suplanta a tese de que existe uma disposição psicológica do autor Machado de Assis, que orienta a sua prática de figurar caracteres. A disposição é mimética, passível de ser entendida enquanto procedimento retórico que atualiza outros textos, emulando-os. Com efeito, procurando identificar as malhas discursivas mimetizadas por Machado, parte-se do princípio de que "os objetos literários constituem-se como argumentos a favor de uma concepção em que o real de que se pode falar é, também, em larga medida, a ilusão dos seus efeitos persuasivos" (PÉCORA, 2000, p. 13), o que possibilita, nesse sentido, refutar a tese segundo a qual "ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real" (SCHWARZ, 2000, p. 11). Pelo contrário, em Machado de Assis, "o estilo avança a contrapelo dos conteúdos porque em sua arte de funcionalidade contínua a questão da verossimilhança é central" (HANSEN, 2014, p. 41).

O esquecimento da linguagem enquanto matéria do discurso ficcional[46] tornou-se uma norma na fortuna crítica do escritor de "Papéis avulsos" desde a publicação de sua obra

---

[45] Para Alcir Pécora (1992, p. 196), "apenas no domínio do lugar-comum, utilizar a linguagem se confunde com a suposta atividade de reproduzir um texto-matriz; apenas aí, a linguagem não tem caminhos: ela tem uma primeira palavra, que é também a última. Significar, nesse caso, está definitivamente aquém e além de toda experiência".

[46] Na acepção de Roland Barthes (2004, p. 4), "para a ciência, a literatura não passa de um instrumento, que se quer tornar tão transparente, tão neutro quanto possível, submetido à matéria científica (operações,

no século XIX. Nesse sentido, presumir o empírico nos conteúdos axiológicos de discursos ressignificados pela forma do texto ficcional significa dissolver a força poética e imaginária da ficção em nome de algum princípio de racionalidade. Em consequência, o efeito imediato seria o de alienar o potencial combativo e reflexivo da liguagem, cujo artifício, ao desmitificar o que é tido como essencial, as totalidades orgânicas do discurso filosófico e do pensamento social ocidental, incluindo o progresso e a sua consequente marcha com vistas ao ideal de civilidade, desnaturaliza a "naturalidade" das opiniões que legitimaram o saber, o poder, a ciência, o direito, a religião e o valor no mundo pré e pós-industrial. No realismo da não linguagem, as estruturas objetivas do mundo empírico já estão validadas, cabendo à literatura o trabalho de espelhá-las. Sílvio Romero subordinou a verossimilhança, em sua crítica de base naturalista, ao critério de legitimidade do discurso científico; nunca foi o texto o seu objeto, pois mais válido do que entender como Machado toma a forma do seu discurso enquanto objeto seria apontar para as falhas de caráter demonstradas pelo autor, visto que o segredo de sua enunciação estaria, na ótica romeriana, no seu "psicologismo, mais ou menos irônico e pessimista" (ROMERO, p. 14). A falácia *ad hominem* do discurso desse crítico é um clássico do biografismo analítico de sua tese naturalista:

> O estilo de Machado de Assis, sem ter grande originalidade, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa (ROMERO, p. 82), pois "o escritor é um efeito de um meio dado, de um grupo social" (ROMERO, p. 31). "A crítica deve descortinar o homem através do livro e a sociedade através do homem".

Sílvio Romero define o escritor como "um efeito de um meio dado, de um grupo social", na perspectiva de integrar o homem e a sociedade no seu campo de análise biográfico e sociológico. O que deve ser legítimo na construção do sentido dessas narrativas, segundo esse seu critério, é assegurar em que medida o escritor demonstra o caráter evidente das imagens produzidas sobre o seu tempo, o que não seria, para o expoente da Escola de Recife, o caso de Machado de Assis. O realismo representa, nessa lógica, a prerrogativa fundamental na criação do livro e na existência do homem, duas faces de uma mesma moeda, ou, para uma melhor definição, duas premissas cujas proposições abolem o princípio da não contradição, visto que "o selo nacionalista", tão almejado nessa geração, "não está no objeto da obra e sim no espírito do escritor" (ROMERO, p. 19). Temos o seguinte silogismo: se o homem é

---

hipóteses, resultados) que, ao que se diz, existe fora dela e a precede: há por um lado e primeiro os conteúdos da mensagem científica, que são tudo; por outro lado e depois, a forma verbal encarregada de exprimir esses conteúdos, que não é nada".

descortinado através do livro, e a sociedade através do homem, logo, como dito por Sílvio Romero, o selo nacionalista está no espírito do escritor. Portanto, o selo nacionalista pressupõe o escritor enquanto um efeito de um meio dado, de um grupo social, distante da noção de texto enquanto produtor de efeitos de sentido, bem como da obra literária enquanto *análise de paixões e caracteres*.

> Cada escritor é um centro de força (...). Como centro de ação e como espírito representativo, seu estudo não interessa, não pode interessar, se é mesquinhamente isolado, se não se generaliza, se não é capaz de dar, em miniatura que seja, a imagem de seu tempo, de transformar-se em reflector dos homens e da sociedade da sua época (ROMERO, p. 32). Assim, Machado de Assis, como já ficou acidentalmente dito, não tem grande fantasia representativa, ou antes não possui quase essa faculdade. Em seus livros de prosa, como nos versos, falta complementar a paisagem, faltam as descrições, as cenas da natureza, tão abundantes em Alencar, e as da história e da vida humana, tão notáveis em Herculano e no próprio Eça de Queiroz (ROMERO, p. 82).

As proposições do silogismo romeriano são afirmativas particulares cujos raciocínios são indemonstráveis. A admissão dessas premissas, construídas através de raciocínios preferíveis, depende daquilo que seja tido por verdadeiro na opinião, visto que essa é baseada em crenças e valores; sua conclusão intenta suscitar o acordo universal de que Machado de Assis não tinha "fantasia representativa", pois em seus livros, como nos versos, falta complementar a paisagem, faltam as descrições, as cenas da natureza", consideradas de "mediano efeito" pelo fundador da Academia Brasileira de Letras. A lei do selo nacionalista precisa suplantar o princípio do ficcional, que é governado pelo metafórico e pelo verossímil; sua validade deve ser reivindicada pela habilidade do escritor em reproduzir "a imagem de seu tempo, de transformar-se em reflector dos homens e da sociedade de sua época". Aliás, esse lugar-comum é matéria da crítica que Machado destina a Sílvio Romero em seu ensaio intitulado "A nova geração": "dizer que a poesia há de corresponder ao tempo em que se desenvolve é somente afirmar uma verdade comum a todos os fenômenos artísticos. Ao demais, há um perigo na definição deste autor, o de cair na poesia científica[47], e, por dedução, na poesia didática, aliás inventada desde Lucrécio" (ASSIS, 1972, p. 3).

Os cientificismos naturalistas e positivistas predominaram no século XIX[48], e, com a crítica uspiana, eles se prolongaram até os séculos XX e XXI. Assim como a ciência, a

---

[47] Antonio Candido (2006, p. 58) identifica esse positivismo da crítica romeriana: "oferecendo ao poeta como assunto a natureza, a humanidade, a família, o amor, concebidos *cientificamente*, Sílvio também mostra aqui a influência positivista".

[48] Segundo Antonio Candido (2006, p. 81), a partir da década de 70 do século XIX, Sílvio Romero nunca mais perdeu a concepção positivista de que as ideias é que determinam a evolução social, e por uma dessas

literatura precisava, segundo a ótica desses pensadores como Sílvio Romero, expor o seu objeto de maneira evidente para o seu auditório. Essa ciência esqueceu que, "para a literatura, a linguagem já não pode ser o instrumento cômodo ou luxuoso de uma realidade social, passional ou poética que preexistiria a ela", pois "a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo" (BARTHES, 2004, p. 5). A crença iluminista no sentido "de um pensar que faz progressos, que livra os homens do medo e fazem deles senhores, ao dissolver os mitos e ao anular a imaginação, por meio do saber" (HORKHEIMER-ADORNO, 1983, p. 89), perde o seu sentido na literatura que problematiza a *mímesis* e desautoriza o lugar de domínio alcançado pela linguagem quando essa foi entendida enquanto expressão do pensamento no mundo ocidental. As ciências humanas foram reféns desse positivismo epistemológico[49]. Com efeito, a ciência naturalista de Sílvio Romero não se desviou dessa *episteme*, o que justifica os seus lapsos referentes às estratégias retóricas e verossímeis da narrativa machadiana.

Ao contrário de Sílvio Romero, mas não menos desgarrado da lei nacionalista, José Veríssimo apontou para a preocupação de Machado com o trabalho "da análise de caracteres e temperamentos"; esse o fez no "esboço de uma situação e no contraste de dois caracteres" no romance "Ressurreição". José Veríssimo não esteve alheio ao domínio do nacionalismo-universalista da mentalidade romântica, cuja ideologia foi legitimada pelo secular reconhecimento dos padrões de narratividade voltados para a exposição da cor local e, enquanto consequência, para a autodeterminação política, social e cultural dos Estados-nações. Por seu turno, Machado não teria sido indiferente a esse aspecto, visto que "neste mesmo romance, como naquelas ficções menores, embora refugissem ao particularismo nativista, havia já uma notação exata, ou antes uma clara intuição das nossas íntimas peculiaridades nacionais" (VERÍSSIMO, 1915, p. 188). No caso de José Veríssimo, o selo nacionalista da obra machadiana também funciona como um selo da "verdade essencial e profunda das cousas":

> O sempre progressivo exercício desta faculdade de análise do ambiente, estreme das suas fáceis representações pitorescas, fariam de Machado de Assis não obstante o seu desprendimento do brasileirismo, qual o entendiam aqui, porventura o mais intimamente nacional dos nossos romancistas, se não procurarmos o nacionalismo

---

combinações à primeira vista estranhas, de que é fértil o naturalismo filosófico do século XIX, casava-a com o rígido determinismo físico-biológico de um Taine ou de um Buckle".

[49] Para Roland Barthes (2004, p. 12), o que hoje descobrem as ciências humanas, seja qual for a ordem, sociológica, psicológica, psiquiátrica etc., a literatura sempre soube; a única diferença é que ela não disse, escreveu. Em face dessa verdade inteira da escritura, as ciências humanas, constituídas tardiamente na esteira do positivismo burguês, aparecem como os álibis técnicos que a nossa sociedade oferece a si mesma para manter a ficção de uma verdade teológica soberbamente – abusivamente - desvencilhada da linguagem".

> somente nas exterioridades pitorescas da vida ou nos traços mais notórios do indivíduo ou do meio. Como o que sobretudo lhe interessa é a alma das cousas e dos homens, é ela que ele procura exprimir e que geralmente exprime com insigne engenho e arte. Ainda em algum tipo, episódio, ou cena de pura fantasia, nunca a ficção de Machado de Assis afronta o nosso senso da íntima realidade. Assim, por exemplo, nesse conto magnífico O Alienista ou nessa outra joia Conto alexandrino, como na admirável invenção de Brás Cubas, e todas as vezes que a sua rica imaginação se deu largas para fora da realidade vulgar, sob os artifícios e os mesmos desmandos da fantasia, sentimos a verdade essencial e profunda das cousas, poderíamos chamar-lhe um realista superior, se em literatura o realismo não tivesse sentido definido (VERÍSSIMO, 1915, p. 188).

O epíteto de "realista superior" vincula Machado à categoria dos artistas reveladores da "alma das cousas e dos homens", uma espécie de gênio[50] que anuncia "o quadro animado das virtudes, das paixões, o despertar da glória e o reflexo progressivo da intelligencia de um povo" (MAGALHÃES, 1978, p. 132), pois, na visão acima, o autor de "Helena" é "o mais intimamente nacional dos nossos romancistas". O argumento de José Veríssimo não se diferencia, nesse sentido, da natureza metafísica de um método crítico que se regozija pela identificação "da joia preciosa" da literatura brasileira[51], que Machado representa, sendo representativo do espírito de um povo[52] que está oculto como "o ouro nas entranhas da terra", não obstante exprimir, o que geralmente exprime, "com insigne engenho e arte". Nesse trabalho crítico, Machado não é desprovido de "fantasia representativa" e as descrições das cenas da natureza só importam para aqueles que procuram "o nacionalismo nas exterioridades pitorescas da vida ou nos traços mais notórios do indivíduo ou do meio". No entanto, a noção de realista superior o redefine à maneira de um discurso de legitimação que sustentou os parâmetros ideológicos de nossa historiografia a partir do século XIX: a ideia de que as paixões e os caracteres de sua narrativa funcionam como um lugar de pesquisa desse suposto nacionalismo íntimo, do sentido objetivo de uma *mimesis* realista cuja referência é a vida brasileira desenrolada no espaço social da cidade do Rio de Janeiro do seu tempo[53].

---

[50] Conforme afirma João Adolfo Hansen (*apud* MOREIRA, 2011, p. 88), "nos padrões oitocentistas de discursividade, da elocução, as regras retóricas, no romantismo, transferidas para o sujeito, apagam-se como regras e dão-se como não retóricas e naturais", o que nos leva a pensar, conforme João Adolfo Hansen, como decorrente das "noções românticas da arte como expressão incondicionada do artista-gênio em contato fulminante com potências cósmicas".

[51] Para Gonçalves de Magalhães (1978, p. 138) "nós pertencemos ao futuro, como o passado nos pertence" (1978, p. 137). Assim, "precisamos esperar o aparecimento de um grande homem, "aquele que é semelhante a uma joia preciosa", como "o ouro nas entranhas da terra" (MAGALHÃES, 1978, p. 138), uma vez que "os gênios dos incultos sertões da América podiam dilatar seu voo até as margens do Tejo, e emparelhar com as Tágides no canto" (1978. p, 152)

[52] Para Ricardo André Ferreira Martins (2002, p. 27), Machado manifestou "uma nítida vocação para criar o gênio literário nacional, de resto, repleta de êxito no segundo momento de sua produção enquanto romancista".

[53] Para José Aderaldo Castello (2004, p. 391), "a obra de Machado de Assis oferece rico material para que se pesquise a sociedade contemporânea do Rio de Janeiro, em que se situa e o mundo que o romancista observou

À análise das paixões sucedem, bem como à análise dos dramas e da natureza do teatro fantástico das narrativas em foco, os fundamentos de uma tradição crítica cuja racionalidade almeja ser homóloga aos pressupostos de unidade do metadiscurso filosófico[54] que recorre ao grande relato de emancipação dos Estados-nações, do século XIX, para adquirir sua legitimidade. A fé na capacidade da ciência de explicar a disposição racionalizante dos fenômenos políticos e culturais do mundo "moderno" consolidou os sentidos de verdade inerentes à ideologia da narrativa do progresso no *logos* oitocentista, cuja inteligibilidade foi construída à deriva das questões engendradas pela linguagem. Essa não foi utilizada enquanto matéria passível de ser problematizada pelo discurso narrativo. À distância dessa prerrogativa, a tradição crítica machadiana, que se consolida a partir das vozes de Sílvio Romero e José Veríssimo, fundamenta o seu caráter de legitimidade em um modelo de ciência que "entende como falso tudo que é apenas verossímil", solapando o entendimento de que "o saber científico é uma espécie de discurso" (LYOTARD, 2009, p. 3).

Ao consolidar o binômio nacionalismo/realismo como parâmetro para o entendimento da obra machadiana, essa tradição dissolveu o ato da linguagem da ficção enquanto ato que recompõe e desautomatiza "segmentos congelados de linguagem" (PECORA, 1992, p. 196). Nesses termos, não havia outra saída para a interpretação dessas narrativas; ou Machado revelaria o sentimento íntimo do seu tempo e do seu país, ou se tornaria um "realista superior" pela representação de sua genialidade local e universal. Em ambas as leituras, a narrativa não tem caminhos, "ela tem uma primeira palavra (nacionalismo/realismo), que é também a última" (PECORA, 1992, p. 196), "pois apenas no domínio do lugar-comum, utilizar a linguagem se confunde com a suposta atividade de reproduzir um texto-matriz". Noutras palavras, esse binômio congela o sentido dessas narrativas ao vinculá-las aos lugares-comuns constitutivos dos valores atribuídos ao discurso de emancipação política e literária do Brasil oitocentista. Para Astrojildo Pereira (2008, p. 57),

---

e sobre o qual refletiu", pois "Machado de Assis retoma a linha de continuidade proveniente do Romantismo, ou seja, a do romance social urbano com ambientação no Rio de Janeiro. Através da ficção, esboça a sociedade da época, a ascensão da classe burguesa e, à semelhança dos românticos, o poder do dinheiro nessa sociedade, delimitada do Segundo Império à implantação da República".

[54] Para Lyotard, 2009, p. XV), "originalmente, a ciência entra em conflito com os relatos. Do ponto de vista de seus próprios critérios, a maior parte destes últimos revelam-se como fábulas. Mas, na medida em que não se limite a enunciar regularidades úteis e que busque o verdadeiro, deve legitimar suas regras de jogo. Assim, exerce sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação, chamado filosofia. Quando este metadiscurso recorre explicitamente a algum grande relato, como a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza, decide-se chamar "moderna" a ciência que a isto se refere para se legitimar. É assim, por exemplo, que a regra do consenso entre o remetente e destinatário de um enunciado com valor de verdade será tida como aceitável, se ela se inscreve na perspectiva de uma unanimidade possível de mentalidades racionais: foi este o relato das Luzes, onde o herói do saber trabalha por um bom fim ético-político, a paz universal".

a obra de Machado de Assis "exprime, melhor que outra qualquer em nossa história literária, a mais pura substância dessa consciência nacional", na medida em que, segundo o mesmo, "o problema da literatura como representação e interpretação da nacionalidade foi, com efeito, uma constante inalterável" em toda a sua obra.

Portanto, o que sustenta a vinculação da obra machadiana à estética realista do século XIX é justamente uma tradição crítica que, ao invés de entender as suas narrativas segundo pressupostos estéticos e estilísticos, privilegiou um método de leitura alinhado à pretensa objetividade das correntes filosóficas de pensamento consolidadas na esteira do positivismo burguês desse período[55]. O programa estético dessa tradição crítica, consolidado por Sílvio Romero e José Veríssimo, visava legitimar um método crítico que suplantasse o modo de leitura literária fundamentado nas convenções retóricas. Ao julgamento estético da tradição retórica deveria suceder o estudo da obra literária em função de sua relação com a história política e social do Brasil[56]. O mais importante não era a análise do texto, mas saber em que medida Machado de Assis manifestou uma vontade de expressar a sua nacionalidade em suas narrativas; noutros termos, o discurso crítico sobre a ficção machadiana cristaliza lugares-comuns que são referentes na linguagem científica do século XIX, visto que à arte estava destinado o trabalho de consolidar o progresso racional da política, da cultura e da ciência nacional.

A nossa *Aufklärung* crítica supunha a intervenção da filosofia e da história contra o imperialismo dos gramáticos e dos retores[57]. A essa disposição se coloca Antonio Candido, autor de "O método crítico de Sílvio Romero", para o qual "os interesses fundamentais do homem" seriam realizáveis por intermédio de um ponto de vista histórico e de um ponto de

---

[55] Antonio Candido (2006, p. 143) explica que "até 1880, os nomes que aparecem a cada passo sob a sua pena (de Sílvio Romero) são os dos grandes mestres evolucionistas, materialistas e positivistas: Comte, Haeckel, Buchner, Vogt, Buckle, Moleschott, Noiré, Spencer. A partir daqui veremos um número sempre crescente de sociólogos: De Greef, Novicov, Giddings, Tarde, Vaccaro, Gumplovicz e o eterno Spencer, enquanto não chega a vez das influências da escola da *Science Sociale*, que o levarão decididamente aos estudos sociológicos e a uma admiração algo exagerada por Tourville, Demolins, Vignes, Bureau etc. Não obstante, é bom notar que a sua sociologia (de Sílvio Romero) permaneceu sempre de base naturalista, e que até o fim Spencer e o Evolucionismo lhe pareciam a suma verdade como concepção geral do mundo e dos fenômenos humanos'.

[56] "É preciso deixar de lado o método exterior de julgar os produtos literários por meio de convenções retóricas. É preciso procurar em toda a vida nacional o elemento popular, vivo, constante, criador. É preciso procurá-lo na história política e social e na história literária e das artes" (ROMERO apud CANDIDO, 2006, p. 163).

[57] Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (2000, p. 32) expõe a sua preocupação metodológica: "a crítica do século XIX e XX constitui uma grande aventura de espírito, e isto foi possível graças à intervenção da filosofia e da história, que a libertaram dos gramáticos e dos retores. Se esta operação de salvamento teve aspectos excessivos e acabou por lhe comprometer a autonomia, foi ela que a erigiu enquanto disciplina viva. O imperialismo formalista significaria, em perspectiva ampla, perigo de regresso, acorrentando-a de novo a preocupações superadas, que a tornariam especialidade restrita, desligada dos interesses fundamentais do homem".

vista filosófico, ambos absorvidos da obra literária. Nesse sentido, o binômio nacional/realismo, matéria referente à construção do sentido dos aspectos formais e conteudísticos das narrativas machadianas, atenderia às necessidades interpretativas de Antonio Candido (2000, p. 104):

> Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente das obras de seus predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição dos costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões de sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem sabido muitos críticos onde classificá-lo. Sob tal aspecto, é o herdeiro de Macedo, Manuel Antônio, Alencar, que foram no romance seus mestres e inspiradores. É claro que o seu gênio não decorre disto; pelo contrário, seguiu-os porque era um gênio suficiente para superá-los e dispensar os modelos estrangeiros. Por isso, é o escritor brasileiro que jamais houve, e certamente o maior. A sua aparente singularidade se esclarece, para o historiador da literatura, na medida em que se desvendam as suas filiações e, para o crítico, quando as liga ao talento peculiar com que fecundou a fórmula do romance romântico, acrescentando à apresentação realista das relações sociais urbanas uma profundidade analítica, inacessível à bonomia de Manuel Antônio, mas pressentida pelo Alencar de *Senhora* e *Lucíola*, no qual se entronca diretamente.

Não obstante propor o estudo de “cada autor na sua integridade estética”, focalizando “a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras”, Antonio Candido pressupõe o domínio do ponto de vista histórico na linha evolutiva que determina a existência da obra machadiana em seu sistema, situando-a no caminho que a faz “assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores”, pois a razão de ser de Machado é “a existência dos predecessores”. Assim, se o intento de Sílvio Romero era “acabar com os compêndios de retórica e vivificar o ensino através da ciência contemporânea” (CANDIDO, 2006, p. 194), o objetivo de Antonio Candido não era diferente da ideia de promover a emancipação do discurso sobre a consciência da nacionalidade na literatura brasileira pela superação da gramática, das convenções retóricas e do modelo de julgamento estético que prescinde do “traço diferencial” da “brasilidade” tomada enquanto “critério de valor”, que estabelece o sentido “de que a literatura brasileira deve ser interessada” (CANDIDO, 2006, p. 27). Assim o fez Antonio Candido quando filia Machado de Assis às obras de Macedo, Manuel Antônio e José de Alencar, ao invés de vinculá-lo à tradição ocidental canonizada pelas obras de um Miguel de Cervantes, Laurence Sterne, Luciano de Samósata, Swift,

Teofrasto e Shakespeare. O método crítico candidiano é homólogo à ideologia que legitima a presença de elementos descritivos locais na literatura brasileira: ambos esquecem que a realidade da literatura é a sua própria linguagem.

Desse modo, cabe a seguinte pergunta: se a linguagem é o carro chefe da literatura e possui, enquanto tal, uma considerável independência com relação ao mundo real, na medida em que o seu saber só pode representar uma espécie de discurso, como Machado de Assis realiza a sua "profundidade analítica pela apresentação realista[58] das relações sociais urbanas" do mundo oitocentista do império brasileiro? Como vimos, Machado de Assis, em seu ensaio, não fala "em missão patriótica, como Alencar, ou simplesmente em espírito de nacionalidade", e "não se limita a afirmar que o traço da literatura brasileira é a busca da nacionalidade" (BAPTISTA, 2003, p. 48). Assim, "a lógica que tem dominado a interpretação normalizadora do ensaio de Machado prevê, conforme nos alerta Abel Barros Baptista, a metáfora "instinto de nacionalidade" como unidade de uma intenção nacionalista original estável[59], pois o lugar-comum consolidado pela tópica nacionalista "estipula uma coincidência entre o sentido da metáfora e o sentido do uso da metáfora[60]. Considerando que Machado exige do escritor dotes não vulgares de observação, criticando os modelos descritivos reinantes em nome da *análise de paixões e caracteres,* podemos dizer que o estado de coisas familiar ao leitor que reconhece o sentido da metáfora pelo conhecimento da tópica nacionalista corresponde ao traço da literatura brasileira que o escritor julga de "mediano efeito", o que torna infactível o uso icástico de conceitos que motivam uma leitura realista do seu sistema narrativo. Nesse caso, "o reconhecimento do referente (o estado de coisas ou os lugares comuns da tópica nacionalista) não implica o reconhecimento da metáfora, comprometendo a atitude crítica perante a figura que a procura dispensar pela fixação de significação estável, ela mesma não metafórica" (BAPTISTA, 2003, p. 48).

---

58 De acordo com Leyla Perrone Moisés (2007, p. 95), "tanto Machado de Assis como Borges são demasiadamente lúcidos para aceitar a nacionalidade como uma essência ontológica".

59 BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. – Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2003.

60 Nesse caso, "a figura do reconhecimento da metáfora, que vimos ser um aspecto significativo da sua enunciação, assentava na referência a um estado de coisas familiar; o seu efeito perder-se-ia perante o leitor não familiarizado com o contexto brasileiro do tempo, que não poderia compreender como o ensaio convoca um estado de coisas familiar, conhecido e reconhecido, para dele retirar a primeira garantia de sentido da metáfora" (BAPTISTA, 2003, p. 59).

Os efeitos dessa atitude crítica são realistas, como podemos evidenciar nos trabalhos de nossa crítica dominante. Desse modo, notemos que o problema para Antonio Candido é sociológico; seu discurso reproduz o lugar-comum[61] universal da historiografia literária presente no ensaio sobre a história da literatura do Brasil, de Gonçalves de Magalhães, da literatura interessada dos nossos primeiros historiadores literários do romantismo: a literatura como instrumento de revelação do caráter social do povo brasileiro[62]. Antonio Candido não investe sua pena na investigação dos aspectos dramáticos e cômicos das narrativas machadianas; ao propor a superação do código formalista e das convenções retóricas no julgamento estético sobre os produtos literários, ao proferir que Machado de Assis tece uma "apresentação realista das relações sociais urbanas" do seu tempo, o autor de "Parceiros do rio bonito" esquece que Machado compõe retoricamente um retrato de tipos sociais cujos vícios, estruturantes dos verossímeis discursivos da opinião comum do seu tempo, referentes à filosofia, ao direito, à ciência, à estética romântica, à estética realista, à política e à moralidade, formam a teia discursiva transformada fantasticamente em objeto do caráter indeterminado de sua reflexão irônica.

A análise das paixões e dos caracteres dá lugar ao anacronismo crítico que compõe conceitos sociais para a definição das obras de arte; anacronismo que subordina o princípio da verossimilhança discursiva aos pressupostos do estatuto de evidência do discurso da ciência e da história social[63], legitimados no âmbito do cientificismo oitocentista do *logos* ocidental a

---

61 As metáforas como "natureza brasileira", "gênio brasileiro", "cor local", "aura americana" e outras formaram "uma verdadeira tópica nacionalista, que determinava o uso dessas metáforas: usavam-se para designar o fundamento e a finalidade do projeto nacional, mas também para manifestar a integração de quem falava num movimento coletivo e exibir a plena adesão ao projeto nacional" (BAPTISTA, 2003, p. 49).

62 Para Dante Moreira Leite (1983, p. 192), a partir de 1870, aproximadamente, já se notam sintomas de transformação na maneira de interpretar a vida brasileira, através de uma perspectiva que considerasse aspectos até então ignorados. Essa mudança apresentou aspectos muito variados e, de modo geral, quase sempre de oposição aos escritores anteriores. Assim foi na poesia - que abandona o lirismo romântico pela exaltação carnal ou física, que abandona a unidade nacionalista dos românticos pela discussão de temas sociais e que, logo depois, tenderá à perfeição formal e à frieza efetiva; assim foi no romance - em que a apresentação de uma sublimada vida afetiva será substituída, pelo menos nos naturalistas, pela descrição das paixões condenáveis ou do cotidiano mais rasteiro; assim foi na crítica - em que a análise procura ser mais objetiva e, nos casos extremos, proclama-se científica. Afinal, é a ideia de ciência que domina o período, frequentemente com graves prejuízos, não só para a criação estética, mas também para a crítica literária, que à literatura desejou impor critérios não estéticos.

63 Para Pedro Armando de Almeida (2007, p. 50), "em Machado a evidência através do olhar tem papel relevante na tentativa de estabelecimento da verdade, ela se articula intimamente à circulação de ideias e opiniões demonstrando assim refletir uma discussão de cunho cientificista, mais especificamente historiográfica, apontando para as inquietações metodológicas da época, como a desenvolvida por Fustel de Coulanges". Assim, "o conceito de evidência, tal como é analisado por François Hartog, abre novas possibilidades na leitura do romance "Esaú e Jacó" de "Machado de Assis", uma vez que este autor privilegia em suas obras o olhar, seja de seus narradores, seja de seus personagens, de diversas maneiras".

partir do século XIX. A crise da verossimilhança clássica na fortuna crítica machadiana é correspondente à crise que afeta os estudos de retórica nos compêndios da história literária brasileira desse período[64]. Essa tradição não leu a ficção, do consagrado Joaquim Maria, mediada e fecundada pelas lentes da tradição retórica[65]. Pelo contrário, tornou-se comum a leitura da obra machadiana realizada segundo as normas da brasilidade, do nacionalismo, do realismo subjetivista, psicológico e moral, conceitos extemporâneos à reavaliação moderna da verossimilhança aristotélica operada por Machado em suas narrativas. Em nosso trabalho, Machado aponta menos para a crise da retórica, entendida enquanto estudo dos tropos que refinam o belo do discurso, do que para a crise da *mímesis*[66]enquanto representação da realidade e dos discursos cuja relação com o mundo é estabelecida pela crença de que esses

---

64 "No Brasil, a crítica literária oitocentista segue a tendência mundial, tendo no historicismo o seu modelo orientador" (SOUZA, 1999, p. 26). O escritor de *O império da eloquência* aponta que "a vertente constituída pela retórica-poética, embora reconhecida como tal e por isso mesmo contestada pelos historiadores oitocentistas, [...] há muito se encontra esquecida" (1999, p. 27). Assim, a partir do século XIX, a retórica teve o seu espaço reduzido, "perdendo posição no sistema de ensino e sendo expulsa da literatura com o triunfo das ideias românticas de expressão e subjetividade" (SOUZA, 1999).

65 Afirma Roberto Schwarz (2000, p. 198), em sua tese, que "o narrador volúvel (das "Memórias") é técnica literária, é sinal da futilidade humana, é indício de especificidade histórica, e é uma representação em ato do movimento da consciência, cujos repentes vão compondo o mundo - vasto, mas sempre interior. Neste espaço agitado pelos ritmos vivos do sentimento-de-si, a parafernália da retórica clássica sofre uma surpreendente conversão. A mais gasta e pública das linguagens funciona como imitação muitas vezes direta e nada convencional do processo psíquico e da vida social que habita os seus recessos. Apesar de contrários ao espírito da prosa moderna, os efeitismos da eloquência tradicional convêm muitíssimo à encenação da volubilidade, pois também esta última vê e fala descaradamente em causa própria. A astúcia forence, as interpretações abruptas, as comparações deprimentes e as referências clássicas", todas produzidas pelo narrador Brás Cubas, "vão como uma luva à expressão da fome interior de reconhecimento e grandeza, cujo contraste com a mediocridade externa é um efeito realista", expressando "a ambiguidade característica da classe dominante brasileira".

66 Ao realizar uma leitura sobre o romance "Dom casmurro", de Machado de Assis, a crítica Lívia Cristina Gomes (2008) entende "a mímesis no sentido que ela adquiriu como representação da realidade no século XIX, especialmente com a escola realista". Para a mesma, "o que Machado de Assis parece fazer é justamente subverter essa noção ao inventar um narrador que joga o tempo todo com o leitor, assim como subverte também a noção de confiabilidade no contrato enunciativo. Isto é, o jogo perverso desse romance é também brincar com a mímesis como representação séria da realidade, cuja seriedade, herança do Realismo, implica uma instância "neutra" do narrador (e do leitor), como aquele que conta uma narrativa com todas as informações necessárias ao entendimento da mesma. O que vimos até aqui é exatamente o contrário disso: o jogo com o leitor está no centro de "Dom Casmurro". A verossimilhança como verdade é antes uma estratégia narrativa que um espelho das relações sociais do Brasil oitocentista". Assim, seria nesse jogo que Machado "põe em cena a crise da representação". Com efeito, ela conclui: é no "jogo com a noção que mímesis adquiriu ao longo do século XIX" que "Machado de Assis põe em crise a mímesis como representação da realidade e como verossimilhança aristotélica, recusando a estética romântica, considerada por ele ultrapassada, e a estética naturalista, que reduzia a literatura a uma tese científica". Em nossa leitura, preferimos seguir por um outro caminho, acrescentando que a crise da *mímesis* é posta em cena por Machado quando os seus enunciados, elaborados pelos seus autores ficcionais, são compostos por metáforas, símiles retóricos, adágios, anedotas, máximas e silogismos cujas imagens, que não refletem o que é comumente reconhecido como o verdadeiro na opinião, afetam efeitos imprevistos, maravilhosos, fantásticos, pois é o misto do cômico com o sério que compromete a verossimilhança do contrato enunciativo, que pressupunha "a expectativa de confiabilidade criada na leitura dos romances realistas" (GOMES, 2008).

são porta vozes das verdades legitimadas pela sociedade. Por um viés eminentemente estético e estilístico, a verossimilhança da *fictio* machadiana realiza uma reavaliação irônica dos discursos da filosofia platônica, voltados para a crítica da natureza sofística da arte do simulacro, bem como uma reavaliação cômica da verossimilhança poética consolidada no sentido aristotélico.

Na contramão dessa perspectiva, Antônio Candido (2000, p. 99) opera com um modelo de verossimilhança que entende "a literatura como estilização de determinadas condições locais", pois a razão profunda da verossimilhança candidiana pressupõe que a "noção de que os acontecimentos e as paixões se encadeiam é a própria lei do romance"; lei que favorece o princípio segundo o qual "o eixo do romance oitocentista é, pois, o respeito inicial pela realidade". A legitimidade ao realismo estético, que é fornecida por essa tradição crítica, reclama uma dialética cuja síntese, à maneira hegeliana, pretendeu a superação dos códigos retóricos que poderiam balizar a leitura das estratégias narrativas utilizadas nos romances machadianos. A essa pretensão bastava se fundamentar na "verossimilhança da história e da sociologia" para o entendimento "dos escritores do século XIX" (CANDIDO, 2000, p. 99), bem como assimilar a problemática da forma romanesca[67] da estética de Georg Lukács no processo de construção da inteligibilidade da empiria dos romances em questão, uma vez que a forma romanesca, assim como a forma da epopeia, nesse sentido, também "é uma forma ligada à empiria do momento histórico" (LUKÁCS, 2000, p. 160). Na perspectiva de um marxismo estético, a forma do romance deve substancializar as matérias sociais que são correspondentes ao mundo empírico do momento histórico que é objeto de análise da narrativa.

---

[67] Na perspectiva de um marxismo estético, a forma do romance reproduz os sentimentos, a perda do sentido e os valores sociais de uma temporalidade histórica existente. Esse é o caso, por exemplo, da desilusão romântica. Para Georg Lukács (2000, p. 117), "para o romance do século XIX, outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. A diferença estrutural decisiva que daí resulta é que não se trata aqui de *um a priori* abstrato em relação à vida, o qual deseja realizar-se em ações e cujos conflitos com o mundo exterior rendem a fábula, mas sim de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria rica e dinâmica - que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo-, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto. (...) Nessa possibilidade, sem dúvida, reside *a problemática decisiva da forma romanesca*: a perda do simbolismo épico, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica. Tal *problemática* é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com relação a ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de sentido. É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma. Com isso, entretanto, todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo significado para a alma.

> A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso - aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas (LUKÁCS, 2000, p. 60).

A tese cujo argumento afirma que "os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração" romanesca, legitima o sentido de que a verossimilhança realista é correspondente ao princípio que define "a literatura como estilização de determinadas condições locais". Esse método consolidou, na crítica sociológica das narrativas machadianas, a problemática da forma do romance como explicadora das relações sociais urbanas do Brasil oitocentista. Essa foi a interpretação balizadora da tese de Roberto Schwarzs (2000, p. 18), para o qual a forma do texto de Machado realiza "a estilização de uma conduta própria à classe dominante" brasileira. Esse discípulo de Lukács entende que, "ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real" (2000, p. 11). A pergunta que o referido crítico faz sobre qual referente é captado e imitado por essas narrativas se apresenta na direção contrária do sentido de verossimilhança que aqui nos interessa para a sua investigação, uma vez que, em Machado de Assis, para o escritor de "Ao vencedor as batatas", "os desníveis entre o esqueleto sintático muito armado e as irregularidades do real são humor de filiação inglesa setecentista, cuja mistura dos registros clássico e realista, é parte do bazar estilístico criado no século XIX pelo historicismo" (SCHWARZS, 2000, p. 27).

Na contracorrente desse princípio, entendemos que, nas narrativas do Bruxo do Cosme Velho, "o estilo avança a contrapelo dos conteúdos porque em sua arte de funcionalidade contínua a questão da verossimilhança é central" (HANSEN, 2014, p. 41). Ao colocarmos em xeque a exegese da escola realista[68] e sociológica enquanto balizadoras do

---

[68] Para Roberto Schwarz (2000, p. 241), a fórmula narrativa de Machado de Assis atende meticulosamente às questões ideológicas e artísticas do Oitocentos brasileiro, ligadas à posição periférica do país. Acertos, impasses, estreitezas, ridículos, dos predecessores e dos contemporâneos, nada se perdeu, tudo se recompôs e

entendimento da obra machadiana, propomos um método de leitura no qual a verossimilhança significa "um efeito semântico produzido quando o leitor relaciona o texto não com a realidade empírica, mas com outros discursos que constituem o campo semântico geral das explicações consideradas verdadeiras em sua sociedade" (HANSEN, 2014, 40). A crítica de base sociológica tende a negar a historicidade dessas narrativas por intermédio de um historicismo cuja natureza anacrônica esquece que a linguagem constitui a principal problemática do discurso narrativo. Com efeito, é preciso propor essas narrativas "conforme regras discursivas de seu tempo e, simultaneamente, "criticar posições críticas "expressivas" e "representativas", que obliteram a historicidade" (HANSEN, 2004, p. 32) das estratégias verossímeis, irônicas e fantásticas das enunciações machadianas. Com isto, incluímos, em nossa análise, a questão do estilo, historicamente determinado, para evitar posturas críticas que objetivam, de maneira anacrônica e idealista, leituras da obra de Machado de Assis realizadas ora enquanto exteriores à ideia da verossimilhança no plano do estilo e das matérias sociais, compostas no e pelo discurso, "ora como reflexo realista" (HANSEN, 2004, p. 32). Assim o fez Roberto Schwarz:

> Como se vê, os problemas estéticos têm objetividade, engendrada pela História intra e extra-artística. Ao enfrentá-los, ainda que sob a feição depurada de uma equação formal, o escritor trabalha sobre um substrato que excede a literatura, substrato ao qual as soluções alcançadas devem a força e a felicidades eventuais. As questões de forma não se reduzem a questões de linguagem, ou são questões de linguagem só na medida em que estas últimas vieram a implicar outras do domínio prático. Pelo simples diagrama, a célula elementar do andamento machadiano supõe, em nível de abrangência máxima, uma apreciação da cultura burguesa contemporânea, e outra da situação específica da camada dominante nacional (SCHWARZ, 2000, p. 240).

A interpretação realista do romance machadiano, nestes termos, é "engendrada pela História intra e extra-artística", cristalizando, na narrativa, a configuração de um enredo cuja representação engloba "uma apreciação da cultura burguesa contemporânea", bem como uma apreciação "da situação específica da camada dominante local". A forma deve suscitar, nesse propósito, a clarividência do conteúdo da representação, mais precisamente, dos valores e ideais subjacentes ao quadro espaço-temporal em que o escritor exerceu a sua atividade de

---

transfigurou em elemento de verdade. Por outro lado, longe de representar um confinamento, a formalização das relações de classe locais fornece a base verossímil ao universalismo caricato das "Memórias", um dos aspectos da sua universalidade efetiva. Os imperativos da volubilidade, com feição nacional e de classe bem definida, imprimem movimento e significado históricos próprios ao repertório ostensivamente antilocalista de formas, referências, tópicos etc., cujo interesse artístico reside nesta mesma deformação. A notável independência e amplitude de Machado no trato literário com a tradição do Ocidente depende da solução justa que ele elaborou para imitar a sua experiência histórica.

romancista. Em consonância com essa corrente, e acrescentando apenas alguns contrapontos argumentativos[69], Alfredo Bosi (2007, p. 12), em seu livro "Machado de Assis e o enigma do olhar", propõe o questionamento: "De resto, por que Machado só poderia ter juízos de valor e ideais derivados imediatamente do regime paternalista dos meados do século XIX na cidade do Rio de janeiro?" Esse crítico, ao localizar o sentido das máximas de cunho ideológico e moral dos narradores machadianos nos tratados dos moralistas do século XVII, consolida a leitura de um Machado de Assis clássico moralista[70]. Para ele (2007, p. 12), "se podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é porque este olhar foi penetrado de valores e ideais cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que se exerceu".

Alfredo Bosi (2007, p. 40) enfatiza que "o lugar ideológico de onde o autor viu e julgou as relações interpessoais do seu contexto fluminense era suficientemente amplo para obrigar e situar as Cabriolas exibicionistas de Brás Cubas". Aqui, as questões de linguagem também passam ao largo da ideologia, pois, ao não serem problematizadas por uma leitura que evidencia os seus condicionamentos retóricos, verossímeis e irônicos, elas funcionam como "focos de luz" cuja vitalidade se expressa "como forma viva de intuições e lembranças que apreendem estados de alma provocados no narrador pela experiência do real" (BOSI, 2007, p. 49). Noutras palavras, as questões de linguagens são substituídas pelo "olho crítico do escritor, que penetra o seu objeto e transcende" (BOSI, 2007, p. 49). Aqui, Machado também é crítico da realidade vigente, uma vez que "a configuração local - no caso, a esfera da burguesia fluminense - não teria sido representada como foi, com os seus limites e mazelas, se o olhar que a intuiu não houvesse sido trabalhado por valores que diferiam, em mais de um aspecto, dos reinantes naquele pequeno mundo observado" (BOSI, 2007, p. 49). Na citação adiante, temos a completa formalização de um Machado de Assis iluminista, crítico da realidade vigente, pessimista e moralista clássico:

---

69 Como observamos acima, a leitura de Alfredo Bosi segue o mesmo modelo realista de Roberto Schwarz, modificada apenas pela inclusão de um Machado moralista do século XVII e pelas categorias tipológicas weberianas utilizadas enquanto método de análise.

70 Para Alfredo Bosi (2004, p. 365), "a cultura é a fonte da valoração, ela dá sentido aos episódios lembrados ou inventados pelo narrador. No caso de Machado, o eixo da interpretação dos comportamentos é a análise das paixões que os motivam, sempre; esse foi, desde Montaigne, a La Rochefoucauld, desde Maquiavel e La Bruyére e a Schopenhauer, o exercício dileto dos moralistas". [...] "A relevância do olhar moralista na obra de Machado já fora apontada por Augusto Meyer, sempre atento aos movimentos prospectivos do bruxo do Cosme Velho".

> Machado de Assis, nascido e criado no meio das assimetrias sociais brasileiras, tão agudas e persistentes, e olhando por dentro as perversões que as secundavam, aprofundou antes o veio negativo, cético e crítico, da ilustração e da análise moral clássica do que o veio burguês, que teria no spencerismo do último quarto do século a sua expressão desenvolta entre nós como em boa parte da cultura liberal do ocidente (BOSI, 2007, p. 52).

Ao compor "figuras de resistência", questionando os costumes e os valores vigentes e incorporando "à imanência das nossas relações burguesas os ideais de desapego e pureza da consciência", Machado fazia penetrar no tecido do seu romance, segundo Alfredo Bosi (2007, p. 54), "um modelo resistente ao conformismo da ideologia utilitária". Aqui observamos um Machado inconformista, resistente, crítico consciente da ordem social, capaz de vislumbrar um "tempo moral em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo começa a eleger-se como prática do cotidiano até mesmo no coração das relações primárias" (BOSI, 2007, p. 80). No sentido em tese, Machado de Assis representa a negação dialética do utilitarismo burguês, uma figura de resistência perturbadora do processo evolutivo cuja involução se apresenta correspondente a uma sociedade governada pelo cálculo frio, pelo cinismo e pela dissimulação moral. Desse modo, a sua natureza ilustrada incorpora "a nova economia das relações humanas", uma vez que, na acepção de Bosi (2007, P. 80), "a necessidade da máscara como uma constante era um fato relativamente novo na história da ficção brasileira", fato que alça o escritor ao topo da escala evolutiva do cenário nacional, tornando-se, como diz Antonio Candido, "o escritor mais brasileiro de todos", aquele que "sublimou os achados anteriores e fez verdadeira obra de gênio":

> "Machado mantém-se fiel, sobriamente fiel, às instituições literárias do romance brasileiro romântico, que sempre se quis "realista": as descrições de paisagens e de interiores, a sequência dos eventos, o sentido do tempo e, mesmo, as entradas metalinguísticas desses contos já estavam em Macedo" (BOSI, 2007, p. 80).

Alfredo Bosi consolida, além disso, um Machado de Assis que revela a natureza "dúbia e veleitária da alma humana", que se utiliza da "psicologia realista do desmascaramento". Eis as sínteses:

> O espelho é motriz de uma certeza machadiana que poderia formular-se assim: só há consistência no desempenho do papel social; aquém da cena pública a alma humana é dúbia e veleitária (BOSI, 2007, p. 102).

> O leitor de Machado de Assis pode ficar com a sua psicologia realista do desmascaramento sem aderir à metafísica da negatividade que ronda mais de um momento de sua obra madura (BOSI, 2007, p. 112).

> Uma hipótese que me parece plausível para o entendimento desse olhar (machadiano) é a que o aproxima das análises psicológicas desenganadas do moralismo seis-setecentista; análises que foram incorporadas em registro de crítica *philosophique*, pela vertente cética da ilustração (BOSI, 2007, p. 155).

Todas essas sínteses reproduzem a noção de realismo enquanto pano de fundo das análises psicológicas de autor de "Memorial de Aires". O valor consagrado adquirido por essa tradição estética determina o curso dos procedimentos hermenêuticos nessa ficção. Em convergência, *a análise de paixões e caracteres* retóricos se atualiza com as injunções do realismo psicológico, consolidando a formação de um Machado "analista moral do século XVIII, uma vez que, segundo o crítico da USP (2004, p. 362), "o caráter seletivo do olhar que se quer realista de Machado é, em sentido lato, *moraliste*, ético e filosófico, de vontade e de pensamento". Essa é a tese de Alfredo Bosi, uma extensão crítica dos debates que foram produzidos pelos seus colegas da sociologia da arte.

> Representando os múltiplos graus e formas da nossa assimetria social - atravessando todo o Brasil Império até os anos iniciais da República - Machado situa-se plenamente na fase do Realismo, momento extremamente fecundo para a cultura letrada brasileira. (...) Machado de Assis, fixando atentamente o Brasil urbano do século XIX, mas pensando como um analista moral do século XVIII, pôde ser, para este nosso século XX em agonia, uma voz inquietante que fala baixo, mas provoca sempre. (BOSI, 2007, p. 163).

Esse Machado, que se situa plenamente no Realismo, é o "analista moral do século XVIII" que representa, na voz do crítico, a antítese de uma temporalidade vazia, marcada pelo progresso material burguês, porém superável por uma crítica moral às condições que determinam a economia das relações sociais existentes, uma vez que, afirma o crítico (BOSI, 2007, p. 88), "sob as espécies de uma perspectiva universal agônica e fatalista, Machado foi o mais realista dos narradores brasileiros do seu tempo; aquele que mais desassombradamente entendeu e explorou o espírito da nova sociedade e mais nitidamente o inscreveu em figuras e enredos".

Moralismo e tomada de consciência sobre a realidade social estão conectados no olhar sistemático de Alfredo Bosi, pois o moralista é um observador do real, ele "se dedica à complicação total da natureza contraditória e da condição banal e concreta do homem" (BOSI, 2004, p. 365). Nestes termos, o moralismo torna-se a porta de entrada da psicologia, a qual, por sua vez, nos fornecerá os caminhos para a inteligibilidade da realidade social. Edifica-se, assim, uma correspondência entre o moralismo enquanto tomada de consciência para a investigação de uma realidade psicológica e social e o conceito de moralismo enquanto

ciência moral que define o "pensamento e a vontade" do romancista. O primeiro é sobreposto ao segundo e canoniza o sucesso da crítica no trabalho de vincular Machado de Assis ao movimento da estética realista. Por consequência, a vontade e o pensamento de Machado são, finalmente, nessa acepção, "desmascarados" por essa tradição, visto que a nossa inteligência se mostrou indiferente ao princípio da ficcionalidade do texto machadiano, mediado por estratégias verossímeis e irônicas. Nesse sentido, quando Alfredo Bosi (2004, p. 369) afirma que Machado julga aquela sociedade que começava a "adiantar-se", sobretudo quando o romancista apresenta o juízo de Jacó Tavares, personagem do romance "Memórias póstumas de Brás Cubas", para quem "a veracidade absoluta era incompatível com um estado social avançado", ele pressupõe que tal valor moral representa um valor próprio do homem Machado de Assis, observador, analista e pintor de homens[71].

O escritor de "O ser e o tempo da poesia" muito distante se apresenta do entendimento dos componentes retóricos constitutivos do fazer romanesco machadiano, todavia próximo de leituras que consagraram um Machado de Assis moralista no início do século XX, sobretudo porque, na perspectiva de Alfredo Puyol (2007, p. 183), crítico do início do século XX, "Machado de Assis, através da névoa dourada da fantasia, nos transmite a sua visão profunda de moralista e as suas desilusões de cético, a sua sabedoria e o seu delicado ativismo". Para este último, o escritor do conto "Último capítulo" também nos revela "aspectos da alma humana" (PUYOL, 2007, p. 158). Seguem, em detalhe, algumas afirmações de Alfredo Puyol:

> Machado de Assis tem o segredo da auscultação das almas (PUYOL, 2007, p. 122).
>
> "Os livros de Machado de Assis não são dos que lêem de uma assentada, para prender ou distrair o espírito, ou ainda para matar o tempo... É a obra de um pensador, de um moralista, de um filósofo, e, principalmente, de um artista" (PUYOL, 2007, p. 122).
>
> "Machado de Assis observava as mínimas atitudes, os gestos mais insignificantes; às vezes uma palavra ouvida por acaso bastava-lhe para reconstruir um tipo moral. Era um insigne decifrador de almas" (PUYOL, 2007, p. 156).
>
> Machado de Assis, humorista à feição de Sterne, guarda, entretanto, toda a independência do seu espírito singular. A sua alma delicada e sensível destila uma

---

[71] Para Raimundo Faoro (2004 *apud* BOSI, p. 365), "moralista não quer dizer moralizador, pregador de moral ou censor de costumes. O moralismo nada tem com a moral, mas tem muito a ver com os costumes, *mores*, isto é, com o gênero de vida e a maneira de ser do homem na realidade concreta, que pode ser imoral. Os moralistas não são educadores, nem professores de ética. São observadores, analistas, pintores de homens, infinita é a sua tarefa. Seu estudo se dedica à compilação total da natureza contraditória e da condição banal e concreta do homem, que não se revela senão quando a ética se retira para deixar o campo livre à observação não preconceituosa do real".

> intensa piedade, que ele reserva para os tristes, para os bons, para os vencidos; a miséria humana encontra no seu cepticismo sem maldade, repassado de timidez e de receio, a indulgência que consola e que põe um tênue raio de esperança no fundo de todas as agonias. Foi um pessimista, que viu na tragédia da vida o eterno e invencível conflito entre o ideal e a realidade... (PUYOL, 2007, p. 99).

> Nalgumas páginas de Iaiá Garcia já se pode observar a invasão do seu pessimismo doentio, e já houve quem achasse na figura física e moral de Luís Garcia os contornos do próprio Machado de Assis (PUYOL, 2007, p. 101).

Os lugares da fortuna crítica em análise são preenchidos pelo pessimismo, pelo ceticismo, pelo humorismo e pelo moralismo, todos irmanados na composição de suas narrativas, configurando o escritor cânone da literatura brasileira, Machado de Assis, pela sua eficácia na fixação e "renovação da arte de escrever e da análise psicológica no romance brasileiro" (PUYOL, 2007, p. 103). Aqui, Machado representa, além de filósofo e artista, "um insigne decifrador de almas". A repetição desses lugares comuns torna-se favorável ao processo de construção de um romancista modelo cuja arte teria sido capaz de se auto-legitimar enquanto discurso que prenuncia as luzes nacionais. Por este modelo, o romance exerceria o seu papel de direcionar a formação do país, pois a ele estava destinado o dever de resistir à ordem por "uma voz inquietante que fala baixo, mas provoca sempre (BOSI, 2007, p. 164). O abuso de realidade nessa fortuna crítica deve ser justificável, dessa forma, pelo abuso crítico da natureza iluminista das obras machadianas, questionadoras dos valores reinantes do mundo ocidental burguês.

Esse abuso de realidade terá longa duração na crítica que é destinada a essas obras. Em sua tese defendida no início do século XXI, Hélio de Seixas Guimarães (2001, p. 28) "compartilha a ideia de que as mudanças, as dúvidas, o próprio ceticismo de Machado são resultados, em grande parte, de um ajustamento inteligente a um certo tipo de realidade - a brasileira". Dando continuidade à tradição da crítica sociológica, esse crítico vai defender a figura do leitor como elemento condicionante do fazer romanesco machadiano, entendendo, sobretudo, que os textos analíticos e a crônica de Machado, tomadas enquanto veículos de declarações de princípios do escritor, funcionam como peças constitutivas da empiria dos seus romances, uma vez que

> A inscrição, no texto, de questões do universo empírico da leitura e da literatura constitui (a seu ver) uma dimensão do processo de "acumulação realista" estudado por Roberto Schwarz nos romances machadianos, que lançam mão e testam os esquemas do romantismo e da ideologia liberal concluindo pela não-aplicabilidade das ideias e ideologias importadas a uma representação que aspirava ao realismo (GUIMARÃES, 2001, p. 27).

A defesa dessa “acumulação realista” se ajusta à teleologia do real, procedimento que contempla Machado na visão de que o progresso de sua literatura é imanente ao processo de “ajuste inteligente e realista do seu romance ao meio brasileiro” (SEIXAS, 2007, p. 28), uma vez que era necessário figurar as condições da produção literária local e a inserção da obra nessa produção, evidenciando “o disparate entre as expectativas associadas ao romance e sua real possibilidade de comunicação” (SEIXAS, 2007, p. 67). Em tese, um aspecto da realidade objetiva deveria ser contemplado pela estrutura da narrativa: a referência ao leitor empírico. Esse aspecto da realidade objetiva foi, na visão de Hélio de Seixas Guimarães, ficcionalizado por Machado, pois, apesar de promover, em “Memórias póstumas”, a comunicação do impossível, ou seja, “a comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos” (SEIXAS, 2007, p. 143), ele evidencia como “a figura vaga e vaporosa do leitor vai ganhando contornos mais precisos e mais informados pela realidade objetiva até transformar-se em figura fundamental para a arquitetura narrativa” (SEIXAS, 2007, p. 71).

Ao propor uma leitura do conjunto da obra de Machado pelo prisma da relação problemática entre narrador e leitor, ao afirmar que esses romances também podem ser lidos como dramatização da relação do escritor com seu público, Hélio de Seixas Guimarães (2007, p. 151) focaliza o embate entre as instâncias da narração e da interlocução, movendo a sua crítica em direção contrária às instâncias da análise de paixões e caracteres, na medida em que o seu “interesse recai sobre o impacto das condições materiais de circulação e recepção de uma obra sobre a sua composição”. Longe da ideia de considerar a descrição retórica de caracteres, de abrir espaço para um estudo da narrativa que a entende na sua condição de linguagem, a tematização da interlocução entre autor-narrador e leitor, nesse trabalho, nos distancia do estilo e da retórica das obras machadianas, pois o que lhe chama atenção é o seu caráter de pura comunicação com o ambiente brasileiro oitocentista. Com efeito, para Helio de Seixas Guimarães (2007, p. 146) “a grande novidade de Brás Cubas está na problematização, desde as suas primeiras linhas, das possibilidades de comunicação do texto literário no ambiente brasileiro oitocentista”. Segue a sua defesa:

> A interlocução e a recepção, até então tratadas como questões externas à esfera literária, são incorporadas ao texto como problema, a ponto de o leitor, razão de ser e condição de existência do romance, ser apontado pelo narrador como único defeito do livro (SEIXAS, 2007, p. 146).
>
> Este trabalho, portanto, estuda a relação entre modificadores do texto machadiano no que concerne ao tratamento reservado ao leitor - entendido como figura ficcional e como interlocutor privilegiado do narrador - e as modificações ocorridas ou

> percebidas pelo escritor na sociedade brasileira oitocentista, em particular aquelas relativas à questão da leitura e dos leitores (SEIXAS, 2007, p. 7).

Ao defender a interlocução e a recepção como partes constitutivas da arquitetura das narrativas machadianas, Hélio de Seixas Guimarães entende que "Brás Cubas"dramatiza a precariedade da relação entre narrador e leitor. Em nossa tese, ao contrário, o leitor empírico não se faz presente, ele não existe, ou só existe enquanto efeito semântico e verossímil de um discurso que dramatiza o seu processo de composição; esse discurso encena lugares comuns cujas referências são identificáveis em outros discursos da tradição literária ocidental, bem como em crônicas e narrativas do próprio autor. O estudo retórico das paixões e dos caracteres pressupõe a determinação da natureza singular da operação romanesca do autor brasileiro; as descrições irônicas, verossímeis, cômicas e fantásticas dos tipos e caracteres machadianos, mimetizados dos caracteres de Teofrasto, Swift, Sterne e Luciano de Samósata, são retóricas, não realistas. A sua enunciação não produz notações veristas do contexto social e empírico da sociedade fluminense oitocentista. Pelo contrário, os lugares comuns de sua enunciação são também efeitos semânticos de discursos responsáveis pela dramatização de paixões e caracteres formados à guisa de modelos poéticos e imitados dos mais diversos autores da tradição. No entanto, o que caracteriza radicalmente a originalidade das narrativas machadianas é a operação de um jogo ficcional que se utiliza de caracteres fantásticos por meio dos quais a inverossimilhança é tomada enquanto recurso que desestabiliza os efeitos de verdade constitutivos do que é tido por verdadeiro pelos seus personagens.

Quando em um conto narrado em terceira pessoa o narrador narra o incrível pela mediação da voz de outro narrador, a narrativa assume um aspecto jocoso, marcado pela desconfiança com relação ao que é contado, haja vista o seu caráter de narrativa. Assim acontece no conto "Ideias de canário", no qual "um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito" (ASSIS, 2007, p. 440). Nesse, conta Macedo, sucedeu que um tílburi à disparada quase o atirou ao chão, contra o qual ele foi salvo saltando para dentro de uma loja de Belchior. Em sequência, Macedo avista um canário preso em uma gaiola, fato que, não obstante o prazer que lhe trouxe a vista da loja, o deixa indignado do destino do pássaro, questionando "quem seria o dono execrável deste bichinho, que teve ânimo de se desfazer dele por alguns pares de níqueis e o vendeu para ir jogar quiniela". O extraordinário da narrativa é a existência de um pássaro que fala, questiona e se posiciona diante de sua própria

situação de vida. Para efeito de compreensão do conto, segue o diálogo completo de Macedo com o canário:

> Canário: quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo. Não tive dono execrável, nem fui dado a nenhum menino que vendesse. São imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...
>
> Macedo: como? Interrompi eu, sem ter tempo de ficar espantado. Então o teu dono não te vendeu a esta casa? Não foi a miséria ou a ociosidade que te trouxe a este cemitério, como um raio de sol?
>
> Canário: não sei que seja sol nem cemitério. Se os canários que tens visto usam do primeiro desses nomes, tanto melhor, porque é bonito, mas estou que confundes.
>
> Macedo: perdão, mas tu não vieste para aqui à toa, sem ninguém, salvo se o teu dono foi sempre aquele homem que ali está sentado.
>
> Canário: que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seriam com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo.
>
> Macedo: perguntei-lhe então se tinha saudades do espaço azul e infinito...
>
> Canário: mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?
>
> Macedo: mas, perdão, que pensas deste mundo? Que coisa é o mundo?
>
> Canário: o mundo, redargüiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de Belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.
>
> Macedo: paguei-lhe o preço, mandei comprar uma gaiola vasta, circular, de madeira e arame, pintada de branco, e ordenei que a pusessem na varanda da minha casa, donde o passarinho podia ver o jardim, o repuxo e um pouco do céu azul. (...) Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.
>
> Canário: o mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira.
>
> Macedo: também a linguagem sofreu algumas retificações, e certas conclusões, que me tinham parecido simples, vi que eram temerárias. Não podia ainda escrever a memória que havia de mandar ao Museu Nacional, ao Instituto Histórico e às universidades alemãs, não porque faltasse matéria, mas para acumular primeiro todas as observações e ratificá-las. Nos últimos dias, não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos nem parentes. Todo eu era canário. De manhã, um dos criados tinha a seu cargo limpar a gaiola e pôr-lhe água e comida. O passarinho não lhe dizia nada, como se soubesse que a esse homem faltava qualquer preparo científico. Também o serviço era o mais sumário do mundo; o criado não era amador de pássaros. (...) Um sábado amanheci enfermo, assim fiquei cinco dias, no sexto levantei-me, e só então soube que o canário, estando o criado a tratar dele, fugira da gaiola.

> Canário: viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?
>
> Macedo: era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doido; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...
>
> Canário: que jardim? Que repuxo?
>
> Macedo: o mundo, meu querido.
>
> Canário: que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.
>
> Macedo: indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse esse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...
>
> Canário: de Belchior? Trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de Belchior?

O fantástico se caracteriza pelo fato de ser possível "questionar o caráter verossímil de um episódio narrado em um texto fantástico", visto que é essa possibilidade que "faz com que o gênero se instaure, pois provoca a dúvida do que é ou não real" (GUSMÃO LULA, 2005, p. 16). Nesse conto, um narrador nos conta que um homem "referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito", pois não seria verossímil uma comunicação verbal entre homem e pássaro. Desse modo, no nosso entendimento, o que determina a fantasticidade[72] deste tipo de narrativa não é somente a brecha deixada pela narrativa ao inserir o questionamento se o que é contado é ou não derivado de um sonho, uma vez que o inverossímil nessas narrativas, em nossa tese, é a fonte de onde Machado descreve seus personagens por intermédio de tópicas retóricas que efetuam o irônico. No caso do conto "Ideias de canário", a tópica da loucura é exercitada pelo autor; o narrador narra o inverossímil de estórias cuja verossimilhança só alcança a sua credibilidade quando essa depende do que pode ser acreditado por aquele que as ouve; o narrador não se preocupa com a determinação do sentido de sua narrativa, na medida em que essa somente pode ser vislumbrada pelos efeitos semânticos produzidos em decorrência de sua apreciação valorativa, o que está longe de caracterizar uma verdade objetiva alcançada pela linguagem ou pelo arranjo estilístico do texto. O fantástico dessa narrativa, revelado pelo caráter extraordinário

---

[72] O crítico Darlan de Oliveira Gusmão Lula (2005, p. 18) questiona: como a verossimilhança opera no gênero, já que no fantástico o inverossímil se instala frequentemente? Neste ponto, o que mais nos interessa discutir são as fronteiras entre o sonho e a realidade, uma vez que o sonho foi usado constantemente como explicação verossímil para experiências inverossímeis em textos fantásticos e particularmente nos que vamos analisar. O que determina a fantasticidade deste tipo de narrativa é exatamente a brecha deixada ao se inserir o questionamento: é ou não sonho?

do que é contado por Macedo, liberta tanto o primeiro narrador quanto a estória da necessidade de ilustrar a sua relação com a realidade. Nesse sentido, acreditamos que não seja possível afirmar que o autor Machado de Assis narra o inverossímil para tornar evidente a alma humana ou o homem brasileiro oitocentista por intermédio de uma matéria filosófica ou científica. Noutras palavras, o contexto não deveria ser entendido como fonte de determinação do sentido do texto, de modo que, caso fosse essa a leitura, o sentido se encerraria na ambiência social do século XIX; não caberia espaço para a reflexão sobre o arbitrário da linguagem, já que o acesso ao contexto nos conduziria ao acesso direto dos conteúdos políticos, sociais, científicos, econômicos, religiosos e morais objetivados pelo texto[73]. Em síntese, a evidência desses conteúdos aboliria o fantástico[74], irônico e o cômico.

Quando o narrador Macedo questiona, na sua condição de homem de ciência, dado aos estudos de ornitologia, o destino do canário preso em uma gaiola, atingimos a materialidade de uma interlocução filosófica cuja matéria é desenvolvida em torno do debate sobre a definição do mundo. O embate se instaura entre as lentes pelas quais o homem de ciência enxerga o mundo e as lentes através das quais o canário define o seu. Se de um lado o mundo do canário precisa ser "observado e ratificado" por evidências acumuladas pela experimentação dos fatos, visto que Macedo, o cientista, "não podia ainda escrever a memória que havia de mandar ao Museu Nacional, ao Instituto Histórico e às universidades alemãs, não porque faltasse matéria, mas para acumular primeiro todas as observações e ratificá-las", por outro, o mundo do canário é o resultado da parcialidade do ponto de vista do próprio pássaro, construído pelas circunstâncias e lugares, uma vez que, ao fugir da gaiola e se deparar com o céu azul e infinito, todas as experiências anteriores tornam-se "ilusão e mentira". Nesse caso, a estória aponta para os limites da racionalidade humana, ironizando tanto as paixões de um caractere cuja visão de mundo, limitada pelas condições dadas pela sua ciência, desconhece as faculdades do entendimento de um pequeno pássaro, quanto a vaidade de uma ave que altera o seu ponto de vista a respeito do mundo transformando o que

---

[73] O crítico John Gledson (2003, p. 25), em seu livro *Machado de Assis: ficção e história*, sustenta que Machado, como muitos outros romancistas do século XIX, desejava retratar a natureza e o desenvolvimento da sociedade em que vivia. Como as de Balzac, Dickens, Zola ou Pérez Galdos (autores, por outro lado, bem diferentes dele) suas intenções fundamentais foram nesse sentido realistas. Mas não se trata, aqui, apenas de uma volta ao "romancista do Segundo Reinado" de Astrojildo Pereira. Considero que os romances, como um todo, pretendem transmitir grandes e importantes verdades históricas, de surpreendente profundidade e amplitude.

[74] Não obstante o fantástico corresponder à "hesitação experimentada por um ser (o leitor) que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2010, p. 31), pretendemos abranger essa noção para analisá-la enquanto parte constitutiva de uma técnica retórica que mistura o sublime e o grotesco, produzindo o efeito de incongruência do enunciado. Em nossa tese, o autor de "Memorial de Aires" a desenvolve a contrapelo das imagens que respeitam o decoro dos gêneros, compondo paixões e caracteres que defendem máximas morais, políticas e filosóficas desprovidas de uma racionalidade enunciativa.

antes era ser em não-ser[75] por intermédio de seu questionamento irônico: "Mas há mesmo lojas de Belchior"? Nesse mundo ficcional, o não-ser só não existiria caso as condições para a sua existência não fossem dadas, o que nos permite ler que o verossímil dessa narrativa pressupõe a coexistência do ser e do não-ser (do céu infinito e azul e da loja de Belchior) como efeito mimético de imagens fantásticas, imagens que não efetuam a perfeita discriminação dialética dos gêneros, já que elas não apresentam uma unidade na abordagem epistêmica do canário, mas que produzem o efeito segundo o qual "o mundo era tudo; até já fora uma loja de Belchior...", de modo que o tudo também poderia significar a negação do nada, "a loja de Belchior".

A novidade desse conto, como em grande parte do seu sistema literário, é apresentar um modelo de focalização da narrativa no qual cada ponto de vista é dissolvido pelas enunciações irônicas do autor implícito[76]. Nesse sentido, não cremos que "o conjunto da obra do ator da enunciação Machado de Assis constrói a imagem, o *ethos*, de seu enunciador como alguém que tem determinadas características" (CRUZ JUNIOR, 2006, p. 320), sobretudo porque, além de suscitar aporias[77] na compreensão da natureza do discurso da ficção, "a

---

[75] Numa perspectiva platônica (2000, p. 194), é preciso demonstrar a existência do falso no discurso, pois se o não-ser não se associa com a opinião e o discurso, segue-se necessariamente que tudo é verdadeiro. Para os sofistas não existe o não-ser, prerrogativa que sustenta a dimensão verossímil dos seus discursos, os quais podem, na visão platônica, edificar uma arte da falsidade. Por seu turno, em nossa leitura do conto em análise, o canário pode ser lido, fantasticamente, como alegoria do filósofo que conhece a verdade ideal, semelhante à verdade do mundo platônico, uma vez que, na medida em que ele sai da casa de Belchior para encontrar a luz, deparando-se com o mundo verdadeiro, essencial, o céu infinito e azul, ele nega ironicamente o ser que existia, convertendo-o em não-ser, contrariando as opiniões sofísticas, para as quais o não-ser seria indemonstrável.

[76] Para Wayne Booth (1983, p. 155) pode haver uma distância moral e intelectual entre narrador e *implied author*. *Whether or not they are involved in the action as agents or as sufferers, narrators and third-person reflectors differ markedly according to the degree and kind of distance that separate them the author, the reader, and the other characters of the story (...) Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical (BOOTH, 1983, p. 155).* Não obstante afirmar a falta de uma terminologia adequada para este tipo de distância entre narradores, personagens, leitores e *implied author*, Wayne Booth (1983, p. 158*) have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say,* the *implied author`s norms*), *unreliable when he does not.*

[77] Na determinação do *ethos* do sujeito da enunciação é desconsiderada a análise do "discurso propriamente dito" da ficção, o que distancia o leitor da compreensão dos enunciados que constituem as imagens fantásticas do mundo propriamente ficcional. Noutros termos, ao pressupor uma unidade nos efeitos de verdade produzidos no romance por um enunciador, "monitorando o processo de construção de sua identidade" (CRUZ JUNIOR, 2006, p. 47), definindo-o como um *ethos* de alguém frio, objetivo, que não acredita em romances, o leitor estaria esquecendo que "o ficcional", além de produzir apenas uma metáfora do conhecimento, "é o que não se deixa governar pelo critério válido para os discursos da realidade, o critério de verdadeiro/falso" (LIMA, 2002, p. 666). O crítico (CRUZ JUNIOR, 2006, p. 342) afirma que "o fazer do enunciador consiste em um fazer-não-crer", que esse fazer não crer não poupa nem mesmo o fazer artístico do enunciador, uma vez que é destruída qualquer pretensão de que a realidade possa ser representada objetivamente: tudo é fabulação, construção linguageira. Para ele, "todos esses fatores poderiam caracterizar o cético, não fosse o fato de o enunciador fazer de seu processo exterminador uma militância: quer dizer, ele não se contenta em afirmar que não crê nisso ou naquilo, mas mostra sua descrença mediante as atitudes que adota; em vez de pregar que não existe verdade, ele instaura narradores vis, que não cansam de asseverar a própria idoneidade para, depois de

determinação do *ethos* do enunciador dos romances de Machado de Assis" pressupõe "o seu fazer, o método por ele adotado para construir seu enunciado, e não seu discurso propriamente dito" (CRUZ JUNIOR, 2006, p. 78). O que sustenta a natureza retórica e irônica dessas estórias são as indeterminações geradas por intermédio do caráter jocoso e inverossímil das determinações de sentido defendidas por cada personagem; não há uma verdade[78] a ser desvelada na leitura desses textos, e suas "obras não são determinadas por verdades históricas", como argumenta o crítico John Gledson em um de seus livros sobre Machado de Assis; não cremos que haja um ponto de vista privilegiado cuja universalidade possa nos render explicações sobre o mundo, a vida, os canários, a ciência, a linguagem, a sociedade e a moral. A fantasticidade da narrativa de Macedo é reveladora de sua paixão pela ciência, convertida em ideia fixa pela tópica da loucura. A descrição dessa paixão é mimética, partindo-se de narrativas que já a experimentaram na composição de caracteres. Em Machado, o fantástico também está na ideia fixa de seus personagens, nos aspectos incríveis das paixões dos seus narradores, nos caracteres cujas enunciações radicalizam o inverossímil dos seus pensamentos e ações, produzindo o cômico e a ironia. Sendo entendido o gênero fantástico a partir desses termos, ele torna-se uma estratégia retórica para as narrativas que propõem gerar efeitos cômicos e irônicos.

Em um conto produzido na década de 80 do século XIX, cujo título traduz uma expressão latina (*Ex cathedra*) que aborda a tópica da autoridade[79], o narrador narra, em terceira pessoa, a vida de um homem que "lia com excesso", pois o mesmo "lia de manhã, de tarde e de noite, ao almoço e ao jantar, antes de dormir, depois do banho, lia andando, lia parado, lia em casa e na chácara, lia antes de ler e depois de ler, lia toda a casta de livros" (ASSIS, 2003, p. 129); sua obsessão pela leitura, atividade que lhe fez graduado em direito,

---

ganhar a confiança do leitor, escarnecer dele e de sua ingenuidade". Portanto, em nossa hipótese de leitura, não é possível pressupor, na ficção, um enunciador que determina a demolição de crenças sociais, tornando esse processo, exterminador, uma militância, tendo em vista que, sobretudo no discurso do narrador propriamente machadiano, a materialidade das imagens disformes concebidas pelo seu discurso ficcional constitui uma forma extraordinária cujos efeitos são irônicos e, portanto, indeterminados, haja vista o fato de essas imagens não figurarem uma correspondência entre as coisas e a sua representação por palavras, o que enfraquece, na narrativa, a similitude ou o princípio de semelhança fundamentado na unidade semântico-discursiva pressuposta pelo leitor que geralmente reconhece a verossimilhança do texto ficcional pela adequação que este opera entre os signos, os conteúdos axiológicos figurados por eles e o mundo discursivo, ou empírico, conhecido e presumido como verdadeiro pela opinião.

[78] Para John Gledson (2003, p. 31) "não existe nada muito original em destacar o interesse de Machado pela sociedade, história e políticas brasileiras: é coisa do passado remoto (ou deveria sê-lo) criticá-lo por não refletir a realidade local. Mas, aos poucos, ao longo dos anos, um ponto de vista contrário foi surgindo, o de que a própria sutileza e profundidade com que ele espelha as condições locais, brasileiras, são essenciais para sua grandeza e originalidade como escritor".

[79] Conforme Ana Lúcia de Oliveira (2003, p. 28), "*auctoritas* designa o fato de ser digno de crédito; em seguida, o próprio texto dotado dessa qualidade".

matemática e filosofia, o deixou transtornado. “Pior que cego, ficou aluado” (ASSIS, 2003, p. 129). Fulgêncio, ou, como ele gostaria de ser chamado, Fulgencius, padrinho da personagem Caetaninha, decidiu viver “do escrito, do impresso, do doutrinal, do abstrato, dos princípios e das fórmulas. Com o tempo chegou, não já à superstição, mas à alucinação da teoria” (ASSIS, 2003, p. 129). A natureza fantástica da crença de Fulgêncio no poder do conhecimento é ressaltada em sua alucinação pela teoria, pois o narrador pressupõe a loucura desse personagem, visto que “uma de suas máximas era, que a liberdade não morre onde restar uma folha de papel para decretá-la” (ASSIS, 2003, p. 129).

A estória que ora se narra é a estória de Caetaninha, uma menina educada pelo padrinho desde os sete anos, que se apaixonara pelo sobrinho de Fulgêncio, um rapaz que fora enviado para a casa do tio pelo seu pai, o qual “dias antes de morrer lhe escrevera recomendando o órfão que ia deixar” (ASSIS, 2003, p. 130). De acordo com o narrador, “parece que até aqui nada há que destoe de uma história ingenuamente romanesca: temos um velho lunático, uma mocinha solitária e suspirosa, e vemos despontar inopinadamente um sobrinho” (ASSIS, 2003, p. 130). No entanto, uma ideia se ocupou do pensamento de Fulgêncio e, enquanto herdeiro de ideias fixas lidas em livros, “a ideia de casar Raimundo, assim se chamava o sobrinho, e Caetaninha pegou por um lado com uma de suas opiniões recentes”. Como ressalta o narrador:

> Era esta que as calamidades ou os simples dissabores nas relações do coração provinham de que o amor era praticado de um modo empírico; faltava-lhe a base científica. Um homem e uma mulher, desde que conhecessem as razões físicas e metafísicas desse sentimento, estariam mais aptos a recebê-lo e nutri-lo com eficácia, do que outro homem e outra mulher que nada soubessem do fenômeno (ASSIS, 2003, p. 131).

O narrador dessa estória supõe a ideia fixa de um personagem cuja paixão determina a natureza racionalizante e empírica de outra paixão: o amor. Os livros são mecanismos iluminadores das “razões físicas e metafísicas desse sentimento”, assim afirma *Fulgencius*. Ele, “atordoado, deslumbrado, delirante”, foi às estantes, desceu alguns tomos, astronomia, geologia, fisiologia, anatomia, jurisprudência, política, linguística, abriu-os, folheou-os, comparou-os a fim de ensinar Caetaninha e Raimundo as razões desse sentimento. A tópica retórica da autoridade é fantasticamente descrita pela paixão que esse personagem destina aos livros e ao poder destes de resolver problemas ligados ao domínio da vida prática, pois a teoria deve, nesse sentido, “demonstrar em regra, profundamente cartesiana” (ASSIS, 2003, p. 133), o entendimento dessa paixão. No entanto, “enquanto o velho falava reto, lógico,

vagaroso, curtido de fórmulas, com os olhos fixos em parte nenhuma, os dois alunos faziam trinta mil esforços para escutá-lo, mas vinham trinta mil incidentes distraí-los" (ASSIS, 2003, p. 133). O extraordinário, o incrível e o fantástico são fórmulas derivadas do delírio e das alucinações do velho, não são incidentes que distraem a atenção do casal, "como um casal de borboletas que brincavam no ar", pois, como questiona o narrador, "o que é que pode haver de extraordinário num casal de borboletas" (ASSIS, 2003, p. 133)? A narrativa caminha numa direção que aponta para o desajuste das posições arbitrárias assumidas pelo velho, pois o narrador explicita:

> concordo que eram amarelas (as borboletas), mas esta circunstância não basta a explicar a distração. O fato de voarem uma atrás da outra, ora à direita, ora à esquerda, ora abaixo, ora acima, também não dá a razão do desvio, visto que nunca as borboletas voaram em linha reta, como simples militares (ASSIS, 2003, p. 133).

Nesse caso, o inverossímil e o extraordinário daquilo que é narrado não se revelam somente pela descrição, efetuada pelo narrador, sobre a irracionalidade do comportamento cartesiano do personagem Fulgêncio, uma vez que, se entendermos enquanto extraordinário o raciocínio reto, lógico e cartesiano desse personagem, não menos lógica, extraordinária e inverossímil devem ser entendidas as questões levantadas pelo narrador, pois não menos arbitrária é a maneira como ele conduz a sua narrativa. Noutras palavras, o que é que não poderia haver de extraordinário num tipo de raciocínio que desestabiliza os discursos de autoridade da filosofia cartesiana pela menção ao simples movimento de borboletas cuja natureza do voo pressuporia a ineficácia e o enfado de uma fala autorizada pelo uso da razão? O uso do advérbio de negação "não basta, "não dá a razão do desvio", aponta para várias circunstâncias possíveis[80]. Portanto, o que caracteriza esse tipo de narrativa é a sua capacidade de colocar em xeque a verossimilhança enquanto discurso cuja unidade e coerência seria capaz de promover a estabilização do sentido. Atuando de forma contrária ao tradicional sentido que é destinado à ideia de verossimilhança, essa narrativa permite o raciocínio inverso do que é suposto pelas estratégias narrativas do seu narrador, produzindo o incrível, o

---

[80] De acordo com Hansen (2014, p. 41), o leitor de Machado poderia lembrar que, ao compor a história, o autor constrói sequências com a técnica que soma palavras: "Algum", "Algum tempo", "Algum tempo hesitei"... Como diziam os formalistas russos, o autor diz alguma coisa antes para relacioná-la funcionalmente com algo que vem depois; por isso, após ter escrito a conjunção "se", em "Algum tempo hesitei se", todas as circunstâncias do mundo poderiam ser citadas por Brás Cubas. (...) A partir de *Memórias póstumas*, Machado fez desse arbitrário da direção narrativa um dos eixos principais da sua arte, produzindo a imprevisibilidade que *desnaturaliza* os modos habituais da leitura como reconhecimento. A desnaturalização incide diretamente sobre a verossimilhança e, indiretamente, sobre os sistemas de representação das matérias sociais considerados verdadeiros, que tornam a verossimilhança plausível e previsível.

inverossímil e o fantástico dos pontos de vista retóricos e arbitrários das enunciações que são materializadas na forma do texto.

As enunciações do narrador esvaziam o sentido das lições de filosofia do velho lunático. “O entendimento, dizia o velho”, o entendimento, não obedecia à lógica dos estudos propostos por Fulgêncio, os quais deveriam ser realizados seguindo o ritmo de um calendário: para a semana, pensava o velho doutor, entro na “organização das sociedades; todo o mês que vem e o outro é para a definição e classificação das paixões; em maio passaremos ao amor...” (ASSIS, 2003, p. 135). Na contramão desse entendimento, surgiam outros incidentes, que desviavam a atenção de Raimundo e Caetaninha, uma vez que, segundo o narrador, o muro da chácara apresentava um espetáculo que os encheu de admiração: “um casal de andorinhas saltitava nele, com a graça peculiar às pessoas aladas. Saltitavam piando, dizendo coisas uma à outra, o que quer que fosse, talvez isto - que era bem bom não haver filosofia nos muros das chácaras” (ASSIS, 2003, p. 134). Dentre as possibilidades e as circunstâncias utilizadas para a narração, o narrador escolhe a sua, buscando a verossimilhança do motivo que caracteriza a graça do casal de andorinhas, ou seja, “que era bem bom não haver filosofia nos muros das chácaras. Eis o que subverte “a definição e a classificação das paixões” a serem escrutinadas pelo velho, eis o que compromete a eficácia verossímil de seu discurso de autoridade. À falta de sentido dessas lições de filosofia, realçadas pelas enunciações produzidas pelo narrador e pela total indiferença demonstrada pelo casal, se junta a incerteza gerada pela indeterminação dos relatos contados pelas lagartas da chácara e por um velho gafanhoto, depois de avistarem, findado o discurso do velho, um trovão de beijos ressoando ao lado da varanda da chácara.

> Enquanto ele dizia isto, e fechava a porta, alguma coisa ressoava ao lado da varanda - um trovão de beijos, segundo disseram as lagartas da chácara; mas, para as lagartas qualquer pequeno rumor vale um trovão. Quanto aos autores do ruído nada positivo se sabe. Parece que um maribondo, vendo Caetaninha e Raimundo unidos nessa ocasião, concluiu da coincidência para a consequência, e entendeu que eram eles; mas um velho gafanhoto demonstrou a inanidade do fundamento, alegando que ouvira muitos beijos, outrora, em lugares onde nem Raimundo nem Caetaninha puseram os pés. Convenhamos que este outro argumento não prestara para nada; mas tal é o prestígio de um bom caráter, que o gafanhoto foi aclamado como tendo ainda uma vez defendido a verdade e a razão. E daí pode ser que fosse assim mesmo. Mas um trovão de beijos? Suponhamos dois; suponhamos três ou quatro. (ASSIS, 2003, p. 135).

Não há, nesse conto, muito menos em sua obra, um ponto de vista privilegiado que pode ser considerado o porta voz das concepções de mundo defendidas pelo autor[81]; todos os pontos de vista são substituíveis, carentes de racionalidade, podendo ser enunciados ora pelo narrador, ora pelo Fulgêncio, ora pelas lagartas, ora por um velho gafanhoto e ora por um maribondo. O que definirá o melhor argumento será o *ethos* do orador[82], cuja autoridade será aclamada "como tendo ainda uma vez defendido a verdade e a razão". São as paixões que determinam a verdade e a razão desses relatos, não são a verdade e a razão. Tanto o narrador quanto o personagem Fulgêncio são arautos de um discurso que se quer confiável, mas manifestam a pura arbitrariedade de suas paixões. O narrador recorre ao extraordinário dos relatos de lagartas, de um maribondo e de um velho gafanhoto, enquanto Fulgêncio se apoia nos relatos filosóficos cartesianos. Nesse embate, o verossímil - que neste caso seria a inanidade dos argumentos filosóficos do velho - recorre ao inverossímil fantástico, o qual, por sua vez, produz a verossimilhança do cômico e do irônico. Nesse trajeto, a verossimilhança antiga, que pressupõe a unidade decorosa dos gêneros, perde a sua força enquanto causa final do sentido desta *fictio*, dando lugar ao verossímil fantástico que só persuade aquele que evidencia o efeito irônico e cômico da enunciação. Aqui, a *mimesis* enquanto representação da realidade não tem espaço, ela funciona somente, quando apreciada por filósofos, moralistas e pesquisadores da sociologia da arte, como um esforço idealista desses que buscam na ficção um sentido para o entendimento das verdades vividas fora do livro, de sua linguagem e de seu estilo.

---

[81] Para Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 139), o romance e o conto nunca podem ser inteiramente impessoais; se não se revelar neles a sensibilidade do autor, a sua maneira própria de sentir, a sua compreensão da vida, serão fatalmente artificiais. (...) "Algumas vezes, porém, numa figura secundária, Machado de Assis expõe sem rebuços a sua concepção da vida" (1988, p. 198). "O humanitismo é o ponto de contato entre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o *Quincas Borba*. O seu nome, que faz pensar numa troça com o positivismo, é mais um "piparote no leitor". Escondendo-se atrás dele, e da loucura do Quincas Borba, Machado deixa perceber muito da sua concepção da vida" (1988, p. 200). "O fogo do Machadinho cedeu ante a prudência manhosa do Conselheiro Aires - porque a "Semana", como o *Esaú e Jacó* e o *Memorial de Aires* foram escritos por esse sósia do autor; há, porém, em ambos uma identidade, não de temperamento, mas de concepção da vida" (1988, p. 212).

[82] Dilson Ferreira da Cruz Júnior (2006, p. 16) afirma que, para Isócrates, além da qualidade estilística do discurso, objeto de vários de seus ensinamentos, o elemento central na persuasão do ouvinte é o *ethos* do orador, entendido como a reputação deste perante o seu grupo social. Na sua visão, os dois fatores — qualidade do discurso e estatura moral do orador — andam juntos: os bons oradores, isto é, os que têm um *ethos* que os torna dignos de confiança, são também os que mais cuidam de seu discurso, que falam de forma original, clara e elegante. Dessa forma, o autor é o primeiro a propor um nexo causal entre caráter e discurso. Nesse sentido, é a reputação do orador que garante a eficácia do discurso. A eloquência seria apenas um índice de distinção, da probidade daquele que toma a palavra. O *ethos*, na visão de Isócrates, não é, portanto, construído pelo discurso, mas pela vida em sociedade. Como se vê na passagem acima, a verossimilhança tem seu poder esvaziado, limitado a determinada circunstância, e sua eficiência passa a estar condicionada à imagem pública do orador: parecerá verdadeiro o discurso que provier do homem que é probo aos olhos de seus concidadãos.

Portanto, não são as imagens realistas que condicionam o artifício das composições machadianas, mas são as imagens fantásticas, pertencentes ao gênero que narra o incrível para o reconhecimento dos limites da racionalidade do que é percebido como verossímil; gênero que é responsável pela subversão das relações de semelhança do mundo, que é significado na ficção, com o que é cognoscível no mundo real, ou, vice versa, que "recorre a convenções críveis para narrar o incrível e, com isso, levar às últimas consequências a evidência do artifício que dissolve avaliativamente as racionalidades das coisas tidas por verdadeiras" (HANSEN, 2014, p. 41). Nesse conto, Machado compõe retoricamente uma descrição de paixões cujo apreço pela filosofia, pelos livros, pela narrativa verossímil, pelo *ethos* de narradores fantásticos constitui os vícios postos ao cômico pela sua enunciação irônica. Não há uma filosofia moral, verdade científica, ou realidade social que possa determinar o sentido de suas narrativas. Noutras palavras, como dito anteriormente, essas determinações só existem enquanto efeito semântico apreendido por leitores que desejam lê-las no intuito de acomodá-las aos seus pontos de vista. Desse modo, desconsiderar a análise de paixões e caracteres em favor de uma pretensiosa objetividade realista no estudo da obra machadiana também significa "homogeneizar o passado para ajustá-lo aos olhos e aos interesses do presente" (TEIXEIRA, 2003, p. 138), o que resulta, além disso, na formulação de um programa de desconsideração sistemática do conhecimento das novidades estilísticas experimentadas nesses textos.

Em um conto publicado na *Gazeta de notícias* em 1882, intitulado "O segredo do Bonzo", Machado de Assis expõe, de forma cômica e irônica, os limites da verossimilhança poética consagrada pela *Poética* de Aristóteles. A verossimilhança poética consiste em dizer, pelos termos aristotélicos, que "a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu", pois "enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente" (ARISTÓTELES, 1997, p. 28). Em nossa leitura, ao dialogar com esse pressuposto filosófico, Machado ironiza "a inscrição da verdade doxal sob a forma de máximas, sentenças ou exemplos" (OLIVEIRA, 2003, p. 37) apresentados pelos seus personagens nesse conto. A crise da verossimilhança para a qual ele aponta pode ser lida nos enunciados que estão dispostos pela voz do seu narrador, que destaca, nessa narrativa, o reconhecimento obtido pelo povo de personagens que se utilizam da oratória persuasiva a fim de defender as suas opiniões sobre questões relativas à natureza e ao universo. O narrador destaca o mistério de uma doutrina desenvolvida na cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo, "digna de ser divulgada a todas as repúblicas da cristandade"

(ASSIS, 2007, p. 119), e responsável pela glória de Patimau, Languru, Titané e Diogo Meireles. Eis o que se passa em uma das passagens da narrativa:

> Um dia, andando a passeio com Diogo Meireles, nesta cidade Fuchéu, 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. O povo, segundo o esmo mais baixo, seria passante de cem pessoas, varões somente, e todos embasbacados. Diogo Meireles, que melhor conhecia a língua da terra, pois ali estivera muitos meses, (...) ia-me repetindo pelo nosso idioma o que ouvia ao orador, e que em resumo, era o seguinte: Que ele não queria outra coisa mais do que afirmar a origem dos grilos, os quais procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova; que este descobrimento, impossível a quem não fosse, como ele, matemático, físico e filósofo, era fruto de dilatados anos de aplicação, experiência e estudo, trabalhos e até perigos de vida; mas enfim, estava feito, e todo redundava em glória do reino de Bungo, e especialmente da cidade de Fuchéu, cujo filho era; e, se por ter aventado tão sublime verdade, fosse necessário aceitar a morte, ele a aceitaria ali mesmo, tão certo era que a ciência valia mais do que a vida e seus deleites (ASSIS, 2007, p. 120). (...) A pouca distância daquele alpendre, obra de seis credos, não mais, achamos outra multidão de gente, em outra esquina, escutando a outro homem. Ficamos espantados com a semelhança do caso, e Diogo Meireles, visto que também este falava apressado, repetiu-me da mesma maneira o teor da oração. E dizia este outro, com grande admiração e aplauso da gente que o cercava, que enfim descobrira o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue da vaca. (...) O povo, que escutara esta fala com veneração, fez o mesmo alarido e levou o homem ao dito alpendre, com a diferença que o trepou a uma charola; ali chegando, foi regalado com obséquios iguais aos que faziam a Patimau, não havendo nenhuma distinção entre eles, nem outra competência nos banqueteadores, que não fosse a de dar graça a ambos banqueteados.

A legitimidade do discurso de Patimau é reconhecida pelo tumulto de aclamações que a multidão, ao alçar nos braços o homem, esteve a ponto de ensurdecer o narrador e Diogo Meireles, bradando: “Patimau, Patimau, viva Patimau que descobriu a origem dos grilos!”. De forma semelhante, “com grande admiração e aplauso da gente que o cercava”, Languru “foi regalado com obséquios iguais aos que faziam a Patimau”. Tornando-se senhores de multidões, ambos os personagens fazem uso da arte da persuasão para atingir seus objetivos, no entanto, tampouco obteriam essa legitimidade sem a descoberta da misteriosa doutrina do Bonzo, a qual consistia no princípio de 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”, uma vez que, “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” (ASSIS, 2007, p. 121).

Essa passagem denota a força motriz da retórica desse discurso[83], qual seja, o raciocínio realizado por meio de verossímeis que são convertidos em argumentos plausíveis destinados a um público que detém a chave mnemônica responsável pela codificação dos lugares da *doxa*[84], sem a qual não acontece o partilhamento dos princípios narrativos e das tópicas retóricas constitutivas dos campos semânticos que possibilitam o consenso[85] entre o remetente dos enunciados, cuja memória discursiva opera "com signos de *captatio benevolentiae* de receptores" (HANSEN, 2004, p. 81), e os seus destinatários, uma vez que, na tradição clássica, e sabemos que Machado a repropõe de uma maneira muito específica, "a mnemotécnica, através de imagens de "coisas" e de "palavras" dispostas em lugares mentais, visava a garantir o sucesso retórico do orador, ou seja, a persuasão do seu auditório" (GUIMARÃES, 2012, p. 14). Com efeito,é verossímil um texto poético quando tanto o poeta quanto os seus leitores compartilham de semelhantes valores e princípios estilísticos ensinados pelas preceptivas retóricas e poéticas. Sem a memória desses lugares, não há determinação do sentido, o que significa, nesses termos, que o texto perderá em credibilidade, pois a memória, ela mesma uma arte, é louvada pela arte retórica como "tesouro das coisas inventadas" e "guardiã de todas as partes da retórica" (GUIMARÃES *apud* Retórica a Herênio, III, 28). Noutras palavras, lendo a narrativa em destaque como uma semântica de enunciados e pressupondo que as verdades *doxais* e os seus efeitos persuasivos são, nela, objetos de metáforas, é possível perceber uma dramatização desses artifícios, determinando os dispositivos que possibilitam a eficácia do sistema retórico, posto que, como é ornamentado pelo personagem Bonzo, "os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador" (ASSIS, 2007, p. 121). No entanto, o que também caracteriza a diferença do verossímil machadiano para o verossímil antigo é que nessas narrativas o autor abusa da ironia como artifício que dissimula a sua opinião, tornando inverossímil a racionalidade dos enunciados e das coisas tidas por críveis e verossímeis pelos

---

[83] De acordo com Fumaroli (apud OLIVEIRA, 2003, p. 37), "a retórica não tem os preconceitos característicos do intelectual modernista: ela funciona a partir do próprio fato de que se fala e se escreve no âmbito do que já foi dito e escrito, ela oferece os meios de dizer o novo no âmbito do que foi bem falado e bem escrito".

[84] É válido ressaltar que o discurso narrativo dispõe, como outros gêneros, de tópicas retóricas da sua invenção, "evidenciando sua transformação pelo investimento léxico-semântico particular, operado segundo a adequação ou conveniência ao caso tratado e ao público receptor" (HANSEN, 2004, p. 89), o qual possui a memória dos seus usos e costumes.

[85] De acordo com Dirceu Magri (2014, p. 64), "o leitor também compartilha de uma memória literária e é com base nesse seu repertório que ele pondera o inusitado, o novo, de modo a integrá-lo na genealogia das obras. É o consenso de um grupo - formado por autor, leitor e crítica - que determina no primeiro momento o que é possível, fecundo, interessante e, quiçá, genial".

personagens e leitores de sua narrativa, bem como a leitura que defende a absoluta eficácia desse sistema retórico, uma vez que "o procedimento irônico significa um gênero também previsto por regras que prescrevem a inadequação programática da linguagem a seus objetos" (HANSEN, 2004, p. 88).

Assim, entendemos, nessa narrativa, sobretudo após a leitura dos enunciados que apresentam o sucesso dos personagens que defendem suas teses científicas, que uma argumentação persuasiva, de caráter proposicional, torna-se crível quando o enunciador do discurso raciocina a partir de opiniões geralmente aceitas para, conhecendo as paixões que governam o seu auditório, demonstrar a plausibilidade de sua tese por intermédio de uma técnica de persuasão. Nesse caso, uma proposição lógica argumentativa, cuja objetividade se fundamenta numa racionalidade argumentativa que "permite provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento" (PERELMAN, 2010, p. 4), não fundamenta os raciocínios de Patimau e Languru, visto que não são "nem racional ou crível a origem dos grilos, dada por Patimau, ou o princípio da vida futura, descoberto por Languru" (ASSIS, 2007, p. 121); ambos são objetos do raciocínio irônico de um autor implícito que não possui a obrigação de se identificar com as teses que lhes são oferecidas ao assentimento por esses personagens. Aqui, a ironia é efetuada sobre verdades *doxais* tornadas legítimas pela adesão de um público que desconhece os dispositivos persuasivos da convenção retórica. Esse autor evidencia o arbítrio das orações enunciadas, bem como o abuso de autoridade de caracteres que se autodenominam matemáticos, físicos, filósofos, cujas descobertas eram "fruto de dilatados anos de aplicação, experiência e estudo, trabalhos e até perigos de vida", ou, como também fora dito, "obra de experiências repetidas e profunda cogitação, não desejando nem pedindo outro galardão mais que dar glória ao reino de Bungo e receber dele a estimação que os bons filhos merecem" (ASSIS, 2007, p. 120).

A retórica da verossimilhança[86] torna-se o artifício determinante que modela o tipo de apreciação a ser realizado pelo destinatário dos enunciados. O lapso desse artifício coloca tanto os personagens e o público da cidade de Fuchéu quanto o leitor desses enunciados na condição de ler essas narrativas segundo pressupostos inventados pela filosofia dominante do seu tempo, produzindo o efeito de alienação nesse mundo fictício e da atividade de leitura como uma atividade cuja função alienante pode ser a de identificar a imagem *icástica* e

---

[86] Sobre essa retórica da verossimilhança nos afirma Silviano Santiago (1967, p. 34) que ela representa o apriorismo como um traço saliente na narrativa de *Dom Casmurro*. Assim, se ligarmos a esse traço a retórica dos personagens Patimau, Languru, Bonzo, Diogo Meireles, Titané e o narrador, podemos, então, supor que eles sabem "de antemão o que quer provar e suas peças oratórias nada mais são do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente às conclusões por eles ambicionadas".

própria das incongruentes expressões metafóricas produzidas por esses textos, em completo acordo com as verdades pronunciadas ou transformadas em críveis pelos personagens desse mundo. Ademais, a *mímesis* como representação da realidade se ajusta bem a essa finalidade, tendo em vista que a identificação do sentido próprio dos tropos de pensamento significa determinar as intenções realistas subjacentes aos enunciados alegóricos formulados pelo seu autor[87]. Essa perspectiva solapa o fundamento da racionalidade não psicológica da *mímesis* aristotélicas (HANSEN, 2006), pois numa narrativa centrada na composição de caracteres, filiada às descrições de paixões e de vícios com base no caráter, predomina "a apropriação cultural do mais velho pelo mais recente, e não a manifestação trans-histórica do humano" (TEIXEIRA, 2010, p. 80), de modo que "o tipo imaginado no caráter antigo não pretende sugerir nenhuma intimidade psicológica, mas certos sintomas ou ações exteriores, previamente codificadas pelo costume" (TEIXEIRA, 2010, p. 79). Sustentar a presença de intenções realistas nessas composições significa legitimar anacronismos na leitura de textos cuja enunciação se consolida pelo artifício da dissimulação, utilizado por Machado ao modelar os efeitos cômicos das frases que estão dispostas na forma de suas narrativas.

Na narrativa do conto "O segredo do Bonzo", não há referência a alguma realidade[88] quando o Bonzo Pomada pressupõe a opinião verossímil como efeito discursivo da "eficácia do seu sistema", pois esta eficácia é reconhecível pelo fato de que, segundo Aristóteles, "um impossível convincente é preferível a um possível que não convença (ARISTÓTELES, 1997, p. 50), uma vez que, diz o próprio personagem, por intermédio de uma máxima de cunho proposicional, é preciso entender 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

---

[87] Esse tipo de leitura foi feito pela crítica Patrícia Kátia da Costa Pina (1995, p. 18), para a qual Machado de Assis alude à facilidade de manipulação da opinião pública e ao espaço do pensamento como um espaço de efeito teatralizante no conto "O segredo do Bonzo". Para ela, "assim como o povo de Fuchéu, o público brasileiro predispunha-se – ou predispõe-se a esse tipo de tratamento por parte da intelectualidade nativa. Patimau, Languru, Pomada, Diogo Meireles e o narrador podem ser metáforas dos nossos astutos formadores de opinião, os quais conduzem o rebanho que lhes cabe ao ponto que lhes interessa, através de construções retóricas que impressionam o público, esmagando-lhe qualquer impulso de reflexão, de questionamento". Para John Gledson (1991, P. 93), "o que Schwarz parece não ter visto é que existe uma tentativa, em Machado, de transmitir verdades políticas de modo simbólico". Assim, o enredo do romance "Ressureição" pode ser visto como uma *alegoria política*, da mesma forma que em "Dom Casmurro", "mesmo no nível documental, o romance mostra um interesse por medicina que nos permite vê-la também como *uma metáfora* da sociedade em geral" (GLEDSON, 1991, p. 174).

[88] Se os eventos são inscritos em um passado remoto, "o qual pode ser situado no século XVI", não cremos que nessa narrativa seja verossímil conferir à experiência de Diogo Meireles, que desnariga os pacientes da cidade de Fuchéu, molestados por narizes inchados, "um valor metonímico como elemento de referência à doutrina evolucionista da qual derivaram certas conotações racistas associadas à forma e tamanho dos narizes, doutrina essa que, no início da década de 1880, gozava de prestígio entre políticos e intelectuais brasileiros" (TEIXEIRA BASTOS, 2006, p. 114).

paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente" (ASSIS, 2007, p. 122). No conto, esse silogismo pressupõe o caráter não evidente dos raciocínios retóricos, além de colocar em xeque a tese segundo a qual é preciso considerar "como falso tudo quanto era apenas verossímil" (PERELMAN, 2002, p. 1) e "a *evidência* como a força à qual toda mente normal tem de ceder e como sinal de verdade daquilo que se impõe por ser evidente" (PERELMAN, 2002, p. 4). Nesse enunciado, é a *doxa* que se sobrepõe ao raciocínio propositivo da lógica racionalista da filosofia ocidental[89]; a opinião que determina o que pode ser considerado verossímil é mais conveniente do que a essência do mundo das ideias ilustrado pelas imagens *eicásticas* do pensamento proposicional[90]. Platão tem menos espaço que Aristóteles nessa narrativa do Bonzo e não menos discutível é a contradição dos enunciados defendidos por esses personagens, que defendem o realismo de suas proposições a partir de raciocínios não necessários, fundados no que é conveniente, ou preferível. Para Dário Ferreira (2015, p. 33) "o autor compreende o discurso como artifício que cria a ilusão da realidade". Em nossa tese, esse procedimento, ao permitir a invenção de caracteres movidos pela vaidade, paixão que "traz consideração e louvor, que é outra e melhor espécie de moeda" (ASSIS, 2007, p. 123), expõe à galhofa todos os artifícios utilizados por esses oradores durante a ilustração da eficácia dessa doutrina do Bonzo.

Se para Dário Ferreira (2015, p. 18) Machado de Assis, ao romper "com os modelos sérios, tanto românticos quanto realistas, cuida para que não haja, em seus textos, nenhum registro sério, lançando o leitor ao domínio do ficcional", podemos considerar que nesse conto o rompimento com os modelos realistas acontece pela galhofa, bem como pelo efeito

---

[89] Na filosofia ocidental, "as opiniões desaparecem diante da evidência, mas têm uma relevância inegável e recobram importância tão logo a evidencia não pode impor-se. O desprezo da opinião, na grande tradição filosófica do Ocidente, vai de par com a confiança no critério da evidência e com a importância de seu campo de aplicação" (PERELMAM, 1999, p. 365). Nessa perspectiva, o realismo e o nominalismo visam "a eliminação da linguagem, elemento de deformação e de mal-entendido. Encaram, ambos, como um contato direto entre o sujeito e o objeto, o conhecimento, do qual seriam descartados todos os elementos subjetivos e perturbadores, e ao qual a intuição, racional ou sensível, forneceria o fundamento inabalável. O erro resultaria de tudo que é alheio a intuição, a experiência, aos fatos, mas estes, quando são claramente percebidos, são indubitáveis. Para evitar o erro, há que por a prova o conteúdo empírico de toda opinião, que só contem de verdade o que a experiência permite controlar (PERELMAM, 1999, p. 363).

[90] Se a verdade prevalece sobre o consenso ou se, ao contrário, o consenso prevalece sobre a verdade, eis então o nervo da controvérsia entre sofistas e socráticos (HARRIS e TAYLOR apud MARTINS, 2011, p. 448). Se, como queria Protágoras, as coisas não têm "medida" ou essência própria, se são aquilo que nos parecem ser, variando de acordo com as circunstâncias, então o que será isso a que chamamos a *verdade?* Sob esse ponto de vista, a verdade só pode resultar "de nossas opiniões sobre as coisas e do consenso que se forma em torno disso", sendo, portanto, "múltipla, relativa e mutável" (MARCONDES *apud* MARTINS, 2011, p. 48). "Se, por outro lado, as coisas têm uma essência que é de alguma forma permanente, então podemos dizer que há quanto a elas uma verdade *única e fixa*, que transcende a experiência humana concreta e vária do real - uma verdade que ultrapassa as opiniões dos homens sobre as coisas, podendo deixar de coincidir até mesmo com as mais consensuais dessas opiniões" (MARTINS, 2011, p. 448).

fantástico sem o qual a operação irônica do suposto autor não estabeleceria uma relação de oposição com os enunciados proferidos e acreditados pelos personagens. É possível percebê-la na leitura da mais engenhosa de todas as experiências apresentadas: a de Diogo Meireles. Segue a narrativa:

> Lavrava então na cidade uma singular doença, que consistia em fazer inchar os narizes, tanto e tanto, que tomavam metade e mais da cara ao paciente, e não só a punha horrenda, senão que era molesto carregar tamanho peso. Conquanto os físicos da terra propusessem extrair os narizes inchados, para alívio e melhoria dos enfermos, nenhum destes consentia em prestar-se ao curativo, preferindo o excesso à lacuna, e tendo por mais aborrecível que nenhuma outra cosa a ausência daquele órgão. Neste apertado lance, mais de um recorria à morte voluntária, como um remédio, e a tristeza era muita em toda a cidade Fuchéu. Diogo Meireles, que desde algum tempo praticava a medicina, segundo ficou dito atrás, estudou a moléstia e reconheceu que não havia perigo em desnarigar os doentes. (...) Então ocorreu-lhe uma graciosa invenção. Assim foi que, reunindo muitos físicos, filósofos, bonzos, autoridades e povo, comunicou-lhes que tinha um segredo para eliminar o órgão; e esse segredo era nada menos que substituir o nariz achacado por um nariz são, mas de pura natureza metafísica, isto é, inacessível aos sentidos humanos, e contudo tão verdadeiro ou ainda mais do que o cortado. (...) Alguns filósofos, ali presentes, não quiseram ficar-lhe atrás, e declararam que havia bons fundamentos para uma tal invenção, visto não ser o homem todo outra coisa mais do que um produto da idealidade transcendental; donde resultava que podia trazer, com toda a verossimilhança, um nariz metafísico.
>
> A assembleia aclamou Diogo Meireles; e os doentes começaram de buscá-lo, em tanta cópia, que ele não tinha mãos a medir. Diogo Meireles desnarigava-os com muitíssima arte; depois estendia delicadamente os dedos a uma caixa, onde fingia ter os narizes substitutos, colhia um e aplicava-o ao lugar vazio. Os enfermos, assim curados e supridos, olhava uns para os outros, e não viam nada no lugar do órgão cortado; mas, certos e certíssimos de que ali estava o órgão substituto, e este era inacessível aos sentidos humanos, não se davam por defraudados, e tornavam aos seus ofícios. Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar. O que tudo deixo relatado para glória do bonzo e benefício do mundo (2007, p. 125).

A experiência de Diogo Meireles ratifica a eficácia da doutrina do bonzo Pomada; seu poder de persuasão demonstra que, "com toda a verossimilhança", o extraordinário pode converter o que é inacessível aos sentidos humanos, os narizes metafísicos, numa "*imagem* tão verdadeira ou ainda mais do que o cortado", movendo o auditório em direção favorável ao assentimento de sua oratória, que produz um efeito satírico. O público da cidade de Fuchéu acredita na falta de unidade dessa imagem fantástica; ele desconsidera "a mistura irracional do enunciado fantástico" (HANSEN, 2004, p. 323) de Diogo Meireles. Ao justapor o mundo metafísico e o mundo físico através de imagens fantásticas, o orador atinge o seu objetivo por

ter feito uso dos meios adequados com a finalidade de persuadir[91], já que "a mimese fantástica opera por adequação direta de discurso poético e caso retórico, necessariamente, pois é alusiva e alegórica, jogando com variações genéricas dos *topoi*" (HANSEN, 2004, p. 352). Por outro lado, para o leitor que entende a memória dos signos e de sua convenção aguda, articulada para efetuar o efeito contrário de uma ilusão *eicástica*, é a galhofa que lhes interessa, pois "não há realismo nas misturas satíricas porque são misturas e não têm a unidade implícita na noção de reflexo pressuposta no termo" (HANSEN, 2004, p. 364). Nesse caso, a galhofa é produzida pelo efeito do fruto dessa experiência, ou seja, "o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar", de modo que, apesar da "incredulidade de alguns, sendo que a maioria não sabia em que acreditasse, pois se lhe repugnava a metafísica do nariz, cedia entretanto à energia das palavras de Diogo Meireles" (ASSIS, 2007, p. 125).

Desse modo, consideramos que o domínio do fantástico, ao qual está lançado o leitor, joga com o domínio da razão e com o domínio da *doxa*, deslocando o sentido para o domínio do alegórico[92], o qual deve ser entendido partindo-se do fato de que ela (a alegoria) "é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento" (HANSEN *apud* LAUSBERG, 2006, p. 7). A clareza do discurso dessa narrativa pode ser identificada por uma leitura que ratifique a relação do efeito da galhofa gerada pela experiência narrada por Diogo Meireles com o silogismo retórico enunciado pelo bonzo, cuja máxima define 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". Portanto, se "a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras" (HANSEN, 2006, p. 9), a alegoria da prosa de Machado de Assis pode ser entendida como uma semântica de enunciados incongruentes proferidos por personagens cuja relação de causalidade é

---

91 "Entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir" (ARISTÓTELES, 2004, p. 95), pois ela "parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada".

92 De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 9), "pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem lugares-comuns - *topoi* (grego) ou *loci* (latim) - e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso".

construída pelo efeito de verossimilhança gerado no e pelo discurso, promovendo a clareza da narrativa[93]. Conforme João Adolfo Hansen (2006, p. 30),

> Ao passo que a metáfora é tropo do léxico, valendo por um termo isolado que substitui -por exemplo: "O *navio* do Estado" - a alegoria equivale a um enunciado: "*Ó nave, levam-te ao mar novas ondas*". Ela vale, portanto, pelo "pensamento" que poderia ser expresso por um discurso simples, sem ornamento: "*Novas guerras civis ameaçam a República*". (...) Do ângulo do tropo, ela é uma *transposição*. Retoricamente, o tropo é a transposição semântica de um signo em presença (convencionado aqui por S^1) para um signo em ausência (S^2). A transposição baseia-se na relação possível entre um ou mais traços semânticos dos significados de S^1 e S^2. A relação pode ocorrer por metáfora (semelhança), por sinédoque (inclusão), por metonímia (causalidade), por ironia (oposição). (...) Como discurso 2.º em relação a um 1.º, há graus de afastamento também previstos, isto é, um dispositivo que regula e julga a sua prática, indo do permitido e elogiável, *verossímil e decoroso*, até o criticável, *inverossímil, incoerência ou hermetismo*. Por isso, os campos sêmicos da alegoria, com seu léxico, temática e fraseologia, foram ordenados em lugares-comuns (*loci ou topoi*) alegóricos pela Retórica.

Nesse sentido, quando a galhofa é produzida a partir da experiência de Diogo Meireles, ela passa a funcionar como efeito de sentido de um discurso que possui uma relação de semelhança com os enunciados consagrados a partir das experiências dos personagens Patimau, Languru, Titané e do bonzo Pomada. Noutras palavras, assim como o sucesso da descoberta da origem dos grilos, a tese segundo a qual a opinião é a única necessária e, portanto, superior à realidade, também pode ser lida pelo efeito da galhofa. Todavia, se o efeito é a galhofa e, por que não, o riso, esses enunciados não estabelecem, como pensam alguns biógrafos da vida machadiana, uma relação de semelhança com a concepção de mundo do autor[94]. Pelo contrário, a galhofa é um efeito irônico que consiste em estabelecer uma

---

[93] "O conjunto de classificações, prescrições, regras, convenções e procedimentos, tais como vêm expostos nos principais textos da Retórica antiga, fazem os discursos caudatários da mimese. Como imitação - e também produção e correção da natureza - o discurso subordina-se a três qualidades consideradas virtudes para bem dizer ou bem fazer: brevidade, clareza, verossimilhança. Embora sejam função uma de outra, definindo-se relacionalmente, é possível dizer que brevidade e clareza discursivas visam tornar o discurso verossímil, sendo antes meios técnicos que propriamente fins. O objetivo é, sempre, a boa mimese" (HANSEN, 2006, p. 44).

[94] Quanto a mim, creio ser impossível estudar a obra de Machado sem estudar-lhe a vida, sem procurar entende-lhe o caráter (PEREIRA, 1988, p. 22). "Um espírito trivial_ e são de uma trivialidade desoladora as atitudes mais conhecidas do grande escritor, e até a sua correspondência_ não poderia ter criado Capitu, ou Brás Cubas". Esse homem tão recatado, tão cioso da sua intimidade, só teve um descuido, só deixou uma porta aberta: seus livros. São eles que nos revelam o verdadeiro Machado. Vingança suprema do artista, tanto tempo encoberto pelo funcionário. Vingança, ou generosidade? Conservando, nas entrelinhas, a verdadeira figura do criador, não o reabilitará a sua obra? Foi o que aconteceu com Machado, e, assim, a sua biografia há de ser sobretudo a biografia do seu espírito. Embora tenha recolhido sobre ele valiosos depoimentos, creio que a melhor chave desse cofre de segredos está nos seus escritos (PEREIRA, 1988, p. 23). A obra de arte pode ser uma fixação do excesso de vida, um transbordamento da personalidade, ou uma evasão, fruto da incapacidade de viver. A sua obra foi uma evasão, permitindo a esse tímido dizer o que não ousava fazer, mas foi também um transbordamento do eu, traindo quase sempre os pontos de mira desse ambicioso, os ideias que queria alcançar- e alcançou- na existência real. Sob esse aspecto, há nos seus livros muito de autobiográfico (PEREIRA, 1988, p.

relação de oposição (ironia) com todos os enunciados constitutivos dos campos semânticos que determinam aquilo que é considerado verdadeiro e legítimo por esses personagens.

Noutras palavras, quando o personagem Bonzo enuncia o silogismo retórico cujas premissas deduzem 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" (ASSIS, 2007, p. 122), entendemos que o campo semântico inerente à ordem sintagmática da frase - *as coisas que existem na opinião são as únicas necessárias*- corresponde às conclusões silogísticas que metaforizam as opiniões "verdadeiras" do mundo conhecido e apropriado como verossímil pelo leitor modelo de suas narrativas no tempo de sua produção, na medida em que esse silogismo, objeto do raciocínio irônico do suposto autor, evidencia o caráter não evidente desse raciocínio, que se supõe lógico-dedutivo, e detentor de uma verdade filosófica sobre o mundo. Seguindo os termos de uma problemática retórica, essa "ironia emprega a *táctica da acção* que usa a dissimulação e a simulação como armas do engano" (LAUSBERG, 2004, p. 253), pois "a manifestação da própria opinião partidária não cumpriria a finalidade do discurso" (LAUSBERG, 2004, p. 253). É nesse sentido que Machado de Assis não segue a tradição realista, pois o elemento clássico-moralista não era o seu objetivo finalista, de modo que o mesmo não ambicionava ser um moralista clássico[95], à maneira balzaquiana[96]. Sua

---

23). Os livros desse introvertido não foram, portanto, apenas fugas. Há neles um íntimo contato com a realidade cotidiana, e sobretudo com a essência da personalidade. E o homem que através deles descobrimos é muito diverso do que nos apresenta a lenda (PEREIRA, 1988, p. 24). Como os homens da caverna de Platão, só vemos os fatos de sua vida nas sombras projetadas por eles sobre a obra (PEREIRA, 1988, p. 25). Tendo de lutar contra a inferioridade da educação, de sopitar impulsos de nevropata, de desmentir o proverbial espevitamento do mestiço, querendo impor-se aos brancos, aos bem nascidos, Machado de Assis, num movimento instintivo de defesa, tratou de se esconder dentro de um tipo, não era bem o seu, mas que lhe representava o ideal: o homem frio, indiferente, impassível. Meteu-se na pela dessa personagem, crendo sem dúvida que se elevava, na realidade amesquinhando-se, esquecido de que seus livros o traíam- ou o salvavam. Essa liberdade de espírito, contrastando com o convencionalismo dos gestos, essa altivez da inteligência, tanta ousadia aliada a tanta modéstia, são a grande revelação da sua obra (PEREIRA, 1988, p. 26). Machado de Assis não foi, como pareceu, um puro intelectual, fazendo da vida duas partes bem distintas: uma para a existência cotidiana, insípida e vaga, outra para as elucubrações do raciocínio. Não, foi alguém que viveu, que sofreu, que vibrou, e cuja obra está impregnada da sua humanidade dolorosa e rica. Há um gosto de cinza nos seus livros, as cinzas da inanidade de tudo, mas há também o sal das lágrimas e do sangue, o sangue do homem sofredor, as lágrimas do desespero que se sabe inútil (PEREIRA, 1988, p. 27).

[95] De acordo com José Aderaldo Castello (2013, p. 10), Machado de Assis também exerceu o seu ideal de crítica orientadora. (...). Do romance exige sempre verossimilhança ou como que a indispensável ligação da ação do romance com a realidade que, para Machado de Assis, no que diz respeito à prosa de ficção, é igual à "verdade moral".

[96] De acordo com Erich Auerbach (2009, p. 428), "Balzac ambiciona ser um moralista clássico". Assim, o elemento clássico-moralista "manifesta-se particularmente na propensão de Balzac para a formulação de sentenças morais de caráter generalizador" em suas narrativas. "O mínimo que pode ser dito sobre tais sentenças é que não merecem, em sua maioria, a generalização de que gozam. São as ocorrências surgidas da situação do instante, por vezes muito oportunas, por vezes absurdas, nem sempre de bom gosto".

ironia desestabiliza os valores de verdade das sentenças morais de caráter generalizador proferidas pelos seus personagens e narradores.

Nossa leitura do sistema literário machadiano é divergente da leitura dominada pelas convenções do realismo tradicional, esse *a priori* idealista que pressupõe o dito como produtor de imagens que simbolizam o verdadeiro das enunciações denotativas e o sentido próprio das metáforas reconhecidas nesse sistema como representativas do real histórico, político e social do seu tempo, posto que "a linguagem não representa", nesses escritos, um real autônomo que previamente se nos dá a conhecer. "O que tomamos como "o real" pode aqui então ser visto como apenas aquilo que se manifesta para nós como tal no discurso" (MARTINS, 2011, p. 451). Não seguimos a trilha da reflexão de Luiz Costa Lima (1985, p. 447), que parte da noção de figura para discorrer sobre a relação entre "*social representation and mimesis*":

> Lirerature is considered to be representational when it produces *a figure* of either a particular and recognizable historical, social or psychological reality or, in a more abstract manner, *a figure* of an ideal, mythical, metaphysical "reality"__ when it presentes or makes visible the essential or characteristic traits of some "outside", of space or context other than the 'strictly literary'.

A nossa tarefa crítica não é apreender o sentido próprio das expressões metafóricas da ficção em análise, uma vez que "*all representational poetry is always also allegorical, whether it be aware of it or not, and the allegorical Power of the language undermine and obscures the specific literal meaning of a representation open to understanding*" (Paul de Man *apud* BLOOMFIELD, 1972, p. 302), mas entender como a ironia machadiana indetermina o que é determinado pelos enunciados e discursos tidos como verdadeiros pelos seres dessa ficção. Portanto, entendemos que identificar unidades temáticas e textuais formadoras de sentido no sistema literário machadiano significa presumir a centralidade da verossimilhança e da ironia no seu trabalho, ou seja, entender que, no caso Machado de Assis, o sentido próprio dos enunciados figurados em suas narrativas de segunda fase é o sentido indeterminado do irônico.

A análise aqui realizada, pressupondo a alegoria "como uma convenção linguística que ornamenta um discurso próprio" (HANSEN, 2006, p. 9), não toma como fundamento a ideia de acordo com a qual Machado representa, de forma alegórica, fatos empíricos da vida de relação da sociedade oitocentista do império brasileiro de seu tempo. Essa última, centrada no idealismo pós-kantiano e pós-hegeliano, sustenta os argumentos que defendem as acumulações realistas inventadas em torno de seus textos, cuja natureza se destaca pela

mediação dialética feita por críticos que estruturam a relação de semelhança desses discursos com o cotidiano da vida social, política, religiosa, científica e moral de Machado de Assis[97]. Seguindo a nossa trilha interpretativa, que engloba a retórica, o verossímil, o fantástico, o cômico e o irônico, notaremos como essas narrativas radicalizam o princípio da verossimilhança alegórica[98] durante o procedimento de construção dos seus enunciados. Por essa verossimilhança, entendemos um sistema de convenções a partir do qual os seus enunciados irônicos e cômicos, ao serem compostos na forma de tropos que figuram a falta de unidade de imagens fantásticas que constituem a verossimilhança do fantástico, atingem um elevado grau de sentido e credibilidade na recepção por um "efeito mimético obtido à custa de vários procedimentos técnicos" (HANSEN, 2006, p. 47) formalizados como representação eficaz. Entendemos, então, que

> "in allegorical novels, then, the "significance" exercises a close control over the plot, imagery, tone, and characters. Every element is theoretically there for it significance. The surface tends to exist for the sake of the signification or significations. The theme controls in a relatively close way the story. As we read, we sense this control" (BLOOMFIELD, 1972, p. 310).

À deriva de notações realistas, esse conto é composto por eventos e enunciados que formam a cadeia significativa de lugares comuns que são ironizados pela veia satírica do autor. O *Segredo do Bonzo* nos permite ler as imagens fantásticas como produtoras de um discurso que possibilita "o impossível convencer", posto que, "com toda a verossimilhança", o extraordinário pode converter o que é inacessível aos sentidos humanos, os narizes metafísicos, numa *imagem* "tão verdadeira ou ainda mais do que o cortado". Aqui, Machado transgride, pela galhofa, os limites da verossimilhança consagrada pelos escritos de Aristóteles, lançando mão de uma técnica que indetermina o que é tido como verdadeiro pela

---

[97] Evidentemente, sempre é possível interpretar os enunciados das histórias de Machado de Assis. A hermenêutica sempre é possível quando feita segundo os pressupostos de um campo idealista que entende a linguagem como representação substancial fundada como semelhança de unidades transcendentes, Ideia, Deus, Razão, Ser; ou de unidades de sujeito transcendental, de ciência, política e, ainda, significante/significado, pressupostas como significação universal doadora do sentido das significações particulares representadas nas histórias. Mas Machado é sempre novo porque escreve em um regime de funcionalidade contínua que evidencia a contingência de uma enunciação que não pressupõe unidades (HANSEN, 2014, p. 38).

[98] De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 53), "se o discurso verossímil representa ações, fatos e seres como poderiam ser, o juízo que aplica o verossímil opera a adequação por meio de modelos. Nesse sentido, há graus, maiores ou menores, de verossimilhança, supostos os preceitos do juízo. Genericamente, é verossímil tal ação violenta ou piedosa do herói épico pela convenção das "imagens" da épica. A mesma ação torna-se inverossímil se transferida para uma comédia; ou é admitida, se for paródica; mas é repudiada, se meramente inepta. Assim, há um próprio para cada gênero. A referência-limite desse "próprio" é outro gênero - diferencialmente, tendo-se por parâmetro a noção de "possível". Ora, se as ficções poéticas devem ser possíveis, elas o são porque verossímeis e porque, enfim, o discurso que fundamenta o verossímil refere-se a leis do mundo físico e moral".

opinião. Noutras palavras, nem Platão, nem Aristóteles representam a causa final dos sentidos dessa narrativa.

Em um conto publicado em 1884, uma proposição científica é exposta ao cômico: "a de que o sangue de rato, dado a beber a um homem, possa fazer do homem um ratoneiro" (ASSIS, 2007, p. 191). Eis o que está narrado no "Conto alexandrino", "uma verdade imortal", "a eterna verdade", "a realidade da doutrina do personagem Stroibus", a prova de que "os elementos constitutivos do ratoneiro estão no sangue do rato, os do paciente no boi, os do arrojado na águia"... (ASSIS, 2007, p. 191), uma vez que, segundo o próprio Stroibus, "os deuses puseram nos bichos da terra e do ar a essência de todos os sentimentos e capacidades humanas" (ASSIS, 2007, p. 192). A filosofia do personagem é categórica, dada "a verdade eterna" que subjaz ao sentido figurado do silogismo que segue: "os animais são as letras soltas do alfabeto; o homem é a sintaxe". Esta é a minha filosofia recente; esta é a que vou divulgar na corte do grande Ptolomeu" (ASSIS, 2007, p. 192). Aqui, esse silogismo pode ser lido, em nossa hipótese, como um enunciado metafórico que não esgota o seu sentido numa imagem *icástica*, tendo em vista a relação que ele estabelece com outras metáforas, produzindo, no narrado, a alegoria, artifício que consiste também numa semântica de enunciados, caracterizadores da verossimilhança discursiva operada no plano estilístico da narrativa machadiana. Em nossa hipótese de leitura, consideramos que a imagem *icástica* e evidente pressuposta pelas verdades filosóficas de Stroibus e Pítias são enunciadas por metáforas que encerram o seu sentido no alegórico[99].

Por essa via, "a razão esclarecida" dos filósofos Pítias e Stroibus, bem como a ideia segundo a qual "o princípio das paixões e das virtudes humanas estava distribuído pelas várias espécies de animais, e que era possível transmiti-lo" (ASSIS, 2007, p. 194), constituem o sentido de metáforas de metáforas que podem ser reconhecidas sem o apelo ao iluminismo de uma significação que deve ser remetida à verdade das coisas, dos homens e dos fenômenos da realidade histórica[100], o que significa que esses usos representam antes uma sátira às relações

---

[99] Entendemos que esse procedimento é constitutivo das narrativas machadianas. No conto "Teoria do medalhão", o pai de Janjão, quando se refere à realidade, não deixa de abusar de figuras retóricas, posto que, para o mesmo, "o substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário", ao contrário do adjetivo, que "é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica" (ASSIS, 2007, p. 88). Nesse processo, são as figuras, justamente por figurar a natureza *icástica das imagens* formadas pelos substantivos, que dissolvem essas imagens em figuras compostas por metáforas (é o naturalismo do vocabulário), encerrando seus sentidos na relação verossímil que o receptor pode atribuir aos enunciados proferidos por narradores e personagens a partir dos efeitos gerados pelas máximas e eventos determinados pela estrutura da narrativa.

[100] A verdade é que a ficção de Machado contém uma visão bastante coerente da história brasileira do século XIX, com certas constantes, e gradualmente encontra uma expressão mais acabada nos enredos dos grandes romances (GLEDSON, 1991, p. 86). Em seu livro "Machado de Assis: impostura e realismo", o crítico

de similitude entre textos e verdades morais, políticas, filosóficas e essenciais[101] pressupostas enquanto condições determinantes do que deveria ser considerado inteligível no mundo antigo[102] e no mundo até fins do século XVII, convencionalmente classificado e interpretado pelas letras seiscentistas[103], as quais reciclaram a retórica e a dialética das teorias platônicas e aristotélicas, uma vez que "um tópico obrigatório nos discursos dos mestres e nos programas da época era o enfoque das relações entre retórica e dialética" (OLIVEIRA, 2003, p. 42).

John Gledson "almeja mudar a perspectiva do leitor, e revelar *Dom Casmurro* como romance realista na concepção e no detalhe, cujo objetivo é nos proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX". Para ele (1991, p. 7), "Dom Casmurro" exemplifica, "muito mais do que se pensa, o princípio realista de que só podemos alcançar as verdades gerais se estivermos dispostos a nos empenhar por inteiro no particular". "Os estudiosos acentuam repetidamente a perspicácia psicológica de Machado, e é certo que ele possui a faculdade dos grandes romancistas de alterar a compreensão que o leitor tem dos seus semelhantes (geralmente para pior). Mas, pelo menos nos maiores romances de Machado, o enredo e o retrato das personagens são determinados, em primeiro lugar, por fatores sociais. E é isto que quero dizer quando afirmo que *Dom Casmurro* está menos distante dos postulados do realismo do que se pensa: se entendemos por realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando, *Dom Casmurro* é romance realista, não apenas em termos genéricos, mas em seus detalhes, tanto na forma como no conteúdo" (GLEDSON , 1991, p.13).

[101] Ao analisar os sermões de Antônio Vieira, denotando os limites e as condições da vasta gama de significados produzidos por estes, Alcir Pécora ilustra a *episteme* constitutiva das práticas seiscentistas de representação num mundo pré-kantiano, pré-hegeliano, monárquico, absolutista, cuja política teológica pressupõe a retórica como efeito de uma graça que ilumina o livro de Deus sobre a terra, na medida em que, para Vieira, segundo o crítico (1994, P. 41), "a base articulatória de sentido e eficácia dos sermões é dada por sua impregnação do divino, vale dizer, para nomear logo o que julgo essencial, por sua sacramentalidade". "Nessa perspectiva, não apenas seria inócuo considerar a qualidade de seus textos fora de sua propriedade retórico-política, como, ainda mais, não seria possível caracterizar corretamente uma e outra isentando-as de seu peso teológico e, com ele, de seu vetor teleológico. Retórica e estética, para ele, não valeriam mais que como efeito e multiplicação desse efeito cujo sentido e causa não é o código linguístico ou o gosto literário, mas a manifestação da vontade divina entre os homens" (PÉCORA, 1994, p. 41). Nesse sentido, citar o que é típico numa linguagem seiscentista para se referir a um conto cuja referência é o templo de Alexandria, o mundo antigo, tem o propósito de apontar para a fantasticidade dessa narrativa, sobretudo se a leitura nos permitir encontrar as similitudes articuláveis pelos raciocínios retóricos. Noutras palavras, se é possível dizer que "os animais são as letras do alfabeto e o homem é a sua sintaxe", silogismo formado do raciocínio segundo o qual as paixões e as virtudes humanas estão distribuídas pelas várias espécies de animais, é também possível dizer que, se "o céu é pregador" e ele "deve de ter sermões e deve de ter palavras", sendo que "as palavras são as estrelas" e "os sermões são a composição, a ordem, a harmonia e o curso delas" (FIORIN, 2015, p. 20), logo podemos afirmar que Deus fez o céu em sermões de estrelas, como também poderíamos dizer que os deuses fizeram o homem em uma sintaxe de animais. O que diferencia ambos os discursos é a causa final de sua interpretação, sendo filosófica na perspectiva dos personagens do conto e providencial no raciocínio de Antônio Vieira; ambos são dissolvidos pelos procedimentos irônicos de Machado de Assis. Portanto, o raciocínio por similitude é fundamentalmente produtivo para a enunciação de imagens fantásticas.

[102] Dizer que os deuses puseram nos bichos a essência de todos os sentimentos e capacidades humanas "é por demais evidente a matriz platônica de tal pensamento, para o qual as coisas deste mundo são consideradas signos das coisas divinas, o mesmo acontecendo com as palavras, imagens das coisas e, consequentemente, signos em segundo grau (OLIVEIRA, 2003, p. 23).

[103] Nas práticas letradas do mundo seiscentista, a retórica torna-se "o princípio unificador da cultura" (OLIVEIRA, 2003, p. 30), transformando as condições de inteligibilidade dos procedimentos argumentativos realizados no teatro da vida religiosa e social. Segundo Ana Lúcia de Oliveira (2003, p. 50), "trata-se de uma técnica de argumentação baseada na pressuposição comum a orador e interlocutores de que haverá uma espécie de similitude congênita entre os textos bíblicos e as verdades morais, religiosas ou políticas propostas pelo pregador ao seu auditório".

Desse modo, essas metáforas constituem a unidade verossímil de enunciados que são objetos de uma encenação jocosa ensaiada pelo autor. Numa apreciação mais específica, algumas dessas metáforas constituem a paixão pelas ideias fixas enquanto efeito verossímil dos enunciados que dão sentido à estória tragi-cômica dos personagens Pítias e Stroibus. No decorrer da narrativa, notamos o uso de adjetivos que denotam a rigidez dos costumes da terra que recebe esses dois filósofos; ela "era grave como a Íbis, pensativa como a esfinge, circunspecta como as múmias, dura como as pirâmides; não tinha tempo nem maneira de rir". Segue a passagem:

> O navio singrava, em direitura a Alexandria, com essa carga preciosa de dois filósofos, que iam levar àquele regaço os frutos da razão esclarecida. (...) Os garotos alexandrinos não trataram os dois sábios com o escárnio dos garotos cipriotas. A terra era grave como a íbis pousada numa só pata, pensativa como a esfinge, circunspecta como as múmias, dura como as pirâmides; não tinha tempo nem maneira de rir. Cidade e corte, que desde muito tinham notícias dos nossos dois amigos, fizeram-lhes um recebimento régio, mandaram-lhes muitos presentes, papiros, crocodilos, zebras, púrpuras. Eles, porém, recusaram tudo, com simplicidade, dizendo que a filosofia bastava ao filósofo, e que o supérfluo era um dissolvente (ASSIS, 2007, p. 193).

O *ethos*[104] do filósofo requer uma postura que entenda o ofício do seu trabalho; ele deve corresponder à postura adotada por Stroibus e Pítias em Alexandria, para os quais "a filosofia bastava ao filósofo, e que o supérfluo era um dissolvente". Os adjetivos "grave", "circunspecta", "pensativa" e "dura" são correspondentes semânticos desse *ethos*[105], produzindo campos semânticos isotópicos nos quais não há espaço para incorporar uma "maneira de rir". O riso é o oposto desse *ethos* filosófico[106] cuja reputação deveria ser reconhecida "tanto pelo cultivo da razão como pela rigidez do caráter" (ASSIS, 2007, p. 194). Racionalista puro, fundador de uma doutrina que vai dominar o universo, Stroibus enuncia: "trago uma doutrina, que, em pouco, vai dominar o universo; cuido nada menos que em reconstituir os homens e os Estados, distribuindo os talentos e as virtudes. Eu violei os

---

[104] Na concepção platônica, a qual utilizamos como escopo de nossa argumentação, "o filósofo se opõe ao aparente imediato, referente à filodoxia, pois quem se empenha antes em fazer rir, observando como risível algum outro espetáculo do que é insensato e nocivo, ocupa-se ativamente de uma outra meta do que a meta do bem" (ROCHA RACHID, 2008, p. 58).

[105] Conforme é dito por Luiz Costa Lima (1980, p. 40), "o real é sério e exige do seu porta-voz, o filósofo, que se contraponha à irrealidade do jogo, infantil, brincalhão, hiato de gravidade".

[106] No terceiro livro da *República*, Sócrates ressalta que "importa que os nossos jovens não sejam inclinados ao riso; de regra, muito riso provoca violentas reações". É assim também que eu penso. Não devemos, por conseguinte, admitir que poeta algum nos apresente homens respeitáveis dominados pelo riso, e muito menos deuses. Logo, não poderemos admitir que Homero se refira às divindades da seguinte maneira: Em gargalhada infinita rebentam os deuses beatos ao perceberem Hefesto solícito, assim, pela sala" (PLATÃO, 2000, p. 140).

segredos dos deuses, acudia Stroibus. O homem é a sintaxe da natureza, eu descobri as leis da gramática divina...” (ASSIS, 2007, p. 193). Após a apresentação da proposta seguirá a experiência que arregimentará as provas comprobatórias desse raciocínio, que deve ser entendido como lógico-dedutivo, não obstante a sua natureza determinável enquanto artifício retórico fundado em metáforas cujas premissas são indemonstráveis, como as que seguem, transformadas pela leitura que fizemos do conto: se o sacrifício do homem pela ciência vale a verdade e “a verdade é imortal”, logo, o homem é um breve momento...” (ASSIS, 2007, p. 194).

O silogismo citado acima evidencia o quanto Machado de Assis articula enunciados que condensam relações de concordância ou discordância com o objeto do seu discurso[107], permitindo que a leitura seja realizada numa direção que favorece tanto a pressuposição de unidades enunciativas verossímeis quanto “a contingência de uma enunciação que não pressupõe unidades” (HANSEN, 2014, p. 38). Ao nos remetermos ao conto, observamos que esse silogismo é objeto de uma condensação semântico-discursiva que encena a matéria da narrativa numa relação de oposição ao riso tomado enquanto efeito de sentido gerado pelo infortúnio das peripécias resultantes das experiências vividas pelos filósofos Stroibus e Pítias. Para efeito de ilustração, apresentamos a sucessão dos eventos a partir da fala referente à proposta de Pítias:

> Metafisicamente, a tua doutrina é um despropósito; mas estou pronto a admitir uma experiência, contanto que seja decisiva. Para isto, meu caro Stroibus, há só um meio. Tu e eu, tanto pelo cultivo da razão como pela rigidez do caráter, somos o que há mais oposto ao vício do furto. Pois bem, se conseguires incutir-nos esse vício, não será preciso mais; se não conseguires nada (e podes crê-lo, porque é um absurdo) recuarás de semelhante doutrina, e tornarás às nossas velhas meditações (ASSIS, 2007, p. 194).
>
> Os ratos egípcios, se pudessem saber de um tal acordo, teriam imitado os primitivos hebreus, aceitando a fuga para o deserto, antes do que a nova filosofia. E podemos crer que seria um desastre. A ciência, como a guerra, tem necessidades imperiosas; e desde que a ignorância dos ratos, a sua fraqueza, a superioridade mental e física dos dois filósofos eram outras tantas vantagens na experiência que ia começar, cumpria não perder tão boa ocasião de saber se efetivamente o princípio das paixões e das virtudes humanas estava distribuído pelas várias espécies de animais, e se era possível transmiti-lo (ASSIS, 2007, p. 194).
>
> Stroibus engaiolava os ratos; depois, um a um, ia-os sujeitando ao ferro. Primeiro, atava uma tira de pano ao focinho do paciente; em seguida, os pés; finalmente,

---

[107] A obra poética é um poderoso condensador de avaliações sociais não articuladas. Contudo, diferentemente do discurso da vida, na obra poética, por não ser dependente de todos os fatores do contexto extraverbal, o falante elabora o seu discurso, na escolha das palavras, a partir da relação de simpatia, concordância ou discordância que pretende ter com seu ouvinte e com o tópico da fala ou objeto do seu discurso (FERREIRA, 2015, p. 25).

> cingia com um cordel as pernas e o pescoço do animal à tabua da operação. Isto feito, dava o primeiro talho no peito, com vagar, e com vagar ia enterrando o ferro até cortar o coração, porque era opinião dele que a morte instantânea corrompia o sangue e retirava-lhe o princípio. Hábil anatomista, operava com uma firmeza digna do propósito científico (ASSIS, 2007, p. 194).
>
> Pítias observara que a retina do rato agonizante mudava de cor até chegar ao azul-claro, ao passo que a observação de Stroibus dava a cor de canela como o tom final da morte. Estavam na última operação do dia; mas o ponto valia a pena, e, não obstante o cansaço, fizeram sucessivamente dezenove experiências sem resultado definitivo; Pítias insistia pela cor azul, e Stroibus pela cor de canela. O vigésimo rato esteve prestes a pô-los de acordo, mas Stroibus advertiu, com muita sagacidade, que a sua posição era agora diferente, retificou-a e escalpelaram mais vinte e cinco. Destes, o primeiro ainda os deixou em dúvida; mas os outros vinte e quatro provaram-lhes que a cor final não era nem canela nem azul, mas um lírio roxo, tirando a claro (ASSIS, 2007, p. 195).
>
> A descrição exagerada das experimentações deu rebate à porção sentimental da cidade, e excitou a loquela de alguns sofistas; mas o grave Stroibus (com brandura, para não agravar uma disposição própria da alma humana) respondeu que a verdade valia todos os ratos do universo, e não só os ratos, como os pavões, as cabras, os cães, os rouxinóis, etc.; que, em relação aos ratos, além de ganhar a ciência, ganhava a cidade, vendo diminuída a praga de um animal tão daninho; e, se a mesma consideração não se dava com outros animais, como, por exemplo, as rolas e os cães, que eles iam escalpelar daí a tempos, nem por isso os direitos da verdade eram menos imprescritíveis. A natureza não há de ser só a mesa de jantar, concluía em forma de aforismo, mas também a mesa da ciência (ASSIS, 2007, p. 195).

O estudo sobre as paixões e os vícios humanos, refinado pelo anatomista Stroibus, ansioso por encontrar no sangue dos ratos essas características distribuídas pelas várias espécies de animais, é narrado, com requintes de crueldade, por um narrador que descreve a rotina agonizante dos ratos submetidos ao ferro numa tábua de operação. Ao supor que "a ciência, como a guerra, tem necessidades imperiosas" e que "a ignorância dos ratos, a sua fraqueza, a superioridade mental e física dos dois filósofos eram outras tantas vantagens na experiência que ia começar", esse narrador se insere num regime de discursividade que opera na formação de unidades enunciativas verossímeis, cuja determinação somente faria sentido se, além da construção de campos semânticos congruentes em sua estrutura, o efeito desses enunciados fosse contrário aos enunciados proferidos na forma de silogismos pela retórica sofística de Stroibus e Pítias. As proposições desse narrador efetuam o irônico como efeito de sentido desses enunciados, o que denota o caráter contingente das sutilezas sofísticas de um discurso que se deseja "digno do propósito científico". A dramatização irônica efetuada pelo autor implícito, relativa aos enunciados proferidos pelos personagens e pelo narrador, relativiza os regimes de verdade construídos pelo discurso da ciência desses agentes ficcionais, bem como a aspirada racionalidade argumentativa dos silogismos que dão sentido a esses regimes; não faz sentido, então, nessa leitura, confiar no propósito científico de que "a natureza não há de ser só a mesa de jantar, mas também a mesa da ciência", como concluía

em forma de aforismo o filósofo Stroibus, bem como na descoberta segundo a qual "o homem é a sintaxe da natureza, e essas representam "as leis da gramática divina" (ASSIS, 2007, p. 193).

Nesse conto, o senso comum se opõe à "descrição exagerada das experimentações"; "essa deu rebate à porção sentimental da cidade, e excitou a loquela de alguns sofistas". No entanto, a opinião comum é superada pelo *grave* Stroibus, cuja verdade valia todos os ratos do universo, e os seus direitos não eram menos imprescritíveis. A oposição à arte sofística[108], à *doxomimética*, ao tipo de discurso que se apoia na opinião, implica a validade de uma mimética sábia, cujo discurso se apoia na ciência (PLATÃO, 1991, p. 202). Contra a existência do falso no discurso, contra a mimética sofistica, é preciso ser grave, circunspecto, duro e não contraditório, evitando a mimética que produz simulacros e não as próprias realidades (PLATÃO 1991, p. 199). Todavia, mesmo se apoiando no discurso da ciência, a experiência anatômica de ambos os filósofos os coloca numa relação de contradição com a verdade, pois enquanto "Pítias observara que a retina do rato agonizante mudava de cor até chegar ao azul-claro, a observação de Stroibus dava a cor de canela como o tom final da morte". Nessa relação, observamos a verdade oscilar do discurso para os fatos, da opinião sobre esses para as suas consequências, uma vez que os outros vinte e quatro ratos escalpelados "provaram-lhes que a cor final não era nem canela nem azul, mas um lírio roxo, tirando a claro".

Por seu turno, a sucessão de eventos ocorridos nesse enredo se coaduna à sucessão de metáforas que se apresenta legítima, na voz desses personagens, pela produção do efeito verossímil do discurso filosófico, pois este, ao considerar que "as paixões e as virtudes humanas estão distribuídas nas espécies dos animais", encontra no comportamento de Stroibus a realidade do efeito dessa verdade, evidenciando o furto como uma paixão que pode ser identificada no sangue dos ratos. A propósito, nesse debate sofístico, a filosofia venceu, enfim, a retórica dos sofistas[109], pois, "enfim, venceu Stroibus! A experiência provou a

---

[108] O filósofo Paul Ricoeur (2000, p. 20) explica porquê Platão condenava a retórica: "para ele a retórica é para a justiça - virtude política por excelência - o que a sofística é para a legislação; e as duas são, para a alma, o que são, para o corpo, a cozinha em relação à medicina e a cosmética em relação à ginástica, isto é, artes de ilusão e engano".

[109] Sobre a distinção operada por Platão entre dialética e erística, segue a afirmação do professor Rodolfo José Rocha Rachid (2008, p. 25): "se a dialética incorpora procedimentos da antilogia, como a refutação, e da agonística, como a prevalência do discurso perfectivo, ela as a supera, pois o seu fim não é o verossímil, mas o verdadeiro, de sorte que constitui tópico precípuo dos diálogos a aparente indistinção entre a dialética e a erística, entre a figura do filósofo Sócrates e do sofista refutador. Se o aprender não é ensinável, mas rememorável, o conhecimento é congênere não da opinião aparente e da persuasão, mas da reta opinião e da ciência, não da pura fenomenalidade, mas de sua participação no divino e mortal".

doutrina. E Pítias foi o primeiro que deu mostras da realidade do efeito, atribuindo-se umas três ideias ouvidas ao próprio Stroibus; este, em compensação, furtou-lhe quatro comparações e uma teoria dos ventos" (ASSIS, 2007, p. 196). Ao expressar na forma do discurso indireto, o narrador se utiliza de advérbios de intensidade ("nada mais científico" e "muito natural") que, além de enfatizar ironicamente a vontade de verdade desses personagens, entra no debate e emprega uma síntese dialética pela referência à "bagagem metafísica" desses "larápios acabados". A oposição do narrador pressupõe a inverossimilhança dessa "bagagem metafísica", cuja fantasticidade atesta a falta de sentido de uma filosofia que se consagra pela realidade do seu efeito.

> Nada mais científico do que essas estreias. As ideias alheias, por isso mesmo que não foram compradas na esquina, trazem um certo ar comum; e é muito natural começar por elas antes de passar aos livros emprestados, às galinhas, aos papéis falsos, às províncias, etc. A própria denominação de plágio é um indício de que os homens compreendem a dificuldade de confundir esse embrião da ladroeira com a ladroeira formal. Duro é dizê-lo; mas a verdade é que eles deitaram ao Nilo a bagagem metafísica, e dentro de pouco estavam larápios acabados (ASSIS, 2007, p. 196). Consertavam-se de véspera, e iam aos mantos, aos bronzes, às ânforas de vinho, às mercadorias do porto, às boas dracmas. Como furtassem sem estrépido, ninguém dava por eles; mas, ainda mesmo que os suspeitassem, como fazê-lo crer aos outros?

O enunciado proferido pelo narrador, referente a essa "bagagem metafísica", substancial para o entendimento das paixões de Stroibus e Pítias nos eventos que se sucedem, pressupõe a acumulação metafórica de enunciados, na narrativa, como unidades semânticas que produzem o discurso filosófico, científico, racional, lógico e moral como efeito irônico de uma enunciação que, por intermédio do discurso indireto do narrador, bem como da presença de advérbios de intensidade, de superlativos e de enunciados de autoridade, evidencia o discurso como uma instância que funciona enquanto dispositivo que tanto cristaliza quanto desautomatiza segmentos congelados de significação. O que também pode ser lido nesse conto é o caráter não evidente de silogismos retóricos cujas premissas não lógicas tornam-se dependentes de um modelo epistêmico que fundamenta o ajuizamento sobre o mundo pelo agenciamento de similitudes metafóricas[110]. No mundo narrado por esse conto a linguagem

---

[110] O filósofo Michel Foucault nos apresenta um esboço geral da *epistémê* até fins do século XVI. "Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação — fosse ela festa ou saber — se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de

não é um sistema arbitrário, ela "está a meio caminho entre as figuras visíveis da natureza e as conveniências secretas dos discursos esotéricos" (FOUCAULT, 2000, p. 48). Da mesma forma que "o homem é a sintaxe da natureza, descoberta reveladora "das leis da gramática divina", como acudiu Stroibus, "a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude" (FOUCAULT, 2000, p. 48). O governo exercido pela lei das similitudes determina que cada signo estabelece uma relação necessária e conveniente com o conhecimento das coisas da natureza, pois "sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava" (FOUCAULT, 2000, p. 48). Stroibus não pertence ao mundo oitocentista da racionalidade burguesa, também não funciona como metáfora de um contexto social cujo caráter denotativo evidencia os usos e costumes científicos da vida empírica nacional no século XIX, ele é um personagem de uma narrativa que é ambientada no templo de Alexandria; sua ideia fixa, paixão tornada inteligível pelo efeito da forma de enunciados que revelam os limites e as condições de seu conhecimento, é imitada a partir de exemplos de outras narrativas consagradas pela tradição do Ocidente, bem como a partir da releitura dos escritos de Platão. Nessa tese, esses escritos são postos ao cômico pelo autor de "Quincas Borba", pois "a ideia de riso contra a presumida tolice humana não decorre de disposição psicológica do autor, mas da escolha dessa tradição literária como elemento importante na formação de seu repertório técnico e temático" (TEIXEIRA, 2010, p. 78).Machado de Assis denota que "o uso do alfabeto como ordem enciclopédica arbitrária, mas eficaz, só aparecerá na segunda metade do século XVII" (FOUCAULT, 2000, p. 51).

---

anunciar-se e de formular seu direito de falar" (FOUCAULT, 2000, p. 23). "Na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo o que o cerca. A semelhança impõe vizinhanças que, por sua vez, asseguram semelhanças. O lugar e a similitude se imbricam: vê-se crescer limos nos dorsos das conchas, plantas nos galhos dos cervos, espécies de ervas no rosto dos homens; e o estranho zoófito justapõe, misturando-as, as propriedades que o tornam semelhante tanto à planta quanto ao animal. São signos de conveniência". Chamemos hermenêutica ao conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido; chamemos semiologia ao conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento: o século XVI superpôs semiologia e hermenêutica na forma da similitude. Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. A gramática dos seres é sua exegese. E a linguagem que eles falam não narra outra coisa senão a sintaxe que os liga. A natureza das coisas, sua coexistência, o encadeamento que as vincula e pelo que se comunicam não é diferente de sua semelhança. E esta só aparece na rede de signos que, de um extremo ao outro, percorre o mundo. A "natureza" está inserida na fina espessura que mantém, uma acima da outra, semiologia e hermenêutica; ela só é misteriosa e velada, só se oferece ao conhecimento por ela às vezes confundido, na medida em que essa superposição não se faz sem um ligeiro desnível das semelhanças. De imediato, o crivo não é claro; a transparência se acha turva desde o primeiro lance. Aparece um espaço sombrio que será necessário progressivamente aclarar. É aí que está a "natureza" e é isso que é mister aplicar-se a conhecer (FOUCAULT, 2000, p. 39).

Nas obras de Machado, é oportuno lembrar, a imitação não é o princípio constitutivo da *emulatio*[111], como afirma o crítico João Cézar de Castro Rocha. Na prática da emulação, típica de obras cujos autores não estavam associados "aos direitos autorais regrados pelas delicadas leis capitalistas da livre concorrência" (HANSEN, 2014, p. 98), o autor previa um outro mecanismo de representação, posto que "a representação de cada texto particular e o meio material que a comunicava reproduziam a representação do que cada membro do corpo místico da colônia já era" (HANSEN, 2014, p. 99). Nesse caso, o uso do conceito de emulação, que presume a imitação de uma *autorictas*[112], está ligado a conceitos particulares historicamente datados de autor, obra e público. Com efeito, "todas as representações mediadas pela representação são produzidas como imagens fornecidas à imaginação dos autores pela sua memória dos usos socialmente autorizados dos signos" (HANSEN, 2014, p. 100). No mundo oitocentista de Machado de Assis, o conceito de obra não implica uma "realização particular que emula retoricamente a *auctoritas* dos gêneros dos poemas (das narrativas), e o público, como discreto do autor" (HANSEN, 2014, p. 106), pois "as novas relações estabelecidas entre forma literária e meio material determinam alterações do sentido das matérias transformadas pelo romance" (HANSEN, 2008, p. 148). Nesse sentido, as inconveniências convenientes ou as imagens extraordinárias de uma forma cujas metáforas estilizam a paródia de discursos que constroem o sentido de um mundo não mais provido de uma unidade teológica, política, social e moral, não prevê a unidade de um público classificado como discreto, aquele que era capaz de julgar "a novidade da significação dos poemas feitos como emulação de uma ou mais auctoritates" (HANSEN, 2014, p. 104).

Portanto, a dramatização da ausência desse público no romance "Memórias póstumas de Brás Cubas"[113], mais precisamente no capítulo "Ao leitor", metaforiza "o livro como literatura, mercadoria-romance e direitos autorais" (HANSEN, 2008, p. 144), bem como "a técnica literária e seus condicionamentos materiais, como os suportes do impresso, os meios

---

111 João Cézar de Castro Rocha (2013, p. 12) explica que "a prática da emulação implica uma ideia particular de sistema literário, privilegiando o ato de leitura como gesto eminentemente inventivo. Afinal, partindo-se da imitação de um modelo considerado *autoridade* num determinado gênero, busca-se *emular esse modelo*, produzindo uma diferença em relação a ele".

112 De acordo com João Adolfo Hansen (2014, p. 106), "a *auctoritas* é dispositivo de representação, ou seja, dispositivo retórico de produção da presença de posições hierárquicas de *fides* regradas pela teologia-política ibérica do *pactum subjectionis* que devem ser adequadamente reproduzidas pelo destinatário".

113 "Que Stendhal confessasse haver escripto um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cincoenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco" (ASSIS, 1977, p. 97).

de divulgação, as maneiras consagradas de ler romances – que é incluído e transformado como determinação da forma dúplice que produz indeterminação" (HANSEN, 2008, p. 148). Com efeito, é insuficiente a leitura que transforma a forma do texto narrativo machadiano em emulação de um modelo considerado *autoridade* num determinado gênero, pois não há similitude entre os autores imitados por Machado e a indeterminação irônica da forma do seu discurso narrativo. João Cézar de Castro Rocha interpreta o estilo fantástico e indeterminado da forma narrativa machadiana pela perspectiva seiscentista da emulação, que era poética e retoricamente regrada.

Por conseguinte, no conto, as descrições realizadas sobre os caracteres são ironizadas pelo sujeito indeterminado, que dramatiza a ausência de similitude entre as coisas representadas pelas palavras do texto, pois não é "muito natural" começar pelas "ideias alheias" para sustentar ideias próprias, pois não há similitude entre as ideias de Stroibus, referente às quais é possível "saber se efetivamente os princípios das paixões e das virtudes humanas estavam distribuídos pelas várias espécies de animais", com o eixo de valores que configura as ideias do narrador; esse, ao contrário de Pítias, elucida o caráter desregrado e vicioso[114] das paixões de Stroibus quando enuncia: "duro é dizê-lo; mas a verdade é que eles deitaram ao Nilo a bagagem metafísica, e dentro de pouco estavam larápios acabados". Com efeito, o sujeito indeterminado machadiano ironiza a intemperança de Stroibus quando este confunde o "embrião da ladroeira com a ladroeira formal", visto que esse personagem entende que, mesmo se o senso comum os considerasse larápios, "ninguém dava por eles", e, "ainda mesmo que os suspeitasse, como fazê-lo crer aos outros?" Assim, se a verdade é uma questão de crença, o que caracteriza a intemperança desses personagens é o não reconhecimento de que as suas verdades eternas são o resultado de discursos cujo sentido só pode ser legitimado pela realidade do seu efeito, não pela realidade observada a partir da experiência.

A prova da doutrina de Stroibus é a realidade do seu efeito no *ethos* destes dois filósofos, os quais, na ânsia pela comprovação de suas ideias, começaram a praticar "faltas graves", furtando um "exemplar de Homero, três rolos de manuscritos persas, dois de

---

[114] Esse tipo de análise impossibilita a separação entre o passional e o patológico. Para objetá-la, é necessário não confundir, diz Aristóteles, o intemperante, que pode ceder à tentação repentinamente, com o desregrado, que optou pela busca sistemática do prazer. Ambos são censuráveis, mas apenas o último é incurável. Além do mais - e é isso que realmente importa - essas duas formas de abandono ao *páthos* devem ser cuidadosamente dissociadas da depravação mórbida, que revela uma completa ausência da parte superior da alma - e que deve situar-se para além dos limites da maldade. Esses depravados que vivem em busca de prazeres além da natureza não podem ser chamados nem de intemperantes nem de desregrados. "Os que roem as unhas, comem terra, os sodomitas, escapam a qualquer qualificação ética". Sua realidade não se inscreve mais em uma tipologia das paixões, mas se refere ao que, em termos modernos, se chama patologia mental (LEBRUN, 2006, p. 393).

samaritanos, uma soberba coleção de cartas originais de Alexandre, cópias de leis atenienses, o 2º e o 3º livro da República de Platão, etc" (ASSIS, 2007, p. 196). Dramatizado na forma de vício, a paixão pelo furto é digna de um preceito filosófico para esses caracteres; esses estabeleceram o princípio "de não sair dali (de Alexandria) com as mãos vazias; traziam sempre alguma coisa, uma fábula[115], quando menos". Aliás, a referência a Platão é direta, sobretudo ao livro que discorre sobre o valor da justiça e da injustiça[116]. Em Platão, a justiça deve estar a serviço da república e os homens devem ser educados por discursos que não são falsos, uma vez que "os discursos podem ser de duas modalidades: verdadeiros ou mentirosos" (PLATÃO, 2000, p. 122). Desse modo, é preciso contar boas histórias para as crianças, começando "pela vigilância sobre os criadores de fábulas, para aceitarmos as boas e rejeitarmos as ruins" (PLATÃO, 2000, p. 123).

> De seguida, recomendaremos às amas e às mães que contem a seus filhos somente as que lhes indicarmos e procurem amoldar por meio delas as almas das crianças com mais carinho do que por meio das mãos fazem com o corpo. A maioria das que estão presentemente em voga deve ser rejeitadas. As que Hesíodo e Homero nos deixaram, lhe falei, e outros poetas, pois são eles os autores das fábulas mentirosas que então contavam aos homens e ainda contam. (...) Como também, continuei, não deve ser dito, em absoluto, que os deuses declaram guerra a outros deuses, armam siladas uns para os outros e se combatem entre si, o que, aliás, não é verdade, caso nos empenhemos que os futuros guardas de nosso burgo considerem desonroso criar inimizades recíprocas por motivos fúteis. Muito menos devemos falar-lhe em batalhas de gigantes ou apresentá-las em pinturas, nem nas brigas de toda espécie de deuses e dos heróis contra parentes e seus familiares. O contrário disso é que será preciso fazer, se quisermos convencê-los, de fato, de que nunca, até ao presente, houve inimizades entre os cidadãos, o que constituiria impiedade. Isso, sim, é o que desde cedo velhos e velhas deverão dizer às crianças; e quando estas se tornarem grandes, não deverão os poetas fazer para todos suas composições senão de acordo com tais princípios (PLATÃO, 2000, p. 123-124).

Ao poeta destina-se a tarefa de compor histórias verdadeiras, não fábulas mentirosas como as fizeram Hesíodo e Homero. Por sua vez, na república de Platão, "todas as batalhas entre os deuses imaginadas por Homero não deverão ser contadas, quer encerrem, quer não encerrem sentido alegórico" (PLATÃO, 2000, p. 125). As imagens geradas pelas fábulas não são interessantes para o edifício intelectual platônico, pois elas desviam os cidadãos de sua

---

[115] Platão (2000, p. 135) ressalta: "precisaremos, por conseguinte, estender nossa vigilância aos que se aventuram a tratar também desse gênero de fábulas".

[116] Em uma passagem do segundo livro da *República*, Adimanto (PLATÃO, 2000, p. 106) ressalta para Sócrates "que todos que vos apresentais como paladinos da justiça, desde os heróis da antiguidade, cujos escritos nos foram transmitidos, até os homens de nossos dias, ninguém condenou até hoje a injustiça e fez o elogio da justiça a não ser por causa da reputação, das honrarias e dos benefícios dela decorrentes".

função na *pólis*, dificultando o acesso destes à justiça[117], visto que "as impressões recebidas nessa idade (enquanto crianças) são indeléveis e dificilmente erradicáveis"; por isso mesmo, importa, antes de mais nada, que as primeiras criações mitológicas por eles ouvidas sejam compostas com vistas à moralidade". Para o filósofo, é em nome da justiça em si mesma que deveriam ser compostas as fábulas, não apenas pelo bom nome que ela proporciona, uma vez que "a contemplação sensível de um belo em si, como a visão da cidade justa permitiria reconhecer, por anamnese, a ideia inata do justo em si, como a visão da cidade justa nos proporciona auferir, pela rememoração, a ideia incorrupta do belo (ROCHA RACHID, 2008, p. 45). Desse modo, a imaginação de Homero aparece na contramão do valor que poderia ser agregado à justiça em si mesma pela disposição do pensamento filosófico[118]. As imagens fantásticas corrompem a mimética sábia que conduz os homens às verdades eternas; ao se distanciar do verdadeiro, ela, a imaginação, conduz os homens para o domínio do fantástico, que representa o campo dominado pela *fictio machadiana*. Noutras palavras:

> "De um lado temos a *tekhne eikastike* ('arte de copiar, diz Diès'): 'ora, copia-se da maneira mais fiel quando, para realizar a imitação, tomamos emprestadas do modelo suas relações exatas de comprimento, largura e profundidade e, além disso, cobrimos cada parte com as cores que lhe convêm'. De outro lado, temos o simulacro, a que Platão atribui o termo *phantasma*. Logo, *eikon* é oposto a *phantasma*, e a arte eicástica, à arte fantástica" (RICOEUR, 2007, p. 31).

É nessa perspectiva que propormos uma leitura de Machado reestabelecendo seus elos com essa tradição filosófica[119]. A referência a Platão é essencialmente irônica, sobretudo se aludirmos à leitura segundo a qual esses personagens, assim como Platão em sua *República*, não obstante denunciarem a imaginação e as imagens fantásticas presentes em

---

[117] Adimanto afirma que "o certo é que os pais falam aos filhos e os aconselham, e, com eles, todos os que têm a seu cargo outras pessoas, que é preciso ser justo, porém nenhum elogia a justiça em si mesma, mas apenas o bom nome que ela proporciona. O que importa é que o indivíduo de aparência justa, por força mesmo do que parece ser, venha a alcançar cargos, casamento e tudo o mais que neste momento Glauco enumerou o que é conferido àquele pela simples reputação de justiça" (PLATÃO, 2000, p. 101).

[118] "Quem deseja ser um orador consumado, não se torna necessário um conhecimento perfeito sobre o que é realmente justo, mas sim do que parece justo aos olhos da maioria, que é quem decide, em última instância. Tão pouco precisa saber realmente o que é bom ou belo, bastando-lhe saber o que parece sê-lo, pois a persuasão se consegue, não com a verdade, mas com o que aparenta ser verdade" (PLATÃO, 2000, p. 87).

[119] Enxergar a presença de Platão em Machado não é uma novidade absoluta, não obstante percebemos a carência de trabalhos que propõem essa filiação. Quanto a Platão, segundo Silviano Santiago (1967, p. 41), embora os críticos não tenham assinalado a importância de seu pensamento na obra de Machado, é interessante constatar, com a ajuda de Luis Vianna Filho, último biógrafo de Machado, que diversos contemporâneos do nosso autor, durante os anos de elaboração de *Dom Casmurro*, o assinalavam à figura do filósofo grego. Para eles [seus amigos] Machado é uma espécie de Platão, cuja companhia ilustre e amável disputam enternecidos. "Só vi nele o grego" dirá Nabuco. É expressivo que, em diversas ocasiões, Veríssimo e Mário de Alencar, ao evocarem Machado, se lembrem do filósofo grego.

fábulas com os seus princípios filosóficos, são os que mais se utilizam da erística[120] para alcançar o assentimento do seu auditório, uma vez que

> "a diferença (no estatuto do saber platônico), por assim dizer, fenomenológica entre eicástica e fantástica é arrastada no turbilhão em que erística e dialética dificilmente se distinguem" (RICOEUR, 2007, p. 31). (...). Ao longo do debate em torno da sofística, o estatuto epistemológico e ontológico atribuído à falsidade pressupõe a possibilidade de arrancar o discurso verdadeiro à vertigem da falsidade e de seu real não-ser. Assim, ficam preservadas as possibilidades de um ícone verdadeiro. Mas, se o problema é reconhecido em sua especificidade, existe a questão de saber se a exigência de fidelidade, de veracidade, contida na noção de arte eicástica, encontra um quadro apropriado na noção de arte mimética".

Em nossa tese Machado solapa com "as possibilidades de um ícone verdadeiro", as imagens *eicásticas* não formam "um quadro apropriado" para a sua arte mimética, sobretudo porque ele compõe personagens que saem em defesa da filosofia, das verdades eternas e dos experimentos científicos determinando a verossimilhança dos seus argumentos por meio de símiles retóricos, metáforas, alegorias e silogismos que efetuam a inverossimilhança do efeito de realidade desses mesmos valores. É em direção ao fantástico (*phantasma*) que se movem esses artifícios, pois é o paradoxal e a incoerência que dirigem os valores comuns descritos na fala de personagens que furtam fábulas e a *República* de Platão para legitimar que "a filosofia basta ao filósofo", bem como o argumento de que o homem é a sintaxe da natureza, assim como os animais são as palavras, considerando-as "leis da gramática divina". Em nossa leitura, Machado de Assis desestabiliza os valores de verdade da retórica do platonismo utilizada pelos seus personagens para a defesa de experimentos científicos, pois não é verossímil pressupor similitude congênita entre verdades essenciais (ontológicas) do mundo puro das ideias de Platão e realidade sensível experimentada por um modelo de ciência que, ao desconsiderar que é a memória a fonte de conhecimento do sistema clássico, precisa da experiência para alcançar as suas verdades essenciais, o que não seria considerado comum para o leitor do tempo de sua enunciação, pois nem mesmo o fora para "os incrédulos de que a verdade recente viesse aposentar as que eles mesmos possuíam" (ASSIS, 2007, p. 193), sobretudo se levarmos em consideração que "a descrição exagerada das experimentações deu rebate à porção sentimental da cidade, e excitou a loquela de alguns sofistas" (ASSIS, 2007,

---

[120] Erística "derive from the noun *eris* meaning strife, quarrel or contention, and, as Plato uses the term, eristic means 'seeking victory in argument', and the art which cultivates and provides appropriate means and devices for so doing" (KERFERD, 1981, p. 62).O professor George Briscoe Kerferd (1981, p. 34) discorre sobre a possível ligação do método socrático com o movimento sofista. Para ele, "the Socratic method, to the extent that it may have originated with Socrates nonetheless originated from within the sophistic movement, if only because Socrates himself was a part of that movement".

p. 195). Portanto, as experimentações realizadas em nome da filosofia, que provariam a eficácia dessa doutrina, ignoraram o trabalho de formar "um ponto de contato entre os lugares-comuns retóricos, as artes da memória e a catalogação dos caracteres" (OLIVEIRA, 2003, p. 139). As proposições construídas em forma de metáforas por esses personagens estiveram longe, nessa narrativa, de alcançar o consenso, posto que o exagero de suas figuras, casado com o exagero das experimentações, não conseguiram tornar a cidade dócil e benevolente.

É criticável a mescla de metáforas que, por pertencerem a campos semânticos disparatados, não se ordenam num único feixe de significações. Em outros termos, a *mala affectatio* é incongruência" (HANSEN, 2006, p. 67), visto que é arbitrário relacionar experiência científica com a gramática divina e as leis de sua abstração. Noutras palavras, Machado transforma, em nossa leitura, o que seria tido como comum na esfera do pensamento clássico e medieval em indeterminação semântica, por meio de uma arte discursiva que não "dobra as flores da eloquência ao serviço de um pensamento militante" (OLIVEIRA, 2003, p. 156), o que o levaria a "subordiná-las a um critério de verdade preexistente no âmbito de alguma moral política", científica, filosófica ou social. Ele não postula a existência de uma verdade encoberta pela suas alegorias, pois o que as caracteriza em seus textos são as imagens extraordinárias, lidas aqui como fantásticas pelo efeito de incongruência gerado pela justaposição de campos semânticos disparatados que formam a *mala affectatio*[121]segundo as condições de produção do conhecimento do mundo dirigido pelo império da eloquência até fins do século XVII. Com efeito,

> A *mala affectatio* ou incoerência ocorre, assim, quando o significado produzido por analogia convém apenas a um dos termos, convindo aos outros apenas por construção intelectual forçada ou evidenciadora do arbítrio da relação. (...) A incoerência é desproporção semântica, inadequação na relação *palavra/coisa*. (...) A analogia permite destacar um concreto (ou conceito) para colocá-lo em relação com campos cada vez mais "distantes". O que, bastante artificial, evidencia o próprio procedimento retórico - a arte - produzindo-se o efeito de autonomia do discurso enquanto a relação das relações das coisas enlouquece, tornando-se arbitrária (HANSEN, 2006, p. 80).

---

[121] Na poética, Aristóteles (1997, p. 43) nos fornece um exemplo desse modelo de imagem. Em seu sentido, "a excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã. A mais clara é a regida em termos correntes, mas é chã; por exemplo, a poesia de Cleofonte e a de Estênelo. Nobre e distinta do vulgar é a que emprega termos surpreendentes. Entendo por surpreendentes o termo raro, a metáfora, o alongamento e tudo o que foge ao trivial. Mas quando toda a composição se faz em termos tais, resulta um enigma, ou um barbarismo; a linguagem feita de metáforas dá em enigma; a de termos raros, em barbarismo; a essência do enigma consiste em falar de coisas reais associando termos inconciliáveis; isso não é possível com a combinação de palavras próprias, mas é admissível com a metáfora; por exemplo, "*vi um homem colando bronze num outro por meio do fogo".*

A filosofia enquanto campo consagrado pela exposição de verdades é exposta ao ridículo por uma enunciação que, ao ser configurada por argumentos[122] que formam campos semânticos não aproximáveis para um leitor do século XIX, evidencia as sutilezas sofísticas[123] inerentes aos enunciados de Pítias, de Stroibus e do narrador, bem como as sutilezas sofísticas do personagem "Herófilo, inventor da anatomia". Nessas, a razão científica deve, para o anatômico, ser reivindicada em nome da justiça, não obstante a natureza trágica do destino que será reservado aos filósofos inventores das experiências. Com um grande poder de dialética, Herólifo definiu a sua proposição:

> Senhor, disse ele a Ptolomeu, tenho-me limitado até agora a escalpelar cadáveres. Mas o cadáver dá-me a estrutura, não me dá a vida; dá-me os órgãos, não me dá as funções. Eu preciso das funções e da vida. Que me dizes? redargüiu Ptolomeu. Queres estripar os ratos de Stroibus? — Não, senhor; não quero estripar os ratos. — Os cães? os gansos? as lebres?... — Nada; peço alguns homens vivos. — Vivos? não é possível... — Vou demonstrar que não só é possível, mas até legítimo e necessário. As prisões egípcias estão cheias de criminosos, e os criminosos ocupam, na escala humana, um grau muito inferior. Já não são cidadãos, nem mesmo se podem dizer homens, porque a razão e a virtude, que são os dois principais característicos humanos, eles os perderam, infringindo a lei e a moral. Além disso, uma vez que têm de expiar com a morte os seus crimes, não é justo que prestem algum serviço à verdade e à ciência? A verdade é imortal; ela vale não só todos os ratos, como todos os delinqüentes do universo. Ptolomeu achou o raciocínio exato, e ordenou que os criminosos fossem entregues a Herófilo e seus discípulos. O grande anatomista agradeceu tão insigne obséquio, e começou a escalpelar os réus. Grande foi o assombro do povo; mas, salvo alguns pedidos verbais, não houve nenhuma manifestação contra a medida. Herófilo repetia o que dissera a Ptolomeu, acrescentando que a sujeição dos réus à experiência anatômica era até um modo indireto de servir à moral, visto que o terror do escalpelo impediria a prática de muitos crimes. (...) O ponto era saber se o nervo do latrocínio residia na palma da mão ou na extremidade dos dedos; problema esse sugerido por um dos discípulos. Stroibus foi o primeiro sujeito à operação. Compreendeu tudo, desde que entrou na sala; e, como a natureza humana tem uma parte ínfima, pediu-lhes humildemente que poupassem a vida a um filósofo. Mas Herófilo, com um grande poder de dialética, disse-lhe mais ou menos isto: — Ou és um aventureiro ou o verdadeiro Stroibus; no primeiro caso, tens aqui o único meio para resgatar o crime de iludir a um príncipe esclarecido, presta-te ao escalpelo; no segundo caso, não deves ignorar que a obrigação do filósofo é servir à filosofia, e que o corpo é nada em comparação com o entendimento (ASSIS, 2007, p. 197-198).

---

[122] "A própria argumentação socrática, efetuada por hipóteses, correlatas aos argumentos da palingenesia, da anamnese, da congeneridade e da causalidade necessária se constitui pelo recurso à estrutura mitopoética dos opostos complementares" (ROCHA RACHID, 2008, p. 47). Por exemplo, "o reconhecimento do mito escatológico das almas, ratificada sua natureza não verdadeira, verossímil, demonstra o equívoco de se pensar uma relação antitética entre mito e filosofia ou a prevalência dessa em relação àquele" (ROCHA RACHID, 2008, p. 55).

[123] Os sofistas abrem o caminho para pensarmos que as expressões significam não porque representam algo por si só, não por possuírem qualquer sentido imanente, mas antes porque, jamais dissociando-se dos assuntos humanos de que tomam parte, inscrevem-se circunstancialmente no fluxo dessas práticas, com efeitos possíveis muito variados, efeitos que podem talvez ser *estimados* mas nunca *garantidos* de antemão (MARTINS, 2011, p. 453).

É “com um grande poder de dialética” que Herófilo sustenta as suas proposições, da mesma forma que é com muitas sutilezas sofísticas que ele convence Ptolomeu a entregar os criminosos para o escalpelamento em nome da verdade e da ciência, argumentando que os criminosos “já não são cidadãos, nem mesmo se podem dizer homens, porque a razão e a virtude, que são os dois principais característicos humanos, eles os perderam, infringindo a lei e a moral”. Nesses termos, a verdade está para além dos homens, pois não menos verdadeiro significa entender que “a obrigação do filósofo é servir à filosofia[124], e que o corpo é nada em comparação com o entendimento”. Se a verdade é eterna e o homem é um breve momento, é preciso, dessa forma, “conciliar os interesses da ciência com os impulsos da piedade”, por isso “os réus não eram escalpelados à vista uns dos outros, mas sucessivamente” (ASSIS, 2007, p. 198). Aqui, o direito do exercício do poder também é alcançado pelo efeito de realidade proporcionado pelo poder de dialética manifestado por Herófilo. Tudo é uma questão de disputa retórica; tudo se torna uma questão de linguagem, sob cuja esfera reina o reino da imprevisibilidade, do artifício e da escolha arbitrária dos signos que dão sentido ao discurso.

O discurso de Herófilo, inventor da anatomia, convence Ptolomeu também pela sua autoridade de “grande anatomista”, pois é justo, em sua ótica, afirmar que é legítimo e necessário escalpelar homens vivos, uma vez que, em consideração à lei e à moral, entende-se que “a verdade é imortal; ela vale não só todos os ratos, como todos os delinquentes do universo”. Contra uma eloquência grave, séria, circunspecta, pensativa e dura, representativa desse *ethos* filosófico manifestado na voz desses personagens, observa-se uma eloquência desenvolvida como porta voz de imagens fantásticas, cuja galhofa pode ser percebida como efeito de uma condensação semântica de enunciados proferidos por animais possuidores do dom da fala, seres extraordinários que ridicularizam o destino trágico[125] dos filósofos que se tornaram vítimas dessa “verdade imortal”, condenados a objetos de experiências científicas. Eis o que é relatado no desfecho do conto:

---

[124] Entendemos que essa passagem pode ser lida como uma ironia alegórica ao encômio que Sócrates destina à sua preparação para a morte, posto que, nesse, “a concepção de que os mortais são uma parte do que é próprio à divindade, revelando-nos ser nossa melhor tutora, evidencia o nexo entre os horizontes político e cultual, pois os homens providos de sabedoria e intelecto são congêneres ao divino. A suprema congeneridade permite a Sócrates o encômio da preparação para a morte, pois a morte é considerada separação da alma e do corpo. O filósofo, libertando a alma de sua comunidade com o corpo, diferencia-se dos outros homens. O corpo é impedimento à própria aquisição de sabedoria, de sorte que as sensações corpóreas não são exatas nem evidentes” (ROCHA RACHID, 2008, p. 41).

[125] É comum em uma narrativa de cunho satírico a presença de imagens fantásticas que mesclam o trágico e o cômico, gerando o efeito de contraste que possibilita o riso da recepção. Conforme João Adolfo Hansen (2004, p. 91), o efeito de contraste gera o riso, mas o contraste só é conseguido se há conhecimento do código do gênero por parte da recepção.

> Diziam os alexandrinos que os ratos celebraram esse caso aflitivo e doloroso com danças e festas, a que convidaram alguns cães, rolas, pavões e outros animais ameaçados de igual destino, e outrossim, que nenhum dos convidados aceitou o convite, por sugestão de um cachorro, que lhes disse melancolicamente: — "Século virá em que a mesma coisa nos aconteça". Ao que retorquiu um rato: "Mas até lá, riamos! (ASSIS, 2007, p. 199).

Nessa tese, essas imagens fantásticas e inverossímeis funcionam como artifícios retóricos que tornam verossímeis as ideias fixas de Stroibus, de Pítias, do narrador e de Herófilo como paixões geradas pelo efeito de realidade produzido por discursos cuja natureza sofística constitui seus objetos de raciocínio na forma de metáforas e silogismos retóricos que, ao pressupor como falso e mentiroso tudo que foge às classificações das virtudes e das paixões humanas, distribuídas pelas várias espécies de animais, determinam a crença do que deve ser considerado verdadeiro pelo mundo comum, ou seja, o mundo engendrado e idealizado por todos esses personagens, o mundo no qual a imaginação e as fábulas mentirosas de ficcionistas serão vigiadas e proibidas, da mesma forma que "todas as batalhas entre os deuses imaginadas por Homero não deverão ser contadas, quer encerrem, quer não encerrem sentido alegórico" (PLATÃO, 2000, p. 125). Por outro lado, por intermédio de uma dialética desprovida de síntese, compostas por imagens fantásticas, como as imagens que "diziam os alexandrinos", metafóricas e inverossímeis, que encerram uma semântica de enunciados que não pressupõe unidades, podemos ler a narrativa em destaque reconhecendo-a enquanto gênero que emula o fantástico gerando o efeito do riso e da ironia, desestabilizando, dessa forma, os regimes de verdade consagrados no âmbito dos discursos que deram sentido à *episteme clássica*[126] *e medieval* até fins do século XVII. Eis o que evidencia a autonomia da

---

[126] Em Platão, segundo Luiz Costa Lima (1980, p. 43), "o discurso do não-ser é o discurso do falso e este é propriedade do sofista". A obra do imitador é perigosa ao filósofo, não só inferior à sua atividade, justamente porque lida com o outro do ser, com o seu avesso. Para esse crítico, "se nos permitirmos nos afastar do eixo principal da demonstração, que se funda na afirmação de que o real é racional e inteligível, do eixo auxiliar, baseado no relacionamento entre *mímesis* e não-ser, e destacamos este, teremos a ocasião de captar a mais rica contribuição platônica ao fenômeno da arte. Explicitamente: se suspendermos a ideia de que o não-ser é o portador do falso e então afirmamos que ao não-ser, enquanto o outro do ser, não cabem os juízos reservados ao campo do ser - juízos sobre a sua veracidade/falsidade - encontraremos no postulado de que a *mímesis* se alimenta do não-ser a via capital para o conhecimento da *mímesis* como ficção. Tomá-la como ficção significa dizer que Ela não pode ser julgada pelo mesmo critério com que se julgam os produtos pronunciadores do ser. Mas o fato é que o próprio Platão elimina essa possibilidade aberta a seu pensamento, pois, no interior da *episteme* clássica, a *physis* se confunde com o inteligível e o inteligível não permite que se empregue senão um único princípio". Todavia, é preciso ressaltar que a *physis* não se confunde com o inteligível, uma vez que, se a ideia do bem, em Platão, ocupa um lugar superior na hierarquia dos seres e "é expressamente identificada com o termo do mundo inteligível, com a causa universal de tudo o que há de bom e de belo, que determina ao filósofo a aptidão de ir da essência de cada idéia para a essência do Bem, até a contemplação do mais excelente de todos os seres", podemos afirmar que não é a *physis* o meio de acesso ao mundo inteligível platônico, pois "Platão desesperou da realidade sensível" e Aristóteles fez a aposta ou o julgamento inverso: há uma ciência possível das

forma do discurso narrativo machadiano, a negação irônica do prestígio do filósofo e da filosofia como mestres da verdade por meio de raciocínios alegóricos, bem como a negação irônica da ciência e dos cientistas como garantidores da racionalidade no mundo ocidental[127]. Essa técnica de figurar paixões e caracteres viciosos fez valer a descrição das máximas morais e filosóficas dos enunciados exemplificados enquanto verdades paradoxais nesse conto, pois os sofistas aparecem para questionar a pretendida racionalidade argumentativa das teorias de Stroibus e Pítias. Entendemos que a referência a esses mestres de retórica dá sentido à nossa hipótese de leitura, posto que "a sofística supunha a completa desestabilização da palavra; mais precisamente, a quebra da crença de que logos garantia a verdade" (COSTA LIMA, 2007, p. 179). A renúncia desses cientistas filósofos ao mundo comum, ao que é comum, à indignação suscitada pelas descrições e experiências exageradas, produz o efeito trágico numa narrativa que converte tanto os paradoxos linguísticos quanto os paradoxos jurídicos e morais em objetos de uma galhofa negativamente irônica.

Esse método original de se apropriar de imagens fantásticas como mecanismo que descongela blocos semânticos de significação filosófica é recorrente nas narrativas curtas de Machado de Assis. Em *A sereníssima república*, conto publicado em 1882, Machado realiza procedimento semelhante. Desde o título, o superlativo sereníssima alude, de forma irônica, ao valor agregado por Platão à "justiça em si mesma", não ao "elogio da justiça a não ser por causa da reputação, das honrarias e dos benefícios dela decorrentes" (PLATÃO, 2000, p. 106). O conto configura-se como uma alegoria da impossibilidade de se formar uma república idônea numa sociedade dirigida pelo domínio da corrupção e pelas motivações morais determinadas pelas paixões. A estória é narrada na capital fluminense em fins do século XIX e é contada por um narrador que fez uma recente descoberta que data do fim do ano de 1876. Eis o que ele afirma: "sim, senhores, descobri uma espécie araneida que dispõe *do uso da fala*; coligi alguns, depois muitos dos novos articulados, e organizei-os socialmente". A

---

coisas físicas" (RICOEUR, 2014, p. 175). Com efeito, em Platão, o inteligível depende da ciência dialética, já que "apenas a dialética é a ciência das últimas realidades" (RICOEUR, 2014, p. 44). Portanto, é preciso denotar a diferença entre a *physis* e o inteligível na *episteme* clássica, visto que "Platão só podia ser visto como o filósofo que atribuiu aos inteligíveis a existência que cabe apenas às coisas, que esvaziou o sensível de sua realidade, por intimidação heraclitiana, diríamos, para transpor a realidade "mais além" (RICOEUR, 2014, p. 176).

[127] "Se Platão e Aristóteles se opõem, o primeiro condenando a poesia em geral, desde que não subordinada à palavra do filósofo, o segundo explicitamente dando palma à tragédia contra a história, na verdade ambos concordam em tomar como pressuposto a primazia do lugar do filósofo, enquanto julgador das verdades alheias. O filósofo será, no próximo século IV, o verdadeiro "mestre da verdade", e dele dependerá o favor ou desprestígio de que gozarão as diversas atividades" (COSTA LIMA, 2007, 1980, p. 27). Para esse crítico, essa condição de ser visto como mestre da verdade, adquirida pelo filósofo no período mencionado, será concedida ao cientista nos dias de hoje (COSTA LIMA, 1980).

afirmação não sobreveio sem dúvida e descrença e o narrador segue a sua narrativa não menos consciente do descrédito que detém sua extraordinária descoberta.

> Senhores, vou assombrar-vos, como teria assombrado a Aristóteles, se lhe perguntasse: Credes que se possa dar um regime social às aranhas? Aristóteles responderia negativamente, como vós todos, porque é impossível crer que jamais se chegasse a organizar socialmente esse articulado arisco, solitário, apenas disposto ao trabalho, e dificilmente ao amor. Esse impossível fi-lo eu. A aranha, senhores, não nos aflige nem defrauda; apanha as moscas, nossas inimigas, fia, tece, trabalha e morre. Que melhor exemplo de paciência, de ordem, de previsão, de respeito e de humanidade? (ASSIS, 2007, p. 147).

A proposta do narrador é a de formar uma república de aranhas ancorada no princípio da justiça, pois "não bastava associá-las; era preciso dar-lhe um governo idôneo". Noutras palavras, era preciso, "ou achar uma forma nova, ou restaurar alguma outra abandonada. E nada lhe pareceu mais acertado do que *uma república*, à maneira de Veneza[128], o mesmo molde, e até o mesmo epíteto". Para efeito de compreensão, alude-se aos eventos que se sucedem nessa narrativa, partindo-se do fundamento segundo o qual a ideia "era meter à prova as aptidões políticas da jovem sociedade".

> Entre os diferentes modos eleitorais da antiga Veneza, figurava o do saco e bolas, iniciação dos filhos da nobreza no serviço do Estado. Metiam-se as bolas com os nomes dos candidatos no saco, e extraía-se anualmente um certo número, ficando os eleitos desde logo aptos para as carreiras públicas.
>
> Este sistema fará rir aos doutores do sufrágio; a mim não. Ele exclui os desvarios da paixão, os desazos da inépcia, o congresso da corrupção e da cobiça. Com efeito, desde que compreenderam que no ato eleitoral estava a base da vida pública, trataram de o exercer com a maior atenção. O fabrico do saco foi uma obra nacional.
>
> 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.
>
> Aconteceu, porém, que na eleição seguinte, um candidato deixou de ser inscrito na competente bola, não se sabe se por descuido ou intenção do oficial público.
>
> Nem Hazeroth nem Magog foram eleitos. As duas bolas saíram saco, é verdade, mas foram inutilizadas, a do primeiro por faltar a primeira letra do nome, a do segundo por lhe faltar a última.
>
> A devassa mostrou que o oficial das inscrições intencionalmente viciara a ortografia dos seus nomes. O oficial confessou o delito e a intenção; mas explicou-os dizendo que se tratava de uma simples elipse; delito, se o era, puramente literário.

---

[128] Conforme Sinner (apud FALCAO, 2013, p. 52), "comumente conhecida como a sereníssima república, Veneza, desde o começo da modernidade, influenciou profundamente pensadores políticos que buscavam estabilidade constitucional". "Particularmente os republicanos classificam-na como uma república aristocrática por seu sistema político e, principalmente, por sua forma de eleição".

> Não sendo possível perseguir ninguém por defeitos de ortografia ou figuras de retórica, pareceu acertado rever a lei.
>
> Infelizmente, senhores, o comentário da lei é a eterna malícia. A mesma porta aberta à lealdade serviu à astúcia de um certo Nabiga, que se conchavou com o oficial das extrações, para haver um lugar na assembléia.
>
> Eram candidatos, entre outros, um certo Caneca e um certo Nebraska. A bola extraída foi a de Nebraska. Estava errada, é certo, por lhe faltar a última letra; mas, cinco testemunhas juraram, nos termos da lei, que o eleito era o próprio e único Nebraska da república.
>
> Em primeiro lugar, disse ele, deveis notar que não é fortuita a ausência da última letra do nome Nebraska. Por que motivo foi ele inscrito incompletamente?
>
> A intenção não pode ser outra senão chamar a atenção do leitor para a letra k, última escrita, desamparada, solteira, sem sentido.
>
> Ora, por um efeito mental, que nenhuma lei destruiu, a letra reproduz-se no cérebro de dois modos, a forma gráfica, e a forma sônica: k e ca.
>
> O defeito, pois, no nome escrito, chamando os olhos para a letra final, incrusta desde logo no cérebro esta primeira sílaba: Ca.
>
> Isto posto, o movimento natural do espírito é ler o nome todo; volta-se ao princípio, à inicial ne, do nome Nebrask. __ Cané. __ Resta a sílaba do meio, bras, cuja redução a esta outra sílaba ca, última do nome Caneca, é a coisa mais demonstrável do mundo.
>
> Mas, suposta a demonstração, aí fica a última prova, evidente, clara, da minha afirmação primeira pela anexação da sílaba ca às duas cane, dando este nome Caneca.

A narrativa faz referência à capital italiana Veneza, cidade cuja constituição política imitava a da antiga Roma, capital do império que representou o berço do conhecimento transmitido pela civilização do ocidente[129], pois "como era tradicional em fins do século XVI", Donato Giannotti a compara "com a Lacedemônia e Roma antigas e também deixa subentendido que ela era o que restara da virtude do passado" (*apud* Falcão, 1840: 258), "aquelas virtudes das quais dos antigos romanos e gregos se leem e se louvam" (Ibidem: 264-265). Não sendo uma referência realista, mas ao que é "comumente conhecido por sereníssima república", essa narrativa trata de um lugar de discurso, a excelência dessa república de Veneza, que emula a memória dos valores filosóficos da república de Platão. O historiador político Quentin Skinner (1996, p. 161) afirma que Pier Paolo Vergerio foi o primeiro cidadão veneziano que chamou a atenção dos constitucionalistas em fins do século XIV para o entendimento da relação de Veneza com as antigas repúblicas gregas,

---

[129] De acordo com o crítico Luiz Falcão (2013, P. 54), "Veneza era mais romântica quando observada politicamente. Sempre enquadrada como o ápice da civilização ocidental, fundamento integrante de seus hábitos políticos, jamais fora alvo de críticas sem a exaltação das qualidades. Tal procedimento se tornou uma maneira de legitimar as invenções do berço da cultura moderna".

“interpretação que assevera uma determinada continuidade entre o mundo antigo”, tão debatido nos textos de Maquiavel, “e o moderno” (Pocock apud FALCÃO, 2003, p. 187).

> Fundava sua análise na tese de Platão, que encontramos nas *Leis*, segundo a qual a melhor e mais segura forma de governo deve consistir numa combinação das três formas “puras” – resultando assim num amálgama de monarquia, aristocracia e democracia. A particular excelência da constituição de Veneza, dizia Vergerio, decorria de seu bom sucesso na fusão desses três diferentes sistemas, numa forma estável de governo misto, com o Doge representando o elemento monárquico, o Senado o aristocrático, e o Grande Conselho o democrático. Concluía que foi essa clara compreensão “do que Platão dizia melhor convir às cidades” que capa citou os venezianos a conviver por tanto tempo “em paz e amizade”, e a reger seus negócios com um tal êxito que “não há cidade mais opulenta ou esplêndida em toda a Itália, ou sequer no resto do mundo”.

Outro que vai emular a concepção platônica de república, segundo esse historiador político, é o patrício[130] Francesco Barbaro, o qual sugeriu a Jorge de Trebisonda uma introdução para a “tradução que ele já tinha pronta das *Leis* do filósofo ateniense, na qual desenvolveria as analogias apontadas entre a teoria platônica e a prática veneziana” (SKINNER, 1996, p. 196). Pela via dessas considerações, nossa leitura ratifica que o escritor de “A sereníssima república” trabalha com a opinião comum[131] desenvolvida nesses textos que fazem o encômio da “excelente”, “longa e ditosa” vida da República veneta (SKINNER, 1996), que por sua vez emulam a virtude da justiça dos escritos platônicos, concebendo personagens cujas ações, imitadas desse modelo político e filosófico, consagram o vício da corrupção, da cobiça, da falta de justiça, das ideias fixas e todo o consórcio de paixões enquanto efeito cômico e irônico de sua enunciação, colocando em dúvida os valores de verdade pressupostos pela ideia de excelência e virtude no discurso da ordem política e filosófica do republicanismo clássico.

No conto, o narrador propõe a imitação dos moldes eleitorais da antiga Veneza, artifício pelo qual o autor alegoriza a ineficácia da moral subjacente aos princípios de justiça e

---

130 “No auge do renascimento, as principais famílias do patriciado veneziano, que há quase dois séculos governavam inquestionavelmente as cidades, tiveram que se empenhar em identificar a constituição de Veneza com os modelos clássicos do republicanismo. (...) O debate ideológico atual exigia, para a sua legitimação, alguma similaridade com a tradição greco-romana; o que fez com que os governantes venezianos buscassem, ansiosamente, humanistas da nova geração para reescrever a história de Veneza” (LEVORIN, 2001, p. 87). O estudioso Paulo Levorin (2001, p. 87) afirma que o filósofo grego Giorgios Trapezuntios escreveu uma carta a Francesco Barbaro afirmando que os fundadores da república Veneziana haviam seguramente se inspirado nas leis de Platão_ nesta época, a luta ideológica antiflorentina também deveria ser uma luta antiaristotélica.

131 “No final do século XVI, o mito de Veneza estará tão difundido entre os políticos, publicistas e escritores das duas principais cidades da Itália_ “o mais belo e melhor governo não só no nosso tempo, mas, provavelmente, de todos os tempos”, o governo que “há séculos dura, sem conhecer sedições ou discórdias”, são afirmações comuns nessa época” (LEVORIN, 2001, p. 91).

injustiça, objetos do debate proposto pelos escritos de Platão na busca pelas formas puras ideais de uma "sereníssima república". Visto que uma república idônea requer, no conto, um sistema que eleja os seus candidatos evitando "os desvarios da paixão, os desazos da inépcia, o congresso da corrupção e da cobiça", fato que exige um modelo de ocupação dos cargos públicos que seja imparcial e digno de representar o país, a escolha do saco e bolas como molde eleitoral representante desses valores produz uma inadequação semântica entre o que é tido como excelente nesses valores e o modelo comum desse sistema, cujo efeito é o inverossímil dos enunciados de personagens que abusam de provas técnicas arranjadas por raciocínios silogísticos de caráter não dialético. O narrador relata que "o fabrico do saco foi uma obra nacional". O caráter irônico desse enunciado justifica-se pela mistura do baixo com o que é considerado elevado no discurso, pois ao passo que o saco é uma expressão que pode ser entendida como de uso banal, corriqueiro, por pessoas de baixa extração social, ele ao mesmo tempo figura um instrumento que serve como ferramenta jurídica e política de legitimação de uma república representativa, com outros termos, ele representa uma "obra nacional". Esse procedimento[132], que coaduna o sublime[133] com o grotesco[134], tornou-se uma ferramenta estilística na ficção machadiana, cujo efeito é irônico, cômico e fantástico, não realista. Em nossa concepção de estilo, essa ironia é marcada pela indeterminação semântica e resulta de um procedimento que dissolve classificações e avaliações de natureza moral, pois ela é uma alegoria que corresponde a um tropo de oposição "e afirma para dizer outra coisa, isto é, para negar, e vice-versa" (HANSEN, 2006, p. 29). Em vista disso, *a análise de paixões e caracteres* nessa ficção não pressupõe a descrição retórica como representação social, mas

---

[132] Na tradição retórica esse procedimento seria tido como indecoroso, uma vez que "os termos decoro e decoroso referem-se a um modo de adequação, sendo distributivos, relacionais. Decoro é um operador de adequações discursivas, implicando a regulação das trocas simbólicas segundo o que é entendido como "conveniente", num sentido ao mesmo tempo técnico e civil" (HANSEN, 2006, p. 48).

[133] Em um tratado atribuído a Longino, escrito aproximadamente no século I d. C, identificamos um enunciado que define a natureza do sublime na poesia. "Escrevendo para ti, homem instruído e culto, de certo modo, caríssimo amigo, estou dispensado de assentar, num longo preâmbulo, que o sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores" (LONGINO, 1997, p. 71)."Não é a persuasão, mas o arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carreiam um poder, uma força irresistível e subjugam inteiramente o ouvinte. A habilidade da invenção, a ordenação da matéria e sua distribuição, nós a custo as vemos emergir, não de um, nem de dois passos, mas do total da textura do discurso, enquanto o sublime, surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio e manifesta, inteira, de um jato, a força do orador" (LONGINO, 1997, p. 72).

[134] Em sua *Arte Poética*, Horácio (1997, p. 55) aponta para o grotesco nestes termos: "suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o *riso*? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.

enquanto procedimento cuja causa final é a ironia relativa aos discursos, falas e campos de conhecimento que cristalizam a verossimilhança da "racionalidade" do mundo classificado e determinado pelos critérios de identificação social, de identidade individual e distinção sócio-individual[135] dos seus agentes ficcionais. É nesse sentido que sustentamos a tese segundo a qual Machado evidencia o artifício dos seus artifícios, ignorando normas e modelos que ocultam a natureza verossímil do discurso da narrativa.

A narrativa em destaque ridiculariza as paixões que foram acionadas no concurso dessas eleições, pois tanto o consórcio da corrupção, os desazos da inépcia, quanto o congresso da cobiça determinaram os rumos jurídicos dessa eleição, posto que, segundo o narrador, "o comentário da lei é a eterna malícia". Sendo muitas as irregularidades, "um dos legisladores declarou que ela (a eleição) fora viciada, por terem entrado no saco duas bolas com o nome do mesmo candidato". Além disso, "aconteceu, porém, que na eleição seguinte, um candidato deixou de ser inscrito na competente bola, não se sabe se por descuido ou intenção do oficial público". Não houve consenso entre as partes envolvidas na resolução do litígio, visto que, não obstante a confissão do oficial das inscrições, que "intencionalmente viciara a ortografia dos seus nomes, confessando o delito e a intenção", esse erro se tratava apenas de "uma simples elipse; delito, se o era, puramente literário". Portanto, amparado pelas brechas que o discurso retórico fornece ao direito, não seria coerente punir o oficial das inscrições, posto que, "não sendo possível perseguir ninguém por defeitos de ortografia ou figuras de retórica, pareceu acertado rever a lei". A lei representa, nestes termos, o argumento coringa para os que fazem uso da cobiça, da inépcia e da corrupção, uma espécie de positivo absoluto[136] que mobiliza os argumentos de acordo com as conveniências dos partidos envolvidos na disputa eleitoral. Cada partido representa as paixões que lhes são dignas de emulação, tanto o partido retilíneo como o partido curvilíneo.

---

[135] De acordo com Luiz Costa Lima, 1985, p. 450), "the hierarchical order, which constitutes classification, is therefore a naturally unmotivated principle through which a culture, society, class, or group establishes and differentiates values, conceives criteria of social identification, individual identity, and socioindividual distinction. Representation is a product of classifications. In order words, each member of a society represents himself based on the classifications are the means by which we can assign meanings to the world of things and beings. Through them the world becomes meaningful. And the shock of meanings results immediately from the shock of representations".

[136] Fundamentamo-nos aqui em Alcir Pécora (1992, p. 193), o qual discorre sobre "a utilização da noção confusa como argumento" em discursos de variada natureza. Para ele, "por mais que receba empregos diversos e sentidos distintos", as noções de lei e justiça representam "um valor consagrado, um bem desejável, uma espécie de positivo absoluto. O mesmo acontece com as noções de liberdade, democracia e algumas outras". "É como se elas constituíssem um vácuo semântico, preenchível de muitas maneiras, segundo as circunstâncias e os interesses, mas cuja aura permanecesse inabalável, intata, inalterada por mãos humanas".

> Devo explicar-vos estas denominações. Como eles são principalmente geômetras, é a geometria que os divide em política. 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 retocurvilíneo; 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. 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.

As paixões enunciadas, as quais incluem a justiça, a probidade, a inteireza, a constância, a bajulação, a fraude, a deslealdade, a perfídia, a virtude, o saber, a modéstia, a humildade, a ignorância, a presunção, a toleima, a parlapatice, são paixões que determinam, “nos termos da lei”, dessa noção confusa, o discurso que ora decidirá sobre o destino dessa república, já que todas elas não possuem valores dignos de serem imitados por uma sereníssima república, mas na medida em que representam os interesses de cada partido. Aqui, a problemática também se apresenta em torno da linguagem, dos argumentos que são mais plausíveis e verossímeis e que transformam os objetos, as matérias do discurso “dialético”, “na coisa mais demonstrável do mundo”. É relevante lembrar o que Sócrates, o porta voz das verdades de Platão, afirma sobre a retórica. Para ele (PLATÃO, 2000, p. 94), “quem não conhecer a verdade, mas só alimentar opiniões, transformará naturalmente a arte retórica em uma coisa ridícula, que nem sequer merece o nome de arte”. Essa máxima filosófica é objeto de galhofa no universo da fantasia machadiana. A retórica dos seus personagens não se fundamenta no princípio da retidão jurídica e filosófica, mas no âmbito de raciocínios que são paradoxais e indecorosos. Na disputa que decidirá finalmente o candidato eleito para assumir a república, observa-se outra irregularidade, agora envolvendo os candidatos Caneca e Nebraska. Durante o sorteio, “a bola extraída foi a de Nebraska”. Segundo o narrador, ela “estava errada, é certo, por lhe faltar a última letra; mas, cinco testemunhas juraram, “nos termos da lei”, que o eleito era o próprio e único Nebraska da república”. Para a defesa desse argumento veio então “um grande filólogo - talvez o primeiro da república, além de bom metafísico, e não vulgar matemático -, o qual provou a coisa” com os seus termos.

A remissão ao discurso daquele que é dotado de autoridade, sendo filólogo, bom metafísico e não vulgar matemático insere a narrativa num elo dialógico com as condições e os limites do conhecimento expresso, na forma de enunciados, pelos seus personagens. É raciocínio metafísico o procedimento que é acionado no argumento segundo o qual "não é fortuita a ausência da última letra do nome Nebraska" na bola retirada do saco e que "a intenção não pode ser outra senão chamar a atenção do leitor para a letra k, última escrita, desamparada, solteira, sem sentido", recorrendo a um suposto "efeito mental" e a "um movimento natural do espírito" para demonstrar, de maneira clara e evidente, que o nome eleito era o próprio e único Caneca da república. Nesse enredo, a inverossimilhança fantástica é o recurso que desvincula Machado de uma tradição que toma a língua como expressão do pensamento[137]. No sentido dessa tese, essas paixões, que alteram a disposição da retórica desses caracteres, convertendo raciocínios metafísicos em provas racionais, constituem as várias camadas discursivas que determinam as matérias que são tomadas como objeto do raciocínio irônico machadiano. Essas paixões são amplificadas na ordem discursiva dominada pelos enunciados que são proferidos pelos personagens, formando uma rede alegórica cuja significação é conduzida pelo arbítrio da relação de semelhança que o discurso da narrativa estabelece com o que é considerado crível e verossímil pelo seu destinatário. Nesse sentido, o ridículo pode ser lido na disposição metafísica de personagens que produzem enunciados desprovidos de uma lógica verossímil, ou seja, no caráter extraordinário de raciocínios que misturam campos de conhecimento que são inconciliáveis: a metafísica, a matemática e a filologia. De acordo com Paul Ricoeur (2000, p. 22),

> o gênero de prova que convém à eloquência não é o necessário, mas o verossímil, pois as coisas humanas, a respeito das quais os tribunais e as assembleias deliberam e decidem, não são suscetíveis de qualquer sorte de necessidade, de determinação intelectual, que a geometria e a filosofia primeira exigem. Antes portanto de denunciar a dóxa - a opinião - como inferior à epistéme - à ciência, a filosofia pôde propor-se elaborar uma teoria do verossímil que forneceria as armas para a retórica contra seus próprios abusos, dissociando-a da sofística e da erística.

---

[137] Em nossa proposta de análise do discurso narrativo machadiano, entendemos que a ironia e o cômico das imagens fantásticas "sejam efeitos da linguagem e, sendo assim, evidentemente, elas não podem ser espelho do pensamento. A língua não veste um pensamento prévio, que seria fruto de uma mente sadia, mas, ao contrário, é a condição do pensamento" (POSSENTI, 2011, p. 361).Entender o discurso dessa narrativa pelo viés de uma problemática retórica, significa excluir "a necessidade de garantir uma distinção objetiva entre o discurso falso e o verdadeiro", uma vez que "a tese de que a verdade ou falsidade dos enunciados é função exclusiva da relação entre a linguagem e o mundo exclui naturalmente a possibilidade, cara aos sofistas, de um enunciado poder significar muitas coisas diferentes, notadamente de poder significar alguma coisa e o seu contrário" (MARTINS, 2011, p. 457).

Numa leitura que desconsidere os artifícios retóricos do escritor de "Helena", a crença na defesa, realizada em termos metafísicos, de argumentos que objetivam demonstrar a vitória de Caneca nas eleições dessa república de aranhas por meio de imagens incongruentes e paradoxais, significa entender como verossímil todo e qualquer discurso proferido por autoridades emuladas e reconhecidas pelo seu *ethos*. Eis o que caracterizaria o poder da eloquência do "grande" filólogo, matemático e metafísico. Todavia, o uso de provas que não "convém à eloquência", responsável por deliberar e decidir[138] a respeito de coisas humanas, só faz aproximar a retórica dos abusos da arte sofística e da erística, o que ratifica a presença, nelas, de imagens inverossímeis descritas enquanto efeito de uma "teoria do verossímil" que determina a *análise de paixões e caracteres* do sistema literário de Machado de Assis.

Portanto, entendemos que o estilo literário analisado caracteriza-se pelo exercício poético de um autor cuja escrita elucida os limites do conhecimento humano pela identificação dos limites de uma racionalidade argumentativa que se apoia em dispositivos retóricos, reconhecendo a sua própria enunciação enquanto contingente e arbitrária, ao não intercalar análise de paixões e caracteres com descrições realistas da sociedade brasileira[139] do tempo de sua produção. É outro o regime do discurso machadiano, como também são outros os artifícios de sua enunciação. Se as paixões referidas nesse conto foram constituídas por discursos científicos, filosóficos e literários da tradição do pensamento ocidental, os quais são mimetizados por intermédio de um grotesco irônico, elas não representam, necessariamente, as paixões que determinam a realidade do mundo empírico de Machado, muito menos os valores que dirigem sua "alma" ou seu "espírito", visto que elas são as fontes de onde esse autor retira os seus argumentos retóricos.

No caso da narrativa em destaque, o abuso de todas as paixões que são opostas à justiça e favoráveis às fraudes eleitorais torna verossímil o efeito cômico de uma república governada pelos "desvarios da paixão, pelos desazos da inépcia e pelo congresso da corrupção

---

138 "Para aquele que se destina a ser orador é absolutamente desnecessário ter aprendido o que constitui a realidade da justiça, mas antes o que dela pode pensar a multidão, que precisamente deve decidir; não tanto o que realmente é bom ou belo, mas o que ela pensará a respeito disso. Eis aí, de fato, qual é o princípio da persuasão, mas não da verdade" (PLATÃO apud SANTIAGO, 1967, p. 43).

139 A crítica Semíramis Deusdedith Teixeira Bastos (2006, p. 31) afirma que "ao propor uma verdade relativa em lugar da concepção clássica do real, a prosa machadiana renuncia à síntese totalizadora do Realismo e aprofunda o teor crítico de suas análises da sociedade brasileira". "Vê-se, então, que o universo ficcional machadiano não é orientado por uma vontade de verdade unívoca, mas para a problematização da ambiguidade e da ambivalência como traços da sociedade e do homem brasileiro". "Para atender a esse propósito, Machado de Assis experimenta novas técnicas composicionais que demonstram ser mais adequadas à representação e análise da peculiar construção social de nossa realidade" (2006, p. 32). Conforme a autora, "embora supere o realismo clássico, o autor nunca deixa de problematizar a realidade humana e social, buscando sempre recursos para representá-la em seus aspectos mais complexos e fugidios" (2006, p. 39). Além disso, para a mesma (2006, p. 53), ele "narra horrores de uma forma objetiva".

e da cobiça". Ao expor ao ridículo a lei que institui a legalidade do saco e das bolas, pelas intermináveis mudanças às quais essa está sujeita, o narrador encontra na fábula, tão criticada na república por Platão enquanto narrativa perigosa, fundada em discursos mentirosos, a fonte retórica a partir da qual ele "encerra um sentido alegórico" para a compreensão verossímil da paciência "das dez damas incumbidas de urdir o saco eleitoral", configurando a metáfora dessa imponderada disposição, já que ela expressa uma paciência extraordinária, enquanto tropo de pensamento que alegoriza, como dito acima, a impossibilidade de se formar uma república idônea numa sociedade dirigida pelo domínio da corrupção e do congresso desregrado das paixões.

> A lei emendou-se, senhores, ficando abolida a faculdade da prova testemunhal e interpretativa dos textos, e introduzindo-se uma inovação, o corte simultâneo de meia polegada na altura e outra meia na largura do saco. Esta emenda não evitou um pequeno abuso na eleição dos alcaides, e o saco foi restituído às dimensões primitivas, dando-se-lhe, todavia, a forma triangular. Compreendeis que esta forma trazia consigo uma consequência: ficavam muitas bolas no fundo. Daí a mudança para a forma cilíndrica; mais tarde deu-se-lhe o aspecto de uma ampulheta, cujo inconveniente se reconheceu ser igual ao triângulo, e então adotou-se a forma de um crescente, etc. Muitos abusos, descuidos e lacunas tendem a desaparecer, e o restante terá igual destino, não inteiramente, decerto, pois a perfeição não é deste mundo, mas na medida e nos termos do conselho de um dos mais circunspectos cidadãos da minha república, Erasmus, cujo último discurso sinto não poder dar-vos integralmente.. Encarregado de notificar a última resolução legislativa às dez damas, incumbidas de urdir o saco eleitoral. Erasmus contou-lhes a fábula de Penélope, que fazia e desfazia a famosa teia, à espera do esposo Ulisses. __ Vós sois a Penélope da nossa república, disse ele ao terminar; tendes a mesma castidade, paciência e talentos. Refazei o saco, amigas minhas, refazei o saco, até que Ulisses, cansado de dar às pernas, venha tomar entre nós o lugar que lhe cabe. Ulisses é a Sapiência.

Nesse sentido, se partirmos do pressuposto de acordo com o qual "a alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento" (LAUSBERG apud HANSEN, 2006, p. 7), as metáforas enunciadas no discurso de Erasmus, um dos mais circunspectos cidadãos dessa república, que definem que "Ulisses é a sapiência", assim como vós, as damas incumbidas de urdir o saco eleitoral, "sois a Penélope da nossa república", funcionam como tropos de pensamento que movem o auditório no sentido de fazê-lo captar a significação irônica que pode ser remissiva ao título "A sereníssima república". Assim, o pensamento em causa, determinado pela metáfora enquanto um termo 2º, "desvio", no lugar de um termo 1º, "próprio ou literal" (HANSEN, 2006, p. 8), que é substituível por uma leitura alegórica, é invertido, na ironia, "por outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários" (LAUSBERG, 2004, p. 251). Nessa perspectiva, enquanto desvio de um sentido próprio ou literal, as metáforas

mencionadas acima não pressupõe verdades filosóficas ou morais determináveis por leituras objetivas relacionadas ao contexto empírico de sua enunciação, uma vez que elas remetem a enunciados escritos numa narrativa cuja determinação é fundamentalmente irônica, consistindo, sempre, em substituir a matéria do pensamento em causa por outra matéria, "que está ligada ao pensamento em causa por uma relação de contrários" (LAUSBERG, 2004, p. 251). Portanto, é irônico crer que seja possível edificar uma sereníssima república num regime social ordenado por aranhas, sobretudo quando um dos seus mais circunspectos cidadãos emula a paciência como virtude que conduz esses insetos à sapiência. Também é irônico crer que seres extraordinários, aranhas que falam, possam organizar uma república idônea, bem como os enunciados de um narrador que emula o baixo e o elevado, o grotesco e o sublime, o saco e as bolas como uma obra nacional.

Em *A sereníssima república*, Machado de Assis produz o fantástico, encenando uma sequência narrativa de eventos narrados por um narrador que considera crível realizar o impossível, pois, como dramatiza esse último, se não "credes que se possa dar um regime social às aranhas, esse impossível fi-lo eu". Como outros personagens da narrativa desse autor, o discurso de autoridade do narrador encena o efeito verossímil de enunciados marcados por uma afetação de racionalidade que pressupõe, em nossa leitura, o efeito de uma não racionalidade argumentativa:

> Sim, senhores, descobri uma espécie araneida que dispõe do uso da fala; coligi alguns, depois muitos dos novos articulados, e organizei-os socialmente. (...) Nada, porém, se pode comparar ao pasmo que me causou a descoberta do idioma araneida, uma língua, senhores, nada menos que uma língua rica e variada, com a sua estrutura sintáxica, os seus verbos, conjugações e declinações, casos latinos e formas onomatopaicas, uma língua que estou gramaticando para uso das academias, como o fiz sumariamente para meu próprio uso. E fi-lo, notai bem, vencendo dificuldades aspérrimas com uma paciência extraordinária. Vinte vezes desanimei; mas o amor da ciência dava-me forças para arremeter a um trabalho que, hoje declaro, não chegaria a ser feito duas vezes na vida do mesmo homem (ASSIS, 2007, p. 148).

A "paciência extraordinária" do narrador traduz a mesma paciência de Penélope narrada por Erasmus e citada como exemplo para as damas que fabricam os sacos. Ambas traduzem o *ethos* científico que pode contribuir para a ciência dessa república, ambas podem ressalvar "os direitos da ciência brasileira" (ASSIS, 2007, p. 148). Essa, no entanto, não representa a ciência praticada no mundo empírico brasileiro do século XIX, visto que, ao contrário disso, ela foi enunciada em um conto cujo gênero é fantástico, não realista, e onde as metáforas manifestam campos semânticos tornados inteligíveis pela leitura de outros enunciados que formam a unidade verossímil da sequência dos eventos referidos na narrativa.

Noutras palavras, as paixões dessa espécie araneida produzem o efeito irônico de uma enunciação que desestabiliza tanto o caráter racional do sistema filosófico platônico quanto a natureza verossímil de discursos que idealizam a existência de uma república calcada na idoneidade, paciência e serenidade. Nesse sentido, esse conto produz a alegoria de uma república regida por uma moral em que predomina o paradoxo, o circunstancial e a arbitrariedade, ironizando "o conjunto de classificações, prescrições, regras, convenções e procedimentos, tais como vêm expostos nos principais textos da Retórica antiga" (HANSEN, 2006, p. 44). Em síntese, ele pode ser lido como sátira à *episteme* platônica e ao republicanismo clássico da política veneziana, ou, além disso, como sátira às condições e aos limites da racionalidade dos discursos políticos, jurídicos e científicos consagrados pelo mundo ocidental no século XIX.

Machado compôs um encadeamento de enunciados que foram efetuando efeitos cômicos e irônicos segundo um modelo de discurso que evidencia o caráter da convenção em jogo que caracteriza o sistema retórico; seus personagens e narradores são tipos cujas falas metaforizam paixões que ferem o decoro dos princípios filosóficos e morais que balizam seus posicionamentos. O efeito produzido pela falta de decoro é a inverossimilhança irônica, tida tanto como quebra de expectativa gerada no auditório pela sua carência de sentido, como inadequação discursiva formalizada por "hibridismos que infringem a preceptiva de sua pureza estilística repartida em gêneros" (HANSEN, 2006, p. 46). Assim, quando o narrador emula a sua própria "paciência extraordinária" e o fabrico do saco como uma obra nacional, ele subverte e hipertrofia a convenção retórica antiga que prevê a conveniência, o decoro, pois "quem exagera supervê, lição recolhida por Murilo Mendes em Kafka, moderno que nada ensina, em contraposição à ponderação antiga, que ensina tudo" (HANSEN, 2006, p. 48). O efeito de exageração e de inadequação discursiva desses enunciados tornou-se o fundamento de uma prática narrativa que joga com representações que defendem que o verossímil antigo - a credibilidade razoável do discurso produzido - deve ser formalizado como representação eficaz (HANSEN, 2006, p. 48). Aqui, nesses termos, Machado também expõe ao cômico o verossímil antigo da tradição retórica, ao passo que coloca em tese as normas ideais da pureza estilística do discurso repartido em gêneros. Por esse sistema, a análise de paixões e caracteres operada em seus escritos supõe um discurso cuja boa mimese possa ser reconhecida pelo uso de imagens fantásticas que tomam a inverossimilhança (a falta de decoro) enquanto artifício que efetua o verossímil de sua "representação eficaz". Entendemos que, portanto, nesse sistema de convenções, "o verossímil é o possível efeito mimético obtido à custa de vários procedimentos técnicos" (HANSEN, 2006, p. 47).

Pressupondo uma "representação eficaz", a partir de enunciados inverossímeis que persuadem não obstante a presença de imagens fantásticas, que configuram a falta de decoro enquanto efeito mimético de narrativas que satirizam discursos filosóficos, científicos, religiosos, jurídicos e morais, Machado de Assis constitui a verossimilhança de suas narrativas. Essa tese empreende uma proposta de leitura que defende a presença do fantástico na literatura machadiana, gênero que narra o incrível, o não ser, que compromete o princípio da não contradição que determina o racionalismo clássico e cartesiano[140], evidenciando, assim, a verossimilhança de um gênero cuja técnica impossibilita a conformidade das imagens constitutivas da forma de sua arte com os objetos da sua representação. Antítese dos pressupostos que defendem a *mimese* machadiana como representação da realidade brasileira do século XIX, essa proposta entende que não há realidade no texto machadiano, mas um artefato, uma técnica retórica a serviço dos seus autores ficcionais, os quais defendem ideias morais, políticas, religiosas e científicas extraordinárias. Entender que a falta de decoro, que se evidencia em enunciados proferidos por narradores e personagens, possibilita uma leitura irônica destinada aos lugares comuns que determinam os valores de verdade no mundo dessas criaturas, significa considerar cômicos enunciados que determinam "a prudência" como "a primeira das virtudes em tempos de revolução" (ASSIS, 2007, p. 73). Eis o que é "extraordinário" em "O alienista", na voz de um personagem que entende a revolução, ou seja, a luta de grupos sociais movidos pela transformação de uma causa, pelo destemor, pela coragem e pela impetuosidade, como uma prática que deve ser desprovida de paixões, marcada por um tipo de comportamento no qual predomina a ponderação, a "prudência". Nesse conto, que tomamos como ponto central para a discussão do sistema literário machadiano, observa-se de que forma os lugares dos lugares comuns, que formam a base dos

---

[140] Nessa filosofia, é possível concluir que o princípio da não-contradição, embora tenha sua sede no pensamento, é instituído por Deus simultaneamente como um princípio ao qual toda a realidade se conforma (OLIVEIRA, 2008, p. 111). Como vimos em Descartes (1996, p. 46), "a razão nos dita que todas as idéias e as noções devem ter algum fundamento de verdade; pois, senão, não seria possível que Deus, que é absolutamente perfeito e verdadeiro, as tivesse posto em nós". Na busca por idéias claras e distintas, Descartes (2005, p. 68) sai em busca de uma primeira idéia, que seria causa eficiente das verdades indubitáveis: "não devo duvidar que seja necessário que a realidade esteja formalmente nas causas de minhas idéias". Para ele (2005, p. 79), "é uma coisa muito evidente que deve haver pelo menos tanta realidade na causa quanto em seu efeito. E, portanto, uma vez que sou uma coisa que pensa e que tenho em mim alguma idéia de Deus, seja qual for afinal a causa que se atribua à minha natureza, é preciso necessariamente confessar que ela deve ser igualmente uma coisa que pensa, e possuir em si a idéia de todas as perfeições que atribuo à natureza Divina. Depois pode-se investigar de novo se essa causa tem sua origem e sua existência de si mesma ou de alguma outra coisa. Pois, se ela a tem de si mesma, segue-se, pelas razões que aleguei antes, que ela mesma deve ser Deus; uma vez que, tendo a virtude de ser e de existir por si, ela também deve ter sem dúvida a potência de possuir atualmente todas as perfeições cujas idéias ela concebe, ou seja, todas aquelas que eu concebo estar em Deus.Que, se ela tem sua existência de alguma outra causa além de si, perguntar-se-á outra vez, pela mesma razão, dessa segunda causa, se ela existe por si, ou por outrem, até que, de grau em grau, chegue-se enfim a uma última causa que virá a ser Deus".

argumentos dos seus seres fictícios, são compostos por discursos cuja inverossimilhança é possibilitada pelo seu caráter de puro relato, desprovido de prova científica. Desse modo, entendemos que esses lugares dos lugares comuns de "O alienista" são dramatizados na forma dessa narrativa, elas são "as crônicas da vila de Itaguaí".

> As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia. _ A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo (ASSIS, 2007, p. 38).

Não representando fontes de conhecimento reconhecidas pela apresentação de provas científicas, as "crônicas da vila de Itaguaí" funcionam como gênero de discursos dramatizados enquanto gênero que encontra sua matéria narrativa no seio das conjecturas e dos boatos que determinam a opinião comum do mundo analisado. Como ilustra o narrador, "dizem os cronistas que" (...) "alguns chegam ao ponto de *conjecturar* que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí; mas esta opinião, fundada em um *boato* que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova, senão o *boato*; e *boato* duvidoso" (ASSIS, 2007, p. 81). Na leitura que fazemos desse conto, o autor mimetiza fontes narrativas de estórias que, ao serem reconhecidas como estórias baseadas em conjecturas e boatos duvidosos, tornam-se artifícios retóricos que ratificam a matéria discursiva dessas crônicas como conjecturas que sugerem a não preocupação com a verdade enquanto efeito mimético de textos que participam da configuração das narrativas ficcionais.

Com efeito, essa não preocupação com a verdade também sugere uma leitura do conto como metaficção[141] que desautoriza esse gênero enquanto gênero que se preocupa com a transmissão de conteúdos da realidade. O que também soa como irônico nessa narrativa é a maneira como a ciência, objeto de discussão dessa estória, é relatada pelos boatos, tendo em vista que a mimese[142], aqui referida acima, também se apresenta como artifício cuja

---

[141] *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draw attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (WAUGH *apud* ROCHA, 2010, p. 02).

[142] O processo mimético "que enfatiza a tradição literária e a construção narrativa indica que as referências da literatura têm uma fundamentação imprecisa, já que elas não comportam a asseveração de um sentido único ou verdadeiro nem uma correspondência exata com o mundo empírico. (...) Não há provas dos acontecimentos que são narrados" (ROCHA, 2010, p. 48-50).

convenção pode jogar com a natureza jocosa de discursos que defendem a ciência, além de torná-la matéria de discussão e reflexão irônica da ficção. Várias passagens do conto apresentam o efeito cômico dessa discussão, denotando a obsessão do personagem Simão Bacamarte com os frutos de suas ideias: "entregou-se de corpo e alma ao estudo da ciência, alternando as curas com as leituras, e demonstrando os teoremas com cataplasmas" (ASSIS, 2007, p. 38). Insatisfeito com a falta de filhos no seu relacionamento com D. Evarista, entendeu que

> A índole natural da ciência é a longanimidade; o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. Ao cabo desse tempo fez um estudo profundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros, que trouxera para Itaguaí, enviou consultas às universidades alemãs, e acabou por aconselhar à mulher um regime alimentício especial. A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência, _ explicável, mas inqualificável, _devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes. Mas a ciência tem o inefável dom de curar todas as mágoas; o nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos desta lhe chamou especialmente a atenção, _ o recanto psíquico, o exame da patologia cerebral (ASSIS, 2007, p. 39).

Simão Bacamarte é um apaixonado pela ciência, sua paciência extraordinária é exercitada em nome da "índole natural da ciência", a longanimidade, o oposto da índole natural que é movida pelo instinto, pela paixão, pela libido sexual. Na visão desse personagem, o problema está na alimentação de sua esposa. Aqui, a falta de decoro é pressuposta pela menção a uma "ilustre" dama que é nutrida exclusivamente com a "bela" carne de porco de Itaguaí, pois o estudo "profundo" da matéria relativa à esterilidade de D. Evarista não foi convincente ao ponto de evitar "a total extinção da dinastia dos Bacamartes". Por outro lado, o "inefável" dom da ciência foi capaz de curar todas as "mágoas" geradas por esse infortúnio, todas as paixões que representam "o arauto da racionalidade impossível" (MEYER, 2000, p. LI), podendo ser incluída, também, as paixões relativas "ao recanto psíquico, por intermédio do "exame da patologia cerebral". Os enunciados mencionados nessa narrativa produzem mistos de sentido que comprometem a pureza valorizada pelas convenções de gênero[143]. Por esse aspecto, a ciência possui, em sua estrutura, uma base

---

[143] Conforme afirma Horácio (1997, p. 57-58), "se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta? Por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo? A um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos; doutro lado, o jantar de Tiestes indigna-se de ser contado em composições caseiras, dignas, por assim dizer, do soco. Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta". (...) Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu; só então, meu Télefo, ou Peleu, me afligirão os teus

descritiva, o que a distancia de uma habilidade "inefável". Não há verossimilhança nessas duas imagens, pois elas ferem o decoro que precisaria ser levado em consideração para tornarem críveis os valores de Simão Bacamarte. Se a obediência às convenções não se dá no plano da vida conjugal, bem como no âmbito de suas paixões, ela acontece, para Simão Bacamartes, no plano da vida científica, pois esse, ao passo que se envaidece no seio da "intimidade doméstica", "exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores" (ASSIS, 2007, p. 39).

> "Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada. 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" (ASSIS, 2007, p. 39).

É também indecoroso bradar que "a saúde da alma é a ocupação mais digna do médico", visto que é mais comum entender que seja o oposto, pois à saúde física devem ser destinados todos os serviços desse agente da república. Com efeito, nessa metáfora "não há congruência na disposição dos termos análogos" (HANSEN, 2006, p. 78), uma vez que é a arte da medicina que representa o gênero que trata das enfermidades do corpo (PLATÃO, 1991, p. 153), e se "a ignorância é um vício na alma", a esse cabe "a arte do ensino" (PLATÃO, 1991, p. 153). Noutras palavras, as artes poéticas recomendam que é preciso observar o que é próprio para cada gênero, assim como é preciso observar o que seja próprio de cada caractere, o que implica analisar "os hábitos de cada idade, dar a caracteres e anos mudáveis o aspecto que lhes convém" (HORÁCIO, 1997, p. 60). No entanto, ao não corresponder a esses princípios de decoro poético, Machado compõe imagens cuja inverossimilhança é efeito de uma "alegorização que não obedece à coerência analógica de atribuição, na qual vários termos análogos são remetidos a um só, tido como o análogo principal, fazendo intervir uma representação estranha ao contexto do discurso (HANSEN, 2006, p. 78). Nesse caso, as diferenças que há entre sanidade mental e a ciência que trata das enfermidades do corpo são opositivas, o que provoca "uma espécie de contrariedade no gênero, não se respeitando as diferenças específicas que são condição de um conceito

---

infortúnios; se declamares mal o teu papel, ou dormirei, ou desandarei a rir. Se um semblante é triste, quadram-lhe as palavras sombrias; se irado, as carregadas de ameaças; se chocarreiro, as joviais; se severo, as graves. A natureza molda-nos primeiramente por dentro para todas as vicissitudes; ela nos alegra ou impele à cólera, ou prostra em terra, agoniados, ao peso da aflição; depois é que interpreta pela linguagem as emoções da alma. Se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões".

ordenado ou da figuração ordenada" (HANSEN, 2006, p. 67). Essa imagem apresenta a incoerência de valores que ilustram a visão de mundo do cientista Simão Bacamarte, homem de retórica que persuade não obstante o uso desse tipo de imagem. Observemos como esses artifícios, bem como a eloquência de Simão Bacamarte, levam os vereadores de Itaguaí a assentirem a sua proposta. Eis os eventos que ordenam a sequência da estória:

> A vereança de Itaguaí, entre outros pecados de que é arguida pelos cronistas, tinha o de não fazer caso dos dementes. Assim é cada louco furioso era trancado em uma alcova, na própria casa, e, não curado, mas descurado, até que a morte o vinha defraudar do benefício da vida; os mansos andavam à solta pela rua. Simão Bacamarte entendeu desde logo reformar tão ruim costume; pediu licença à câmara para agasalhar e tratar no edifício que ia construir todos os loucos de Itaguaí (ASSIS, 2007, p. 39).

> A proposta excitou a curiosidade de toda a vila, e encontrou grande resistência, tão certo é que dificilmente se desarraigam hábitos absurdos, ou ainda maus. A ideia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma um sintoma de demência, e não faltou quem o insinuasse à própria mulher do médico (ASSIS, 2007, p. 40).

> Dali foi à câmara, onde os vereadores debatiam a proposta, e defendeu-a com tanta eloquência, que a maioria resolveu autorizá-lo ao que pedira, votando ao mesmo tempo um imposto destinado a subsidiar o tratamento, alojamento e mantimento dos doidos pobres (ASSIS, 2007, p. 40).

> Uma vez empossado da licença começou logo a construir a casa. Era na rua Nova, a mais bela rua de Itaguaí naquele tempo, tinha cinquenta janelas por lado, um pátio no centro, e numerosos cubículos para os hóspedes. Como fosse grande arabista, achou no Corão que Maomé declara veneráveis os doidos, pela consideração de que Alá lhes tira o juízo para que não pequem. A ideia pareceu-lhe bonita e profunda, e ele a fez gravar no frontispício da casa; mas, como tinha medo do vigário, e por tabela ao bispo, atribuiu o pensamento a Benedito VIII, merecendo com essa fraude, aliás pia, que o padre Lopes lhe contasse, ao almoço, a vida daquele eminente (ASSIS, 2007, p. 40).

Em mais uma narrativa Machado expõe o problema da verdade enquanto um problema de retórica, de eloquência e de persuasão. Compondo descrições de tipos ficcionais movidos por ideias mistas e paradoxais, esse autor encena o poder que o discurso retórico tem de influenciar e intervir no mundo prático das instituições sociais. A eloquência utilizada por Simão Bacamarte altera o ânimo e as disposições do seu auditório, constituindo uma opinião favorável ao seu projeto, cuja finalidade era recolher muitos dementes para curá-los no asilo da casa verde. A sua vocação de cientista não o exime de descobrir "o mistério do seu coração", a caridade, que "entra no seu procedimento, mas entra como tempero, como o sal das coisas, que é assim que ele interpreta o dito de S. Paulo aos coríntios: Se eu conhecer quanto se pode falar, e não tiver caridade, não sou nada" (ASSIS, 2007, p. 41). As metáforas

diretas configuram campos semânticos que alegorizam a incongruência de valores morais figurados por ordens discursivas que são inconciliáveis, pois ao passo que uma defende a razão, a outra é determinada pela fé. Ciência e religião constituem as duas faces que espelham "o mistério do coração" de Simão Bacamarte, ansioso para prestar "um bom serviço à humanidade" (ASSIS, 2007, p. 41).

O mundo desse personagem abarca ciência e religião sem o peso da contradição, podendo explicar o "inexplicável de alguns casos" de demência pelas duas ordens. "Um, por exemplo, um rapaz bronco e vilão, que todos os dias, depois do almoço, fazia regularmente um discurso acadêmico, ornado de tropos, de antíteses, de apóstrofes, com seus recantos de grego e latim, e suas borlas de Cícero, Apuleio e Tertuliano" (ASSIS, 2007, p. 42), poderia ser explicado tanto pela razão quanto pelo que "segundo nos conta a Escritura" (ASSIS, 2007, p. 42).

> ____Quanto a mim, tornou o vigário, só se pode explicar pela confusão das línguas na torre de Babel, segundo nos conta a Escritura; provavelmente, confundidas antigamente as línguas, é fácil trocá-las agora, desde que a razão não trabalhe… __ Essa pode ser, com efeito, a explicação divina do fenômeno, concordou o alienista, depois de refletir um instante, mas não é impossível que haja também alguma razão humana,e puramente científica, e disso trato… (ASSIS, 2007, p. 42).

Segundo o narrador, "a paciência do alienista era ainda mais extraordinária do que todas as manias hospedadas na Casa verde; nada menos que assombrosa" (ASSIS, 2007, p. 43). Se assombra a sua extraordinária paciência, não menos assombra o caráter fantástico de sua dualidade de pensamento: - "A Casa Verde, disse ele ao vigário, é agora uma espécie de mundo, em que há o governo temporal (dirigido pela ciência) e o governo *espiritual*" (ASSIS, 2007, p. 43). Essa metáfora não escapou ao riso do vigário: "E o padre Lopes ria deste trocado" (ASSIS, 2007, p. 43). O riso do vigário pressupõe o tipo de comportamento que subtrai a circunspecção, o rigor e a falta de lógica "deste trocado". O efeito cômico desse pensamento não é diferente do efeito gerado por um "pintor que entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto" (HORÁCIO, 1997, p. 55). Esse "trocado", que assimila governo temporal e governo espiritual produziu o riso do vigário, da mesma forma que, como questiona Horácio, "entrados para ver o quadro" do pintor referido acima, "vocês conteriam o riso"? (HORÁCIO, 1997, p. 55). Portanto, entendemos que o ridículo é exposto para figurar as contradições inerentes aos valores políticos, científicos e religiosos desse personagem.

Nada deve ser subtraído no pensamento de Simão Bacamarte. Ao rigor do seu trabalho de cientista, movido pelo intento de classificar o objeto de seu estudo, deveria ser submetido os enfermos desse mundo: “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” (ASSIS, 2007, p. 43). A paixão pelas ideias fixas é constitutiva de sua obsessão pela ciência, e esta tomava-lhe as melhores noites de sono, “todo esse trabalho levava-lhe o melhor e o mais do tempo. Mal dormia e mal comia; e, ainda comendo, era como se trabalhasse, (…) e ia muitas vezes de um cabo a outro do jantar sem dizer uma só palavra a D. Evarista” (ASSIS, 2007, p. 44). O imponderado Simão Bacamarte não seguia as regras do decoro de um homem casado, desconhecendo os motivos que levaram a senhora D. Evarista a chegar “ao ponto de dizer que se considerava tão viúva como dantes”, “a mais desgraçada de todas as mulheres”, acrescentando: “-quem diria nunca que meia dúzia de lunáticos… ” (ASSIS, 2007, p. 44). Um dos motivos é conjecturado pelo narrador; em meio às várias circunstâncias que poderiam ser citadas, a fim de tornar inteligível essa última frase de D. Evarista, ele nos fornece uma explicação que substitui as lacunas deixadas pelos cronistas de Itaguaí: “não dizem as crônicas se D. Evarista brandiu aquela arma com o perverso intuito de degolar de uma vez a ciência, ou pelo menos, decepar-lhe as mãos; mas a conjetura é verossímil” (ASSIS, 2007, p. 44). Esse procedimento é semelhante ao que detectamos na análise do conto “Ex-cátedra”, a técnica por meio da qual o autor pressupõe o arbitrário da direção narrativa como um dos eixos principais da sua arte, produzindo a imprevisibilidade que *desnaturaliza* os modos habituais da leitura como reconhecimento (HANSEN, 2014, p. 41), artifício que compromete a eficácia verossímil de seu discurso de autoridade. Nesse sentido, a conjectura é verossímil para um auditório que desconhece esses artifícios, mas a sua menção nos permite lê-la como abuso de verossimilhança que é tornada cômica pela relação de sentido que é proposta pelo narrador entre a frase de D.Evarista, o gesto de levantar “os olhos ao teto” e a suposição de seu “perverso intuito de degolar de uma vez a ciência”, apesar de reconhecermos que esse procedimento participa do jogo irônico que Machado constitui pela descrição da não preocupação com a verdade enquanto efeito mimético de uma “representação eficaz”.

Esse abuso de verossimilhança, esse método de composição de imagens desprovidas de uma relação necessária e conveniente com a realidade, “não é pertinente no âmbito de uma teoria epistêmica que tem por aposta o estatuto da opinião falsa” (RICOEUR, 2007, p. 29), problemática discutida e sistematizada pelo estatuto do saber platônico. Ao contrário, ele corresponde a uma técnica de descrição de enunciados dramatizados por personagens que

consideram críveis as verdades acreditadas pelo domínio da opinião. Se reportarmos ao que foi analisado no conto "O segredo do bonzo", percebemos que esse abuso de verossimilhança funciona como uma técnica que evidencia que, "se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, a única existência necessária é a da opinião" (ASSIS, 2007, p. 122), pois a realidade pode ser apenas um capricho da imaginação de Simão Bacamarte, ou do narrador, os quais recorrem à plausibilidade dos seus argumentos. O primeiro estuda profundamente as matérias de sua ciência para afirmar que "não há remédio certo para as dores da alma" (ASSIS, 2007, p. 45), ao passo que o segundo entende que "a ciência tem o inefável dom de curar todas as mágoas". Não há unidade no discurso dessa narrativa, pois a sua causa final é descrever a alegoria da falta de unidade enquanto "efeito mimético obtido à custa de vários procedimentos técnicos" "formalizados como uma boa mimese" (HANSEN, 2006, p. 48). Desse modo, entendemos que a mimese machadiana não toma o discurso falso como uma prática que se diferencia do discurso verdadeiro, ambos são tratados, em seus textos, como discursos aos quais não se atribui um estatuto ontológico de uma mimética verídica ou mentirosa, uma vez que "a exigência de fidelidade, de veracidade, contida na noção de arte eicástica", não "encontra um quadro apropriado na noção de arte mimética" (RICOUER, 2007, p. 32) em sua generalidade. Noutras palavras:

> É importante notar, desde o início, que é no âmbito dos diálogos que tratam do sofista, e por meio dessa personagem da própria sofística e da possibilidade propriamente ontológica do erro, que se encontra a noção de eikon, quer sozinha, quer em dupla com a de phantasma. É assim que a imagem, mas também a memória, por implicação, trazem, desde a origem, o cunho da suspeita, por causa do ambiente filosófico do seu exame (RICOEUR, 2007, p. 27).

O "cunho da suspeita" compromete uma suposta dimensão verídica alcançável pela arte eicástica, pois é improvável supor, e Machado se mostra consciente disto, "a possibilidade de arrancar o discurso verdadeiro à vertigem da falsidade" (RICOUER, 2007, p. 32). Por isso o seu apelo aos artifícios retóricos que fundamentam uma arte mimética constitutiva de imagens fantásticas que desestabilizam os valores de verdade pressupostos pelas falas de seus narradores e personagens, tendo em vista que, no discurso narrativo machadiano, "a ordem retórica da elocução como que esmaga a ordem lógica do argumento, de modo que a livre associação de conceitos por meio da analogia suplanta a rígida repartição e ligação das ideias adequadas icasticamente às coisas" (HANSEN, 2006, p. 72).

Esses valores de verdade são levados ao ridículo por uma *análise de paixões e caracteres* que evidencia a falta de unidade e sentido nos enunciados proferidos por tipos

ficcionais movidos pela afetação da ideia fixa. Em “O alienista”, Simão Bacamarte, mesmo sendo figurado como um sofista imponderado, não se distancia de sua função enquanto homem de ciência. “Homem de ciência, e só de ciência, nada o consternava fora da ciência; se ele deixava correr pela multidão um olhar inquieto e policial, não era outra coisa mais do que a ideia de que algum demente podia achar-se ali misturado com a gente de juízo” (ASSIS, 2007, p. 46). O olho que supervê, “próprio de um sábio” circunspecto, é o mesmo que define que “a ferocidade é o grotesco a sério” (ASSIS, 2007, p. 47), ao passo que manifesta o grotesco na seriedade em sua pesquisa científica, pois aquele que se propõe a “escrever dramas satíricos, como é o caso de Machado de Assis, não se satisfaz com nomes e verbos precisos e sem ornamentos” (HORÁCIO, 1997, p. 61).

> Trata-se de coisa mais alta, trata-se de uma experiência científica. Digo experiência, porque não me atrevo a assegurar desde já a minha ideia; nem a ciência é outra coisa, Sr. Soares, senão uma investigação constante. Trata-se, pois, de uma experiência, mas uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente (ASSIS, 2007, p. 47).

O tropo segundo o qual “a loucura era uma ilha perdida no oceano da razão” é substituído pelo tropo que amplifica seu sentido, pois “ilha perdida” passa a significar “continente”, formalizando “a hipérbole como justa medida” (HANSEN, 2006, p. 41) dessa alegoria. A justa medida dessa técnica figura a “coerência” dos serviços que Simão Bacamarte prestará para a sua república, transformando a cidade de Itaguaí num continente de pessoas que sofrem de alguma patologia cerebral, movendo a sua ideia fixa a favor de uma paixão que canoniza o grotesco na seriedade. Desse modo, o instrumento mais adequado que poderia, na visão de Crispim Soares, o boticário, divulgar essa experiência científica com mais seriedade seria a “matraca”.

> Quanto à ideia de ampliar o território da loucura, achou-a o boticário extravagante; mas a modéstia, principal adorno de seu espírito, não lhe sofreu confessar outra coisa além de um nobre entusiasmo; declarou-a sublime e verdadeira, e acrescentou que era “caso de matraca”. Esta expressão não tem equivalente no estilo moderno. Naquele tempo, Itaguaí, que como as demais vilas, arraiais e povoações da colônia, não dispunha de imprensa, tinha dois modos de divulgar uma notícia: ou por meio de cartazes manuscritos e pregados na porta da câmara e da matriz;_ ou por meio de matraca. Eis em que consistia este segundo uso. Contratava-se um homem, por um ou mais dias, para andar as ruas do povoado, com uma matraca na mão. De quando em quando tocava a matraca, reunia-se gente, e ele anunciava o que lhe incumbiam, _ um remédio para sezões, umas terras lavradias, um soneto, um donativo eclesiástico, a melhor tesoura da vila, o mais belo discurso do ano, etc. O sistema tinha inconvenientes para a paz pública; mas era conservado pela energia de divulgação que possuía. Por exemplo, um dos vereadores, __ aquele justamente que mais se opusera à criação da Casa Verde, __ desfrutava a reputação de perfeito

> educador de cobras e macacos, e aliás nunca domesticara um só desses bichos; mas, tinha o cuidado de fazer trabalhar a matraca todos os meses. E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. Verdade, verdade; nem todas as instituições do antigo regime, mereciam o desprezo de nosso século (ASSIS, 2007, p. 48).

A descoberta científica, decorrente de "uma experiência que vai mudar a face da terra", é um "caso de matraca". Declarada como "sublime e verdadeira" pelo boticário, a ideia de Simão Bacamarte de "ampliar o território da loucura" deve ser divulgada por um instrumento cuja "expressão não tem equivalente no estilo moderno". Esse sistema de divulgação de notícias era incumbido de anunciar "a melhor tesoura da vila, o mais belo discurso do ano, umas terras lavradias, um remédio para sezões", e agora poderia anunciar "uma experiência que vai mudar a face da terra". O caráter nobre e extraordinário das imagens desse último enunciado contrasta com a natureza comum dos conteúdos que são, de costume, divulgados pela matraca. Não menos duvidosa era a reputação moral desse sistema, que "tinha inconvenientes para a paz pública", mas que "era conservado pela energia de divulgação que possuía".

A natureza sublime da experiência anunciada por Crispim Soares pode ser lida como enunciação cujo efeito é irônico, visto que a opinião comum relata boatos que só poderiam ser legitimados devido "à absoluta confiança no sistema", já que, conforme é perceptível na sequência dos eventos, eram os boatos que destinavam "a reputação de perfeito educador de cobras e macacos" a um vereador que "nunca domesticara um só desses bichos". Aqui, é também grotesco considerar crível o que dizem as crônicas, boatos de boatos de "pessoas que afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador", afirmação anunciada como falsa pelo narrador. Nessa cena descrita, "a verdade" pressupõe outra opinião, a do narrador, subjacente ao entendimento de que "nem todas as instituições do antigo regime, mereciam o desprezo do nosso século". Aqui, Machado expõe de forma cômica a filosofia segundo a qual a opinião é mais necessária que a realidade, tornando-a verossímil em sua relação com os valores de verdade que são afirmados pelos relatos dos boatos divulgados pelas crônicas que circulavam nas instituições do antigo regime. Portanto, é importante considerar que, ao não determinar, a partir da fala de seu narrador, o motivo dessas instituições não merecerem esse desprezo, que objetivaria a "verdade" dos costumes nesse antigo regime conjeturado na e pela narrativa, Machado não encerra o sentido desse enunciado, produzindo um relato cujo efeito mimético é a indeterminação do sentido. Nessa leitura, a verossimilhança discursiva deve ser lida como procedimento que encena, na ficção em análise, o princípio da não preocupação

com a verdade como recurso que esse autor utiliza para significar a dimensão extraordinária e fantástica dos conteúdos de verdade que estão cristalizados nos enunciados proferidos pelos seus seres ficcionais. Nenhuma fala desse conto precisa ser necessariamente determinada por uma leitura que ratifique uma intenção mimética de fidelidade autoral. São várias as metáforas que redescrevem o sentido dos conteúdos da *fictio* dessa narrativa. Nesse caso, entendemos que esses conteúdos são auto-referenciais, pois eles permitem, contraditoriamente, o encontro semântico de sistemas de pensamento conflitantes que são expressos em forma de opiniões que representam a alegoria da falta de decoro, suposta pela inadequação discursiva, e a não preocupação com a verdade enquanto efeitos de uma enunciação cuja verossimilhança é cômica e irônica.

O autor joga com aquilo que é tido enquanto verdadeiro pela opinião[144] formada pelos discursos que circularam em crônicas publicadas no seu tempo, produzindo o efeito de uma narrativa indiferente à dimensão verídica valorizada nos procedimentos estéticos e filosóficos dos cânones literários emulados pela crítica do século XIX. Eis o que torna inteligível a sua análise retórica de paixões e caracteres, eis o que justifica a sua negação do realismo: "excluamos o realismo; assim não sacrificaremos a verdade estética" (ASSIS, 1971, p. 172). Nesse sentido, quando o narrador de "O alienista" cita que "a ciência contentou-se em estender a mão à teologia, "com tal segurança, que a teologia não soube enfim se devia crer em si ou na outra" (ASSIS, 2007, p. 49), entendemos que o autor implícito aponta para o caráter não lógico de enunciados cujos valores coadunam ciência e religião como teorias de pensamentos subordinadas ao império da crença, ao governo da opinião, manipulável por "autoridades" que abusam de artifícios retóricos para persuadir "crédulos e incrédulos" (ASSIS, 2007, p. 50), como o fez Simão Bacamarte na divulgação da Casa Verde, que só viu o seu comportamento ser contestado quando "lançou o terror à alma da população, a qual não queria acabar de crer, que, sem motivo, sem inimizade, que o mesmo havia trancado na Casa Verde uma senhora perfeitamente ajuizada, que não tinha outro crime senão o de interceder por um infeliz" (ASSIS, 2007, p. 51), o personagem Costa, também trancado na Casa Verde. Tornando-se objeto da curiosidade e da admiração do povo de Itaguaí, a Casa Verde passou a ser vista como um cárcere privado; comentava-se o caso dessa boa senhora "nas esquinas, nos barbeiros; edificou-se um romance, umas finezas namoradas que o alienista outrora dirigira à

---

[144] Aristotle in his treatise the topics gave a kind of primer of dialectic showing how one could defend a thesis by taking as starting points appropriate premises that were already generally acceptable (KERFERD, 1981, p. 31). What Cicero refers to in Latin as the locus is in Greek the topos or 'place', and in its most general sense it was probably originally the position or standpoint from which you assail your own thesis. Others would confine it however to meaning simply the place where the orator finds a needed argument.

prima do Costa, a indignação do Costa e o desprezo da prima" (ASSIS, 2007, p. 51). Como consequência, "nunca uma opinião pegou e grassou tão rapidamente. Cárcere privado: eis o que se repetia de norte a sul e de leste a oeste de Itaguaí" (ASSIS, 2007, p. 53). O império da opinião tanto narra quanto determina os sucessos e os infortúnios de vários caracteres nessa descrição, bem como as imagens que constituem o verdadeiro na multidão: "dizia-se que o Costa ensandecera, ao almoço, outros que de madrugada; e até engraçado, conforme as versões" (ASSIS, 2007, p. 50). Sobre a monomania do alienista, a população apresentava várias versões:

> O alienista dizia que só eram admitidos os casos patológicos, mas pouca gente lhe dava crédito. Sucediam-se as versões populares. Vingança, cobiça de dinheiro, castigo de Deus, monomania do próprio médico, plano secreto do Rio de Janeiro com o fim de destruir em Itaguaí qualquer gérmen de prosperidade que viesse a brotar, arvorecer, florir, com desdouro e míngua daquela cidade, mil outras explicações, que não explicavam nada, tal era o produto diário da imaginação pública (ASSIS, 2007, p. 53).

Esse "produto diário da imaginação pública" é tão poderoso que pode legitimar "mil outras explicações, que não explicavam nada" sobre o verdadeiro motivo que levou o alienista a alojar o Costa e a boa senhora na Casa Verde. Além disso, quem acreditasse no valor moral e científico do discurso de Simão Bacamarte também teria como destino final a prisão na Casa Verde. Todas as mil explicações, surgidas de boatos descritos pelo narrador, "que não explicavam nada", constituem-se como objetos do raciocínio irônico machadiano: "o momento em que D. Evarista pôs os olhos na pessoa do marido é considerado pelos cronistas do tempo como um dos mais sublimes da história moral dos homens, e isto pelo contraste das duas naturezas, ambas extremas, ambas egrégias" (ASSIS, 2007, p. 54). A banalidade dessa imagem, alçada a um elevado patamar, como um dos gestos mais "sublimes da história moral dos homens", consagra novamente o grotesco na seriedade, a falta de medida pressuposta pelos valores exageradamente reconhecidos "pelos cronistas do tempo", os quais identificam o sublime nas extremidades, no oposto, na falta de unidade, em Simão Bacamarte e D. Evarista, no "contraste das duas naturezas" apresentadas e não na hipérbole que caracteriza a incoerência como efeito alcançado pelas suas próprias estórias. Em um tratado poético escrito por volta de I d. C, podemos evidenciar que a referência ao sublime denota o componente satírico dessa enunciação:

> Quando, pois, uma passagem, executada muitas vezes por um homem sensato e versado em literatura, não dispõe a sua alma a sentimentos elevados, nem deixa no seu pensamento matéria para reflexões além do que dizem as palavras, e, bem

> examinadas sem interrupção, perde em apreço, já não haverá um verdadeiro sublime, pois dura apenas o tempo em que é ouvida. Verdadeiramente grande é o texto com muita matéria para reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar (LONGINO, 1997, p. 76).

O que é considerado matéria para reflexão pelos cronistas de Itaguaí é o contraste de duas naturezas extremas, de pessoas cujos gestos e pensamentos não são dignos de imortalidade, pois pôr "os olhos na pessoa do marido" figura um comportamento corriqueiro, que ocorre nas relações cotidianas, da mesma forma que propor o estudo da loucura como uma "experiência que vai mudar a face da terra", tratando-a como "coisa mais alta", significa ignorar que a sua experiência se ocupa do grotesco como algo sério. "Com efeito, pessoas de pensamentos e ocupações mesquinhas e servis a vida toda é impossível que produzam algo admirável, merecedor de imortalidade; grandeza, naturalmente, existe nas palavras daqueles cujos pensamentos são graves" (LONGINO, 1997, p. 78). Coisas relacionadas ao cotidiano não são dignas de elevação, pois são na oratória que "os panegíricos e os discursos de solenidades e aparatos, encerram do começo ao fim dignidade e elevação" (LONGINO, 1997, p. 78). Essas crônicas, que relatam boatos do cotidiano de Itaguaí, são figuradas de maneira cômica em "O alienista", visto que só pode ser "uma comédia de costumes as cenas características do cotidiano" (LONGINO, 1997, p. 81) dessa cidade. O autor de "Memorial de Aires" expõe ao riso todas as vontades de verdade transmitidas por gêneros de discursos e discursos que fundamentam a sua filosofia e a sua moral em boatos surgidos a partir do "produto diário da imaginação pública".

Então, assim como nas crônicas, "edificou-se um romance" (ASSIS, 2007, p. 51) com o "produto diário da imaginação pública". Portanto, em nossa tese, ao encenar em sua ficção esse produto diário da imaginação pública, esse império da eloqüência que determina as opiniões, incluindo as dos cronistas e as do romance, Machado desbanca a ficção desse lugar comum que a define enquanto mimese da realidade social, compromissada com o dever de ser fiel ao mundo da empiria. De forma mais abrangente, entendemos que aqui encontramos um ponto fundamental para a nossa discussão sobre o sistema literário desse escritor, uma vez que, se evidenciamos o quanto ele reconhece a *doxa* (a opinião comum) como o conhecimento partilhado entre interlocutores de discursos reconhecidos enquanto verdadeiros, não seria possível propor um entendimento desses discursos como os principais lugares de memória que foram determinantes para a sua enunciação ficcional? Se a opinião comum do século XIX poderia ser formada pelos discursos literários, políticos, filosóficos e morais do seu tempo e da tradição literária ocidental, Machado de Assis não teria encontrado

neles as fontes de onde ele retira os seus argumentos retóricos, e, por que não, a sua *análise de paixões e caracteres*? Esta é a questão que será debatida no próximo capítulo. Antes, vale completar o ciclo da análise em destaque, chamando atenção para o valor que este autor agrega aos poderes da imaginação e da poesia em uma crônica publicada em 1897. A ideia é perceber nessa crônica, assim como ficou claro em "O alienista", a presença de verbos conjugados em terceira pessoa, tais como "dizem", "contam-se", "falava-se", "diz-se", "dizia", dizia-se, que figuram o mistério e a natureza fantástica de anedotas responsáveis pelo sucesso "diário da imaginação pública" do conto que estamos analisando. A matéria da crônica é "a perseguição que se está fazendo à gente de Antônio Conselheiro" (ASSIS, 2007, p. 376). De acordo com o autor,

> Os direitos da imaginação e da poesia hão de sempre achar inimiga uma sociedade industrial burguesa. Em nome deles protesto contra a perseguição que se está fazendo à gente de Antônio Conselheiro. Este homem fundou uma seita a que se não sabe o nome nem a doutrina. Já este mistério é poesia. *Contam-se* muitas anedotas, *diz-se* que o chefe manda matar muita gente, e ainda agora fez assassinar famílias numerosas porque o não queriam acompanhar. (...) Não se lhe conhecem discursos. *Diz-se* que tem consigo milhares de fanáticos (ASSIS, 2007, p. 376).

O mistério dessas anedotas, fábricas de poesia, é dramatizado nessa crônica como mistérios que combatem a monotonia do sertão de Antônio Conselheiro, uma vez que, "não se sabendo a verdadeira doutrina da seita, resta-nos a imaginação para descobri-la e a poesia para floreá-la. Estas têm direitos anteriores a toda organização civil e política" (ASSIS, 2007, p. 378). É possível notar nessa crônica que a determinação do verdadeiro não corresponde à prática de figuração de estórias, paixões e caracteres nos romances de Machado de Assis. As paixões que dirigem a crença dos seguidores da seita não são examinadas pelo autor, já que, segundo o mesmo, "se há crentes verdadeiros, é que acreditam em alguma coisa. Essa coisa é que é o mistério" (ASSIS, 2007, p. 378). Sua enunciação é carente de determinações morais; não existem respostas concretas que explicam o forte vínculo "que prende tão fortemente os fanáticos ao Conselheiro" (ASSIS, 2007, p. 378). Contra uma narrativa que "não se funda em testemunhas de vista, mas de outiva" (ASSIS, 2007, p. 377), Machado é imperativo:

> Imaginação, cavalo de asas, sacode as crinas e dispara por aí afora; o espaço é infinito. Tu, poesia, trepa-lhe aos flancos, que o espaço, além de infinito, é azul. Ide, voai, em busca da estrela de ouro que se esconde além, e mostrai-nos em que é que consiste a doutrina deste homem. Não vos fieis no telegrama da *Gazeta*, que *diz* estarem com ele quatro classes de fanáticos, e só uma delas sincera (ASSIS, 2007, p. 378).

A crítica ao jornal *Gazeta de Notícias* pode também ser lida como lugar de memória que aponta para os vícios descritos na forma de crítica às crônicas que *contam* anedotas a título de verdades no universo de Itaguaí, do conto "O alienista". Numa leitura cruzada, essa crônica apresenta um material importante para problematizarmos a ânsia por fidelidade cristalizada pela *episteme* das ficções realistas. Aqui, o império da opinião também é determinante para a construção de imagens em torno da figura de Antônio Conselheiro.

> *Diz-se* que é um místico, mas é tão fácil supô-lo que não adianta nada dizê-lo. Nenhum jornal mandou ninguém aos Canudos. Um repórter paciente e sagaz, meio fotógrafo ou desenhista, para trazer as feições do Conselheiro e dos principais subchefes, podia ir ao centro da seita nova e colher a verdade inteira sobre ela. Seria uma proeza americana. Seria uma empresa quase igual à remoção do Bendegó, que devemos ao esforço e direção de um patrício tenaz. Uma comissão não poderia ir; as comissões geralmente divergem logo na data da primeira conferência, e é duvidoso que esta desembarcasse na Bahia sem três opiniões (pelo menos) acerca do Juazeiro (ASSIS, 2007, p. 378).

Mesmo com a possibilidade de enviar "um repórter paciente e sagaz para colher a verdade inteira sobre a doutrina", seria uma empresa duvidosa, pois também duvidoso seria cogitar versões emitidas por conferência de comissões que "desembarcasse na Bahia sem três opiniões (pelo menos) acerca do Juazeiro. É ironia retórica o procedimento[145] no qual o autor enuncia que "seria uma proeza americana" "colher a verdade inteira" sobre esta seita. Os direitos da imaginação, anteriores segundo Machado a toda organização civil e política, o faz "imaginar a eleição de Antônio Conselheiro para a câmara dos Deputados, e que ele aí chega". Como cita o mesmo, "estou a vê-lo erguer-se e propor indenização para os seus dez mil homens dos Canudos..." (ASSIS, 2997, p. 379). Para Machado, não podemos perder a fantasia, o poder que a imaginação possui de evitar que a monotonia combata a nossa alma. Os direitos da poesia e da imaginação devem ser superiores aos direitos exercidos pela lei, eis o efeito do discurso machadiano, a vitória das imagens fantásticas, como são as imagens de uma imaginação que projeta a participação de Antônio Conselheiro na câmara dos Deputados de uma sociedade positivista e autoritária, sobre um mundo dominado pelo realismo de uma política de perseguição.

> A perseguição faz-nos perder isto; acabará por derribar o apóstolo, destruir a seita e matar os fanáticos. A paz tornará ao sertão, e com ela a monotonia. A monotonia

---

[145] Esse procedimento irônico pressupõe, como dito acima, "um gênero também previsto por regras que prescrevem a inadequação programática da linguagem a seus objetos" (HANSEN, 2004, p. 88). Nesse caso, é programática a inadequação subjacente à possibilidade de construir três opiniões acerca do Juazeiro e colher a verdade inteira sobre a seita de Antônio Conselheiro.

> virá também à nossa alma. Que nos ficará depois da vitória da lei? A nossa memória, flor de 48 horas, não terá para regalo a água fresca da poesia e da imaginação, pois seria profaná-las com desastres elétricos de Santa Tereza, roubos, contrabandos e outras anedotas sucedidas nas quinta-feiras para se esquecerem nos sábados (ASSIS, 2007, p. 379).

A metáfora da memória enquanto flor de 48 horas, que não poderá regar os sertões com a água fresca da poesia e da imaginação, amplifica o sentido do desencantamento do mundo[146] e o peso de uma enunciação irônica que converte o direito desses dez mil homens de canudos e a violência contra esses em duas faces de uma moeda que fortalece o tesouro de uma racionalidade política defendida em nome da "ordem" e da "paz" para se livrar do mistério de uma doutrina que alimentava a imaginação e a memória do auditório cuja não preocupação com a verdade formava a opinião comum sobre aqueles eventos. Nessa lógica, a ironia, tropo retórico cujo sentido expressa uma relação de oposição à vitória da política sobre a poesia e a imaginação, redescreve essa racionalidade política enquanto vício, entendido aqui como efeito mimético de uma enunciação que expõe as ruínas de uma república regida pela coerção.

A imaginação e a poesia são superiores à política nessa crônica que pertence ao sistema literário machadiano, da mesma forma que uma linguagem metafórica e figurativa prevalece sobre uma linguagem prosaica em sua análise de paixões e caracteres. Não sendo determinados por uma representação prosaica fundada na clareza realista, mas por uma representação regida pela clareza da técnica retórica empregada, esses textos são mediados por artifícios que produzem imagens incongruentes, desproporcionais e irônicas. Por intermédio da analogia metafórica, a escrita expõe ao leitor o procedimento, tornando evidente a justaposição de imagens opostas, cuja finalidade da representação, determinada pela exposição das coisas fantásticas, se adéqua ao estilo, responsável pela clareza verossímil do discurso narrativo machadiano, contrariando o princípio segundo o qual o metafórico e o figurativo seriam relativamente privados de clareza e exatidão na ficção do escritor fluminense. Contra esse princípio no estudo da ficção em análise, não "podemos propor como lei da representação prosaica a exatidão, de um lado, e a distinta determinação e clara inteligibilidade, de outro, ao passo que o metafórico e o figurativo são em geral relativamente privados de clareza e exatidão" (HEGEL *apud* MORETTI, 2009, p. 844). Ao contrário dos

---

[146] Esse é "um aspecto da racionalização (Weber) da existência moderna: um processo que se inicia nas esferas da economia e da administração, mas que depois as transpõe e invade os âmbitos do tempo livre e da vida privada, do divertimento e do sentimento" (MORETTI, 2009, p. 842).

romancistas do século XIX[147], Machado não quer "subtrair o cotidiano ao tédio: estremecê-lo, fazer dele narração" (MORETTI, 2009, p. 838). Não é possível perceber em suas narrativas "uma expansão imprevista e descontrolada do cotidiano" (MORETTI, 2009, p. 835). Os contos ora analisados não possuem notações realistas, nem os preenchimentos que se referem aos "episódios em que não ocorre algo relevante, e de que, terminada a leitura, (o leitor) mal se recorda" (MORETTI, 2009, p. 823); eles narram o extraordinário, uma vez que "os preenchimentos, por assim dizer, conservam o conto no interior do caráter ordinário da vida" (MORETTI, 2009, p. 827).

Partindo dessas considerações, entendemos que Machado de Assis não está vinculado a essa tradição que se consolidou com o "advento do *ethos* sério", atitude artística a partir da qual "o romance encontra um ritmo novo, tranquilo, um tipo de "neutralidade" narrativa que lhe permite funcionar sem ter sempre de recorrer a medidas extremas" (MORETTI, 2009, p. 828). Ao se situar fora dessa corrente, seus escritos transformam a seriedade burguesa numa atitude pacata diante da vida, desprovida de mistérios e heroísmos[148]. Assim o diz em uma de suas crônicas: "Está achada a epopeia burguesa. Não confundam com a tragédia burguesa; essa está achada há muito. Refiro-me à epopeia, o mais difícil porque o heroísmo na vida pacata do século não era a mesma coisa fácil de aparecer" (ASSIS, 2007, p. 95). Segue o que ele entende por "epopeia burguesa":

> "Ontem o Sr. José Mendes de Abranches comprou-me objetos no valor de 60.000".
> "Por lapso de soma, porém, somente cobrei 50.000, por cujo motivo o dito Sr. Abranches, conhecendo o meu logro, veio horas depois dar-me os 10 que de menos eu havia recebido. Um ato de tanta probidade não merece ser esquecido, por isso assim o faço público. _ O dono da Camisaria Especial, Ed. Sriber, Rua dos Ourives nº 51, porta imensa, corte".
> Vejam bem o sentimento poético e a insinuação do Sr. Sriber: "Um ato de tanta probidade não merece ser esquecido". Isto e convidar os Homeros da localidade são a mesma coisa; portanto, acudo com o meu esboço de poesia, que porei em verso, se merecer a animação da crítica (ASSIS, 2007, p. 95).

---

147 De acordo com Carlos Fuentes (2001, p. 9), "Machado asume, em Brasil, la lección de Cervantes, la tradición de La Mancha que olvidaron, por más homenajes que cívica y escolarmente se rindiesen al *Quijote,* los novelistas hispanoamericanos, de México a Argentina".

148 De acordo com João Adolfo Hansen (2008, p. 17) "enquanto duraram as instituições do mundo antigo, a epopéia narrou a ação heróica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda. Desde a segunda metade do século XVIII, a universalização do princípio da livre-concorrência burguesa que impôs a mais-valia objetiva a todos e contra todos foi mortal também para ela, pois o heroísmo é improvável e inverossímil quando o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores".

Não há seriedade ao tratamento dado a essa matéria. O autor ironiza o tratamento sério que o Sr. Sriber destina ao ato do Sr. Abranches, “um ato de tanta probidade” que não “merece ser esquecido”. Questionar “como o cotidiano se tornou interessante” (MORETTI, 2009, p. 840) é uma postura tipicamente machadiana; ele não leva a sério “o sentimento poético e a insinuação do Sr. Sriber”, pois é cômica uma epopéia de ações realizadas em um “século sério” cuja vida é marcada pelo cálculo, pela racionalização burocrática. No entanto, Machado faz um esboço de poesia colocando em versos épicos esse “ato de tanta probidade”:

> Então, o deus Cálculo chama um dos seus Erros, diz-lhe: “Vai, vai ao camiseiro da Rua dos Ourives, e faz com que ele se atrapalhe na conta”. O Erro, fiel à ordem, desce, entra na loja, e atrapalha o camiseiro, que, em vez de dar ao herói 32 mil-réis, entrega-lhe 42. Nem ele adverte no engano, nem o Abranches conta o dinheiro; pega das camisas, colarinho e punhos, cumprimenta e sai.
> Entretanto, a probidade, amiga do Abranches, vê a aleivosia, e pensa em salvar o herói. “Não, brada ela; isto não pode ficar assim; é preciso em exemplo grande, raro, nobre, épico; é preciso que o Abranches restitua os dez mil-réis”.
> E, tomando a figura de uma viúva pobre, aguarda o Abranches no corredor da casa deste; mal o vê entrar, lança-se-lhe aos pés. “Divino Abranches, sou uma viúva desvalida; dá-me de esmola o que te sobrar do troco que recebeste”. O herói sorri; como pode sobrar alguma coisa do troco? Dócil, entretanto, saca o receptáculo, descinta-o, conta, reconta; é verdade, dez mil réis de mais. Então a deusa: “Em vez de os dares a mim, vai restituí-los ao camiseiro”. E, súbito, desapareceu no ar. Abranches reconhece o prodígio; algum deus benéfico lhe falou por aquela boca. Depositada a caixa em casa, e, rápido como um raio de Febo, voa à Camisaria Especial.
> O camiseiro, encostado ao balcão, refletia na estrada do Madeira e Mamoré, quando o Abranches lhe apareceu, dizendo que vinha restituir-lhe dez mil-réis, que recebera de mais. O camiseiro não acreditou; deu de ombros, riu, bateu-lhe na barriga, perguntou-lhe como ia da tosse; mas o herói teimou tanto, que ele começou a desconfiar alguma coisa; examina a caixa e reconhece que lhe faltam dez mil-réis. A preciosa nota é recebida como o filho pródigo; o camiseiro beija-a, enche-a de lágrimas. O Abranches, comovido pela própria grandeza, deixa a Camisaria, e, teso, alucinado pelo albor de uma consciência imaculada e augusta, caminha impávido na direção da posteridade e da glória eterna (ASSIS, 2007, p. 98).

Expor os feitos do Sr. Abranches na forma do gênero épico é tornar sublime e digno de louvor a real descoberta do cotidiano no qual “nada ocorre de extraordinário” (MORETTI, 2009, p. 838). Em nossa leitura, à sublimidade do feito atribuída pelo camiseiro Sr. Sriber é contraposta uma técnica discursiva que marca o exagero cômico da divulgação do “ato de tanta probidade que não merece ser esquecido” enquanto efeito mimético do desajuste observável entre vida pacata burguesa, desprovida de heroísmo, e poesia épica. Com efeito, esse desajuste, apagado na “consciência imaculada e augusta” do Sr. Abranches, que “caminha impávido na direção da posteridade e da glória eterna”, é efeito de uma enunciação que também evidencia o gênero épico como forma literária que, ao “conferir grandiosidade ao assunto” abordado (LONGINO, 1997, p. 84), indo “além do alcance da persuasão por criar a

grandiloquência" (LONGINO, 1997, p. 88), transforma o que pode ser considerado baixo, banal e corriqueiro em elevado, sublime e grandiloquente. Nessa perspectiva, esse jogo poético, exercitado por Machado de Assis a partir dos efeitos cômicos gerados pela afetação, executada pelo autor, das convenções da forma do discurso épico, coloca em destaque esses enunciados enquanto artifícios de uma retórica sistematizada pelas contingências de um discurso narrativo cuja referência à vida pacata da burguesia e ao próprio contexto de enunciação do discurso, constitui uma alegoria que figura a galhofa enquanto efeito mimético da própria natureza convencional e, portanto, arbitrária do gênero.

Desse modo, entendemos que a produção narrativa machadiana não simboliza o estilo da altura aristocrática do trágico nem o baixo do cômico; ela se filia ao estilo tragicômico ou, conforme à nossa hipótese de leitura, ao tragi-irônico para se desvencilhar de todas as convenções poéticas vinculadas à pureza dos gêneros sublimes, grotescos e intermediários de uma forma média consagrada pelo *ethos* sério das camadas burguesas. Sobre essa última, afirma Franco Moretti (2009, P. 828):

> A relação milenar entre estilo e a condição vem assim conservada e ao mesmo tempo contornada: à altura aristocrática do trágico e ao baixo plebeu do cômico, a classe média acrescenta uma forma que lhe é profundamente peculiar: uma forma exatamente média, intermediária; mas intermediário não significa, pois, *equidistante*, e quer em Diderot quer no século seguinte, o sério anseia claramente por aparentar-se ao estilo das classes dominantes do passado (especialmente ao estilo delas em público). Alguém depara com uma obra-prima da seriedade cotidiana do século XIX, como *Place de I´Europe*, de Caillebotte, por exemplo, e compreende que sério não quer dizer trágico, tudo bem, mas que certamente quer dizer cauteloso, impassível, grave, negro, frio. A classe média se enrigesse; nesse momento se chama burguesia, e usa a seriedade para se distinguir do imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho braçal.

Essa tese não defende "a relação milenar entre estilo e condição" social como determinante do estilo irônico de Machado de Assis, tendo em vista que essa relação aliena nossa tese da verossimilhança discursiva aos parâmetros da "imitação séria do cotidiano com a qual Auerbach define o realismo" (MORETTI, 2009, p. 827), na medida em que "os seus homens e os seus ambientes, por mais presentes que sejam, são sempre apresentados como fenômenos que emanaram dos acontecimentos e das forças históricas" (AUERBACH *apud* MORETTI, 2009, p. 852). De forma oposta, o estilo machadiano é uma condensação de várias camadas discursivas, para utilizar a expressão de Ivan Teixeira, correspondentes a um tipo de imitação que é feito a partir de alguns prosadores da tradição filosófica, retórica e poética do ocidente. Nos termos de uma enunciação que não pressupõe unidades, Machado produz amplificações cômicas e irônicas por meio de enunciados numa forma que "produz

hibridismos ou monstros retóricos justapondo determinações distantes, inadequadas, heteróclitas" (HANSEN, 2006, p. 67), cujo efeito é uma "espécie de contrariedade no gênero", determinando a eficácia verossímil do seu discurso "pela aglomeração de todas as partes e tópicos ligados ao assunto" (LONGINO, 1997, p. 84), visto que amplificação é sinônimo de abundância segundo os termos propostos no tratado sobre o sublime.

No conto "O alienista", continuando a análise, a amplificação do cômico e do irônico é constitutiva de um discurso narrativo marcado pela aglomeração de enunciados proferidos por personagens que justapõem "determinações distantes, inadequadas", monstros retóricos que fundamentam o verdadeiro de suas opiniões. Essas alegorias possibilitam a inteligibilidade do texto se a entendermos como partes "ligadas ao assunto" que é topicalizado pelo narrador. Na narrativa em destaque, essas amplificações são fontes dos raciocínios satíricos do autor:

> D. Evarista foi o assunto obrigatório dos brindes, discursos, versos de toda a casta, metáforas, amplificações, apólogos. Ela era a esposa do novo Hipócrates, a musa da ciência, anjo, divina, aurora, caridade, vida, consolação; trazia nos olhos duas estrelas, segundo a versão modesta de Crispim Soares, e dois sóis, no conceito de um vereador. O alienista ouvia essas coisas um tanto enfastiado, mas sem visível impaciência. Quando muito dizia ao ouvido da mulher, que a retórica permitia tais arrojos sem significação.

Os "discursos e os versos de toda a casta" "adéquam" as "determinações distantes, inadequadas e heteróclitas" quando anunciam expressões tais como "musa da ciência", anjo, divina como alegoria das qualidades que caracterizam as paixões da personagem D. Evarista, pois teria sido para ser musa da ciência que "Deus, dizia um dos oradores, Martim Brito, depois de dar ao universo o homem e a mulher, esse diamante e essa pérola da coroa divina (e o orador arrastava triunfalmente esta frase de uma ponta a outra da mesa), Deus quis vencer a Deus, e criou D. Evarista" (ASSIS, 2007, p. 55)? A licença poética permite esses exageros retóricos, pois como afirma Simão Bacamarte, "a retórica permitia tais arrojos sem significação". Não há personagem que escapa de uma apreciação jocosa e irônica. A significação atribuída pelo narrador à oratória de Martim Brito não aponta para outro caminho. Conforme é exposto: "a ideia relativa ao nascimento de D. Evarista" (...) "parecera-lhe *adequada* a um arroubo oratório. De resto, suas ideias eram antes arrojadas do que ternas ou jocosas" (ASSIS, 2007, p. 56).

Nesse caso, o jocoso aparece disfarçado de sério nos arrojos de uma oratória que "dava para o épico" (ASSIS, 2007, p. 56). O que é mais extraordinário nessa narrativa é a opinião entender como adequado o caráter elevado de uma composição épica que se utiliza de

uma elocução marcada pela falta de medida, mediada por imagens e ideias que destoam de um quadro reconhecido por uma "correta descrição dos caracteres" (HORÁCIO, 1997, p. 64). Nesse sentido, quando o narrador discorre sobre as ideias arrojadas de Martim Brito, em detrimento das ideias ternas e jocosas, ele produz o efeito contrário, de modo que a enunciação não encerra o seu sentido na mera descrição de uma ordem semântica tornada inteligível pelo leitor. A inadequação do discurso, amplificada pela inadequação do estilo elocutivo empregado pelo orador, é efeito de uma enunciação cuja carência de unidade e sentido transforma a tópica retórica do discurso narrativo, bem como os artifícios argumentativos que a tomam como referência, pronunciados pelo narrador e seus personagens, em objetos do raciocínio irônico do autor.

> De resto, suas ideias eram antes arrojadas do que ternas ou jocosas. Dava para o épico. Uma vez, por exemplo, compôs uma ode à queda do marquês de Pombal, em que dizia que esse ministro era o "dragão aspérrimo do Nada", esmagado pelas "garras vingadoras do Todo"; e assim outras, mais ou menos fora do comum; gostava das ideias sublimes e raras, das imagens grandes e nobres... (ASSIS, 2007, p. 56).

As metáforas "dragão aspérrimo do Nada" e "garras vingadoras do Todo" não "obedecem à coerência analógica de atribuição" (HANSEN, 2006, p. 79), pois faltam correspondentes análogos ao assunto que configura a tópica dessa ode. As letras maiúsculas das palavras "Nada" e "Todo" amplificam lexemas marcados por uma indeterminação semântica, também gerada enquanto efeito de noções que são confusas, na medida em que ambas se anulam por não expressar uma propriedade concreta que pudesse ser remetida ao análogo principal marquês de Pombal. "Nada e Todo" são abstrações que se perdem num vácuo semântico, comprometendo o pensar analogicamente. Nesse sentido, elas apagam as marcas lexicais do sentido próprio representado por não "destacar um concreto" que possa ser colocado em relação com outros campos de significação. Estudando tratados antigos que regram as figuras da elocução, João Adolfo Hansen (2006, p. 54) nos lembra que essa forma de alegoria "chama-se também *enigma*, constituindo o efeito de recepção chamado *obscuritas* (*obscuridade, hermetismo*) que também pode ser defeito, do ponto de vista da prescrição implícita de clareza". Por exemplo, não seria hermética a alegoria que substituísse as palavras "Nada e Todo" pelos lexemas república e luzes, sobretudo porque não haveria "inadequação na relação palavra/coisa" (HANSEN, 2006, p. 80).

O caso Martim Brito, destacável pelas "suas ideias sublimes e raras", "mais ou menos fora do comum" nos permite pressupor "o que é inépcia, retoricamente, pois o figurado

passa com muita evidência para o primeiro plano, enquanto a ordem lógica das ideias fica obscurecida" (HANSEN, 2006, p. 68). As desproporções semânticas de sua oratória são objetos de um raciocínio irônico que "evidencia o próprio procedimento retórico_ a arte_ produzindo-se o efeito de autonomia do discurso enquanto a relação das relações das coisas enlouquece, tornando-se arbitrária" (HANSEN, 2006, p. 80). Portanto, não são *eicásticas* essas imagens grandes, raras e nobres, são fantásticas, o que as distâncias de uma suposta representação realista da vida política, social e moral do século XIX. Por isso nossa questão é identificar as imagens fantásticas que constituem o verossímil desses discursos narrativos, e não questionar "*what is the phenomenon of representation if we do not see it as a bridge which links reality and the mimetic text*" (LIMA, 1985, p. 449). Por conseguinte, mais do que evidenciar o caráter arbitrário do procedimento retórico subjacente à arte, o autor raciocina por meio de tropos que, ao produzir o efeito de autonomia do discurso[149], desestabilizam a racionalidade das coisas tidas por verdadeiras nos discursos da ciência, da filosofia, da política e dos mais diversos gêneros textuais canonizados pela produção cultural no ocidente. O estudo tropológico desses textos é aqui realizado com vistas ao entendimento de como Machado de Assis descreve paixões e caracteres por meio de uma técnica que, além de tornar verossímil a autonomia do discurso poético em relação ao real, produz, em nossa análise, a dramatização de como o mundo possível da realidade ficcional pode também ser determinado pelas contradições e arbitrariedades constituídas pelos tropos retóricos. Para efeito de compreensão, eis um exemplo no conto abordado, numa passagem que apresenta a rebelião de alguns agitadores contra o sucesso da Casa Verde de Simão Bacamarte:

> O barbeiro declarou que iam dali levantar a bandeira da rebelião, e destruir a Casa Verde; que Itaguaí não podia continuar a servir de cadáver aos estudos e experiências de um déspota; que muitas pessoas estimáveis, algumas distintas, outras humildes mas dignas de apreço, jaziam nos cubículos da Casa Verde; que o despotismo científico do alienista complicava-se do espírito de ganância, visto que os loucos, ou supostos tais, não eram tratados de graça: as famílias, e em falta delas a câmara, pagavam ao alienista... ___ É falso, interrompeu p presidente.__ Falso? __ Há cerca de duas semanas recebemos um ofício do ilustre médico, em que nos declara que, tratando de fazer experiências de alto valor psicológico, desiste do estipêndio votado pela câmara, bem como nada receberá das famílias dos enfermos.

---

[149] É preciso entender o que estamos chamando de efeito de autonomia do discurso artístico. Aqui, por exemplo, a incoerência é desproporção semântica, inadequação na relação palavra/coisa, e na alegoria teorizada como *mala affectatio*, a Retórica antiga propôs o que significa pensar analogicamente: a analogia permite destacar um concreto para colocá-lo em relação com campos cada vez mais dilatados de elementos, terminando por colocá-lo em relação inadequada com objetos cada vez mais "distantes". O que, bastante artificial, evidencia o próprio procedimento retórico – a arte – produzindo-se o efeito de autonomia do discurso enquanto a relação das relações das coisas enlouquece, tornando-se arbitrária. No limite, a incoerência produz a besta negra de qualquer classicismo: *indeterminação*.

> A notícia deste ato tão nobre, tão puro, suspendeu um pouco a alma dos rebeldes. Seguramente o alienista podia estar em erro, mas nenhum interesse alheio à ciência o instigava; e para demonstrar o erro era preciso alguma coisa mais do que arruaças e clamores. Isso disse o presidente, com aplauso de toda a câmara. O barbeiro, depois de alguns instantes de concentração, declarou que estava investido de um mandato público, e não restituiria a paz a Itaguaí antes de ver por terra a Casa Verde, __ "essa bastilha da razão humana", __ expressão que ouvira a um poeta local, e que ele repetiu com muita ênfase.
> Imagine-se a situação dos vereadores; urgia obstar ao ajuntamento, à rebeldia, à luta, ao sangue. Para acrescentar ao mal, um dos vereadores, que apoiara o presidente, ouvindo agora a denominação dada pelo barbeiro à Casa Verde __ "bastilha da razão humana", __ achou-a tão elegante, que mudou de parecer. Disse que entendia de bom aviso decretar alguma medida que reduzisse a Casa Verde; e porque o presidente, indignado, manifestasse em termos enérgicos o seu pasmo, o vereador fez essa reflexão: __Nada tenho que ver com a ciência; mas se tantos homens em quem supomos juízo são reclusos por dementes, quem nos afirma que o alienado não é o alienista? (ASSIS, 2007, p. 58-59).

Dentre os vários discursos que poderiam ser empregados para alterar o posicionamento pessoal do vereador em destaque, foi a metáfora da Casa Verde, "essa bastilha da razão humana", absorvida pelo vereador por intermédio do barbeiro, que por sua vez "ouvira a um poeta local" e "achou-a tão elegante", que o fez mudar de parecer. Nesse processo, é o mundo da opinião que detém o poder de alterar um parecer jurídico, pela mera expressão de um poeta local, um Homero de Itaguaí, o que nos permite perceber que, aqui, também fica evidente o puro artifício da ordem do discurso, hábil, sobretudo, para mover e alterar as paixões desse personagem. Desse modo, nota-se que o problema dessa república, seus impasses jurídicos, políticos, sociais e científicos, constitui uma problemática retórica, não uma problemática realista[150], visto que é o império da opinião, formado por imagens fantásticas e indecorosas, que governa nas discussões aclamadas e enérgicas dos vereadores, do povo e de Simão Bacamarte. A dialética filosófica de Platão, "a suprema ciência da verdade, conhecimento e ser e não a arte baseada na mera empiria dos doxomimetas" (ROCHA RACHID, 2008, p. 10), tem aqui a sua forma imitada de forma cômica pelo autor de Esaú e Jacó. Com efeito, se partirmos do princípio segundo o qual Machado dissolve essa oposição entre discurso verdadeiro e falso, colocando a verossimilhança no centro do seu sistema literário, não seria plausível entender essa ficção como procedimento discursivo que empreende uma descrição irônica sobre a *mímesis* com o fito de torná-la evidente enquanto puro artifício, tendo em vista que "o ficcional é o que não se deixa governar pelo critério válido para os discursos da realidade, o critério de verdadeiro/falso" (LIMA, 2002, p. 666)?

---

[150] Em nossa leitura, "não estamos, no conto "O alienista", olhando para imagens perfeitamente talhadas do que Roberto Schwarzs chama de "ideias fora do lugar", e para uma crítica da própria noção de estar fora de lugar" (WOOD, 2009, p. 3).

A indagação retórica, produzida por alguém que não tem "que ver com a ciência", mas que sugere uma resposta afirmativa sobre se, de fato, "o alienado não é o alienista", é movida por uma expressão elegante que figura a "Revolta dos Canjicas" como alegoria do movimento conhecido como tomada da bastilha[151], que fora durante a revolução francesa comumente conhecida como uma prisão política tornada símbolo do absolutismo monárquico. Como em todo sistema literário machadiano, as referências históricas e filosóficas são atualizadas semanticamente pelos lugares de memória recuperados nos enunciados de seus narradores e personagens. No que diz respeito a essa referência na narrativa em destaque, temos um personagem que desconhece a particularidade do uso dessa expressão, bem como a memória correspondente à atualização semântica configurada a partir do significado verossímil atribuído pelo barbeiro na interpretação que o próprio realiza da Casa Verde.

As opiniões relativas aos boatos que são ditos por poetas, oradores, cientistas e cronistas de Itaguaí determinam a racionalidade dos valores tidos por verdadeiros nesse universo ficcional. Com efeito, Machado de Assis pressupõe o caráter verossímil da metáfora que altera a disposição do vereador de Itaguaí, pois o raciocínio dedutivo que esse constrói não parte de uma racionalidade argumentativa, mas de uma relação conveniente entre casa "da razão humana" e casa de "tantos homens em quem supomos juízo" e que estão "reclusos por dementes". Eis o que possibilita supor que o alienado seja o alienista, um raciocínio dedutivo ao modo silogístico. Caso fosse outro o interesse partidário, a bastilha da "razão humana" poderia compor uma relação conveniente com a ideia segundo a qual "essa casa de tantos homens que estão reclusos por dementes" seria convertida em local de cura para as já mencionadas patologias cerebrais. Portanto, se o problema não é filosófico, mas retórico, "quem aprendeu a defender bem, na exercitação, uma coisa inacreditável, será capaz de, com facilidade, aplicar na prática, numa questão real, todos os meios de persuasão" (LAUSBERG, 2004, p. 90).

Todavia, a natureza fantástica e irônica dos raciocínios não está na facilidade com a qual o vereador utiliza todos os meios de persuasão em sua oratória para falar sobre o

---

[151] De acordo com Osvaldo Coggiola (2013, P. 293), "a 14 de julho, populares armados invadiram o Arsenal dos Inválidos, à procura de munições e, em seguida, invadiram a Bastilha, a antiga fortaleza que fora outrora transformada em prisão política. Dentro da prisão, estavam, como vimos, apenas sete condenados: quatro por roubo, dois nobres por comportamento imoral (dentre eles, o célebre Marquês de Sade), e outro por assassinato. A intenção inicial dos rebeldes ao tomar a Bastilha era se apoderar da pólvora lá armazenada. Caia assim o principal símbolo do absolutismo monárquico. A queda da Bastilha causou profunda emoção nas províncias e acelerou a queda dos prefeitos reais. Organizaram-se novas municipalidades e Guardas Nacionais nas províncias. A queda da Bastilha marcou simbolicamente o início do processo revolucionário, pois a prisão era o símbolo da monarquia".

alienado alienista, mas na situação banal (uma expressão ouvida de um poeta local) que caracteriza o momento em que ele foi persuadido pelo barbeiro, o qual não precisou do "dom da palavra" (ASSIS, 2007, p. 59) para atingir o seu objetivo. Não há um pressuposto racional que motiva a adesão pública aos discursos do barbeiro e à oratória do vereador. Qualquer imagem pode captar a benevolência do povo de Itaguaí, da mesma forma como qualquer argumento pode justificar a loucura dos seus cidadãos. Eis o segredo da loucura do povo dessa cidade, a adesão às verdades *doxais* correspondentes das imagens fantásticas mobilizadas pelos enunciados dos seus personagens. Podemos retirar outro exemplo do discurso que altera a disposição das pessoas que estavam de acordo com a revolução, o discurso do "ilustre" Porfírio Caetano das Neves.

> Itaguaienses!
> Uma câmara corrupta e violenta conspirava contra os interesses de Sua Majestade e do povo. A opinião pública tinha-a condenado; um punhado de cidadãos, fortemente apoiados pelos bravos dragões de Sua Majestade, acaba de a dissolver ignominiosamente, e por unânime consenso da vila, foi-me confiado o mando supremo, até que Sua Majestade se sirva ordenar o que lhe parecer melhor ao seu real serviço. Itaguaienses! Não vos peço senão que me rodeeis de confiança, que me auxilieis em restaurar a paz e a fazenda pública, tão desbaratada pela câmara que ora fundou as vossas mãos. Contai com o seu sacrifício, e ficai certos de que a coroa será por nós (ASSIS, 2007, p. 64).
>
> Toda a gente advertiu no absoluto silêncio desta proclamação acerca da Casa Verde; e, segundo uns, não podia haver mais vivo indício dos projetos tenebrosos do barbeiro. O perigo era tanto maior quanto que, no meio mesmo desses graves sucessos, o alienista metera na Casa Verde umas sete ou oito pessoas, entre elas duas senhoras, sendo um dos homens aparentado com o Protetor. Não era um repto, um ato intencional; mas todos o interpretaram dessa maneira, e a vila respirou com a esperança de que o alienista dentro de vinte quatro horas estaria a ferros, e destruído o terrível cárcere (ASSIS, 2007, p. 64).
> O dia acabou alegremente, enquanto o arauto da matraca ia recitando de esquina a esquina a proclamação, o povo espalhava-se nas ruas e jurava morrer em defesa do ilustre Porfírio (ASSIS, 2007, p. 64). (...) Salvo o capitão, os vereadores e os principais da vila, toda a gente o aclamava. Os mesmos principais, se o não aclamavam, não tinham saído contra ele. Nenhum dos almotacés deixou de vir receber as suas ordens. No geral, as famílias abençoavam o nome daquele que ia enfim libertar Itaguaí da Casa Verde e do terrível Simão Bacamarte (ASSIS, 2007, p. 65).

Não há esforço retórico empreendido pelo ilustre Porfírio Caetano para obter a adesão dos revolucionários, basta solicitar que o povo conte com o seu sacrifício, ficando "certos de que a coroa será por nós". No entanto, uma simples frase pode reverter a situação favorável alcançada por ele, pois apesar de o alienista ter metido "na Casa Verde cerca de cinquentas aclamadores do novo governo, indignando o povo, Porfírio não esboçou reação, fato que serviu de alimento para as contestações de "João Pina, outro barbeiro, que dizia abertamente nas ruas que o Porfírio estava "vendido ao ouro de Simão Bacamarte", frase que

congregou em torno dele a gente mais resoluta da vila" (ASSIS, 2007, p. 68). Após assumir a "difícil tarefa do governo" (ASSIS, 2007, p. 68), João Pina alterou as minutas da proclamação, "da exposição ao vice-rei e de outros atos inaugurais do governo anterior". Para legitimar a mudança de seu modelo de governabilidade, acrescentam os cronistas, esse outro barbeiro mudou os nomes da proclamação, "e onde o outro barbeiro falara de uma câmara corrupta, falou este de "um intruso eivado das más doutrinas francesas, e contrário aos sacrossantos de Sua Majestade" (ASSIS, 2007, p. 68). Mudam-se os nomes aos quais se destinam o ataque e o governo, todavia permanecem as opiniões formadas por juízos desprovidos de discernimento crítico, uma vez que "não só findaram as queixas contra o alienista, mas até nenhum ressentimento ficou dos atos que praticara" (ASSIS, 2007, p. 72). Como acrescenta o narrador, "os reclusos da Casa Verde, desde que ele os declarara plenamente ajuizados, sentiram-se tomados de profundo reconhecimento e férvido entusiasmo. Muitos entenderam que o alienista merecia uma especial manifestação, e deram-lhe um baile" (ASSIS, 2007, p. 73).

O exagero cômico está nas múltiplas adesões que tornam fantástico o sucesso de frases, discursos e teorias sobre uma opinião dominada pela ilusão dos seus efeitos. Não havendo patologias cerebrais em Itaguaí, mas discursos que determinavam a existência dessas doenças, o alienista não deixou de desenvolver a sua pesquisa, persuadindo a população, convertendo o não-ser, que aqui lemos como metáfora do falso, da inexistência da loucura nessa cidade, em ser, em sua determinação positivada pela ciência[152], na tese de que seria possível encontrar a verdade última de sua ciência, a de que ele reunia em si a teoria e a prática da loucura. Durante a consolidação de sua verdade, a metáfora foi o seu instrumento, pois ora a loucura foi definida como "uma ilha no oceano da razão", ora como um continente. Com efeito, oscilando entre o equilíbrio e o desequilíbrio das faculdades mentais, a loucura tornou-se uma ideia fixa defendida pela racionalidade de Simão Bacamarte, convencido de que estava louco por conter em si "os característicos do perfeito equilíbrio mental", pois "pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto" (ASSIS, 2007, p. 80). Dissolvendo o princípio da não contradição em sua teoria,

---

[152] Consciente das discussões científicas que haviam sido produzidas em torno da loucura no seu tempo, Machado de Assis dialoga com esses saberes. Esse conto constitui uma alegoria do surgimento e da consolidação do campo da psiquiatria no século XIX, da ciência que positivou o ser da loucura, ou seja, "o desdobramento, também este teórico e prático, da verdade da loucura a partir de um ser que é um não-ser, (...) da constituição da loucura como natureza a partir dessa não natureza que é o seu ser, (...) da constituição, na serenidade do saber, de uma natureza a partir do desvendamento de um não-ser" (FOUCAULT, 1978, p. 193).

Simão Bacamarte transforma as imagens verossímeis do que geralmente se entende por patologia cerebral em imagens fantásticas, incomuns, das quais é possível conceber a ironia enquanto efeito dessas inversões.

Desse modo, tornou-se verossímil, nessa cidade, o não-ser como imagem tão verdadeira quanto extraordinária, cuja prova "evidente" de sua existência estaria no fato de que "o ilustre alienista fez curas pasmosas, que excitaram a mais viva admiração em Itaguaí" (ASSIS, 2007, p. 77). Mas aqui não encerra a natureza fantástica do discurso do alienista, pois o não-ser, que foi convertido em ser nessa narrativa, retorna à sua condição de não-ser, tendo em vista que "o ilustre alienista", "a cabo de longas e pacientes investigações, constantes trabalhos, luta ingente com o povo, podia afirmar esta verdade: não havia loucos em Itaguaí; Itaguaí não possuía um só mentecapto" (ASSIS, 2007, p. 79). Com efeito, essa imagem ainda não é constitutiva do desfecho dessa estória, já que o não-ser, que foi convertido em ser e reconvertido em não-ser, volta à sua condição de ser "aos olhos acesos da convicção cientifica do ilustre médico" e nos boatos conjeturados nas crônicas da vila de Itaguaí.

> Mas o ilustre médico, com os olhos acesos da convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher, e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. Alguns chegam ao ponto de conjeturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí; mas esta opinião, fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova, senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem. Seja como for, efetuou-se o enterro com muita pompa e rara solenidade (ASSIS, 2007, p. 81).

Bem distante se encontra o alienista do mundo comum, esse meio filósofo e meio cientista, cujas ideias convictas metaforizam o *ethos* de agente portador das verdades no universo de Itaguaí. Aqui, as imagens fantásticas do discurso machadiano vão se tornando cada vez mais fantásticas conforme a extensão dos eventos que estão sendo dispostos na sua enunciação, visto que a loucura, sendo positivada e negada na sequência dos relatos, pode ser dissolvida pela recepção caso ela reconheça a natureza contingente e arbitrária dos boatos divulgados pelas crônicas dessa república, pois o boato não tem outra prova, senão o boato, que por sua vez é duvidoso. O mundo de Simão Bacamarte não pode ser outro senão o mundo das ideias, um mundo onde a ciência basta ao cientista, não importando qual seja a realidade exterior, "valendo até mesmo trancar os ouvidos às saudades da mulher". Assim sempre esteve "os olhos dele, empanados pela cogitação", subindo "do livro ao teto" e baixando "do

teto ao livro, cegos para a realidade exterior, videntes para os profundos trabalhos mentais" (ASSIS, 2007, p. 60).

Em *O alienista*, os enunciados que fundamentam os valores do alienista são indeterminados pelo seu efeito irônico, sobretudo quando eles são dirigidos a uma opinião que se aliena por não discernir a falta de lógica e de racionalidade dos seus pressupostos. Por meio de uma técnica que é determinada pela composição de imagens fantásticas, o autor indetermina a racionalidade dos enunciados filosóficos, históricos, políticos e morais tidos como verdadeiros pelos seus narradores e personagens, apontando para a contingência de sua própria enunciação, cujo fundamento é o verossímil, o fantástico e o irônico. Desconhecer a técnica de composição de misturas e de inadequações semânticas dos tropos consagrados pela retórica significa desconhecer que "o procedimento irônico, ao prescrever a inadequação programática da linguagem a seus objetos" (HANSEN, 2004, p. 88), "produz a besta negra de qualquer classicismo: indeterminação" (HANSEN, 2006, p. 81), o que também significa desconhecer que "a crítica à deleteriedade da linguagem persuasiva e verossímil no âmbito privado, político e judiciário" (ROCHA RACHID, 2008, p. 16), atestada na leitura dos diálogos platônicos, não constitui o fundamento da estrutura verossímil do discurso narrativo machadiano, uma vez que sua técnica expõe a verossimilhança das imagens fantásticas como prerrogativa central para expor ao cômico e ao irônico os fundamentos de uma racionalidade argumentativa que entende como "falso tudo o que é considerado verossímil", bem como o discurso filosófico como um discurso que "se efetua por um reconhecimento dessa arte sublime mimética, diferindo o filósofo dos outros gêneros produtores de discurso, imitadores de simulacros" (ROCHA RACHID, 2008, p. 10). Não cremos que haja alguma motivação realista na verossimilhança do discurso machadiano; o realismo implica o ocultamento da técnica narrativa que estrutura o conjunto de imagens, metáforas e enunciados aplicado retoricamente na figuração do falso, do absurdo e do maravilhoso. Nessa leitura, a estrutura é verossímil para os melhores avisados, ou agudos, que evidenciam o procedimento que condensa as convenções do gênero fantástico, cujo sentido é indeterminado por imagens extraordinárias que geram o efeito do cômico e do irônico na recepção.

3 MEMÓRIA E IRONIA NO DISCURSO NARRATIVO MACHADIANO

> Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é arvore, nem a choupana é choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero (ASSIS, 1977, p. 126).

Em uma crônica publicada por Machado de Assis em 11 de junho de 1893, o narrador anuncia o seu costume de "passar pelos olhos os jornais dos sete dias", um modo seu "de refrescar a memória", de "achar uma ideia que lhe falha", pois, de acordo com ele, elas "estão em qualquer coisa; toda a questão é descobri-las" (ASSIS, 2006, p. 256). Ao se deparar com uma semana "cheia de lances, debates, cóleras, acontecimentos, notícias e boatos", chamou-lhe a atenção um anúncio simples: "Casacas e coletes para todos os corpos, alugam-se na rua... Isto só, e não foi preciso mais para esquecer por instantes o resto do mundo" (ASSIS, 2006, p. 256). Os registros do cotidiano de uma semana "cheia de notícias e boatos", todos feitos pelo narrador, constituem as matérias das crônicas publicadas por Machado de Assis no século XIX. Em sua tese de doutorado, Dário Ferreira Souza Neto (2015, p. 345) aponta para "a funcionalidade do boato como procedimento que organiza as crônicas machadianas", considerando que "a crônica, como texto escrito, mimetiza a produção do boato" (SOUZA NETO, 2015, p. 347). O boato constitui sempre uma notícia segunda de um discurso primeiro; sua circularidade na opinião corrente, lugar que produz consensos, formadores dos valores sociais, da *doxa* que se opõe ao *logos*[153], o valida enquanto prática discursiva que constitui auditórios que confiam no efeito de verossimilhança dos seus conteúdos, pois, como afirma o crítico Dário Ferreira Souza Neto (2015, p. 343), a adesão ao

---

153 Contra as opiniões sustentadas pelos boatos, o *lógos* é aqui entendido não "à maneira hegeliana, como racionalidade, mas como discursividade", visto que "o racional não é senão a efetivação do discursivo" (CASSIN, 1997, p. 53). Entender o"*lógos* em toda a continuidade, ida e volta, de seu sentido, do discursivo ao racional e deste ao discursivo", significa pensar que se o discursivo pode se tornar por si mesmo racional, é também "o racional, na medida em que domina o homem e consegue fazer concordar consigo a natureza e os hábitos, que se faz discursivo, "persuasivo e, portanto, retórico" (CASSIN, 1997, p. 54). Nas narrativas machadianas, então, o boato, em oposição a esse *lógos*, é a fonte constitutiva das opiniões consideradas verdadeiras pelos seus personagens.

boato não é racional, visto que "a verossimilhança da notícia é garantida pela lendária figura do expert amigo de um amigo de um amigo".

Em nossa tese, esses boatos funcionam como lugares de memória ressignificados por imagens fantásticas, as quais, marcadas pelos efeitos de incongruência e de inadequação que geram na recepção, ao serem compostas pelo cronista, indeterminam[154] os valores e os ideais constitutivos dos enunciados que traduzem as mais variadas concepções de mundo condicionadoras da verossimilhança, vislumbrada pela fortuna crítica machadiana, das coisas tidas por verdadeiras pelos seus personagens, pois defendemos que não seja captável o sujeito dessas enunciações; sua presença, a qual poderia nos oferecer uma linha contínua entre os seus valores e os valores dos narradores de ficção[155], é indeterminada pela própria forma do texto.

Nesse processo, as imagens fantásticas, objetos da imaginação do cronista, mimetizam a falta de decoro que compromete a verossimilhança realista das convenções desse gênero, posto que fantástico é sinônimo de incrível, extraordinário, fabuloso, o que quer dizer o antônimo dos fatos correntes que dão sentido ao universo cotidiano. São essas imagens "impressionantes e incomuns, belas ou hediondas, cômicas ou obscenas" que podem "nos garantir que lembraremos delas mais prontamente" (YATES, 2007, p. 27). Enquanto imagens que emulam ou recuperam ditos e sentenças que sobrevivem no seio da memória pública e individual, são elas que permitem ao cronista jogar com a opinião, manipulando-a, além de apresentá-la como ferramenta facilmente manobrada por boatos, frases, máximas, adágios e discursos. Utilizadas como artifício retórico, essa imagens pressupõem a memória

---

154 Discorrendo sobre a intencionalidade inventiva do texto machadiano, Dário Ferreira Souza Neto (2015, p. 321) defende que "não se trata de negar as leituras sociológicas que marcam as leituras dominantes das obras machadianas, mas inseri-las nesses efeitos da relação entre texto e leitor, como leituras perspectivadas, as quais, diante dos pontos de indeterminação dos textos ficcionais, preenchem seus vazios pela generalização da perspectiva de mundo do crítico. Há intencionalidade, se compreendermos com Ricoeur o termo como uma intencionalidade inventiva em que os procedimentos estéticos do texto como procedimentos persuasivos do autor implicado produzem indeterminações cobrindo sua narrativa ou seus comentários com o manto de ambiguidade de sentido. Desse modo, tais indeterminações comuns nas crônicas e narrativas machadianas solicitam uma leitura ativa que somente o leitor poderá fazer como ato individual de leitura". É preciso salientar que, em nossa tese, a leitura que possibilita identificar essas indeterminações é a leitura que pressupõe essas narrativas e crônicas como produtoras de efeitos cômicos e irônicos.

155 "Não podemos, com garantias, oferecer uma linha contínua entre os valores de Machado de Assis e Bentinho ou Brás Cubas, e inclusive somos impelidos a ver nessa relação algo de profundamente problemático" (PINHEIRO, 2009, p. 37).

dos usos e costumes de uma tradição que encena o cômico pela dramatização do grotesco, da desconformidade, uma vez que, "criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória significa estabelecer semelhanças as mais impressionantes possíveis" (YATES, 2007, p. 27), sobretudo porque "imagens são formas, signos distintivos, símbolos (*formae*, *notae*, *simulacra*) daquilo de que queremos nos lembrar. Por exemplo, se queremos nos lembrar do gênero de um cavalo, um leão, uma águia, precisamos colocar suas imagens em lugares (*loci*) definidos" (YATES, 2010, p. 23).

Essa tradição pode ser vinculada aos escritos de Luciano de Samósata, pois, segundo Enylton de Sá Rego (1989, p. 126), "ao adotar o ponto de vista do *kataskopos* e o riso sério-cômico do *spoudogeloion*", Machado de Assis "via a sua obra literária como a de um brasileiro que, através dela, se inseria na literatura mundial". Com efeito, o grotesco que se manifesta na seriedade machadiana está presente nas metáforas que apontam para o caráter contingente[156] dos valores que são determinados no e pelos enunciados constitutivos das falas e dos ditos dos tipos literários consagrados pelas narrativas desse autor; esses enunciados jogam com os lugares da memória pública, ressignificando os boatos, mimetizados pela materialidade de suas narrativas. No caso Machado de Assis, o efeito cômico de sua pena irônica pressupõe, nessa crônica, a indeterminação de imagens fantásticas configuradas por uma memória seletiva, a memória do seu narrador. Esse narrador tem a sua autoridade dissolvida, afetada pela "racionalidade" de um conhecimento supostamente produzido pela recuperação de imagens do passado, e busca compatibilizar o que não é compatibilizável do ponto de vista objetivo de uma representação que se quer realista, evidente, posto que, não contemplando essa forma de representação, sua narrativa atinge o extraordinário da fantasia, determinado pelo casamento da memória com a história. Dramatizadas na forma da narrativa pela imaginação, tanto a memória quanto a história são subsumidas pela fantasia nesse sistema ficcional. Com efeito, essa fantasia constitui, em nossa leitura, a tópica[157] retórica da

---

156 Na tradição Luciânica, "uma das características principais de sua linguagem é a de relativizar constantemente suas próprias afirmações, nisso diferenciando-se respectivamente da linguagem épica, da cômica, da retórica e da filosofia (REGO, 1989, p. 49).

157 Estamos nos referindo ao assunto que é matéria do discurso machadiano, assunto que forma um locus, "um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um interlúnio, um canto, um arco etc" (YATES, 2010, p. 23). Nesse sentido, "a formação dos *loci* é de grande importância, já que o mesmo conjunto de *loci* pode ser usado muitas vezes para lembrar das coisas as mais diversas. As imagens que depositamos neles para nos lembrarmos de um determinado conjunto de coisas enfraquecem e desaparecem quando não as usamos mais. Mas os *loci* permanecem na memória e podem ser utilizados novamente, ao depositarmos neles um novo

crônica publicada em 1893, visto que "os tópicos são as "coisas" ou o assunto que é objeto da dialética, denominados como *topoi* a partir dos lugares onde foram depositados" (YATES, 2010. p. 52).

> Quando acabei de ler o anúncio, entrei a malucar. Imaginei um baile, para o qual fossem convidados cem homens que não possuíssem casaca, nem dinheiro para mandar fazê-la. Comparecimento obrigado; corriam todos à loja, onde havia justamente cem casacas e cem coletes. É muita imaginação; mas eu não estou dosando um elixir para cérebros práticos. Estou contando o que me aconteceu. Naturalmente, os fregueses não correram a uma; como, porém, tinham poucas horas, houve certa aglomeração. Os matinais levaram as casacas mais adequadas, os retardatários saíam menos bem servidos (ASSIS, 2006, p. 257).

A inadequação do uso das casacas, alugadas para um baile, constitui a matéria que é selecionada pela fantasia do cronista, a qual não está "dosando um elixir para cérebros práticos", pois o que lhe aconteceu não necessita do consentimento desses. Nesses termos, mais vale o que acontece no imaginário do que aquilo que atende aos interesses dos cérebros práticos. O autor reconhece o seu excesso de imaginação após a leitura do anúncio, mas não abdica de contar o "que lhe aconteceu", nem mesmo quando supõe ter entrado "a malucar" durante o evento que se configurou como objeto da sua imaginação: "vi então uma única coisa. Metade das casacas não se ajustavam aos corpos. Vi corpos grossos espremidos em casacas estreitas; outros, magros, nadavam dentro de casacas infinitas" (ASSIS, 2006, p. 258). Ao espetáculo fantástico do baile, fruto de um abuso de imaginação e fantasia, sucede "uma epidemia de casacas mal-ajustadas". Em sua tese sobre o significado do vestuário nos circuitos das relações sociais da sociedade oitocentista brasileira, Joana Monteleone (2013, p. 10) afirma que

> um baile no império brasileiro de d. Pedro II significava mais que emoções do dançar da valsa e suspiros de moças casadoiras. Num baile, ganhava-se um ministério, costurava-se uma aliança, pagavam-se favores e arrumavam-se casamentos. (…) Para além das roupas e da moda, estavam em jogo política e economia.

---

conjunto de imagens correspondente a um novo conjunto de coisas. Os *loci* são como as tábuas de cera que permanecem, embora tenha sido apagado o que foi escrito sobre elas, e estão prontas para ser usadas novamente" (YATES, 2010, p. 23-24).

Numa sociedade que reproduzia as figurações de uma Sociedade de Corte[158], "vestir-se também bem e adequadamente acabou por se tornar um requisito fundamental para que se soubesse circular com desenvoltura pela complicada política da corte" (MONTELEONE, 2013, p. 17). Na crônica em destaque, entendemos que Machado de Assis mimetiza os circuitos materiais e simbólicos que dão forma aos aspectos políticos, morais e iconográficos [159] desses espaços. No entanto, sua *mímese* produz galhofa, invertendo ironicamente os signos de prestígio político, social e simbólico presumidos pelo circuito das roupas que predominavam nos bailes[160] e festas que animavam a vida imperial no segundo Reinado.

---

158 Em muitos casos, pertencer à sociedade de corte ou ter relações com pessoas que circulavam na corte eram condições para o acesso a tais posições. Elas garantiam uma renda, mas traziam consigo deveres de representação (ELIAS, 2001, p. 92). "Numa sociedade em que cada manifestação pessoal tem um valor socialmente representativo, os esforços em busca de prestígio e ostentação por parte das camadas mais altas constituem uma necessidade de que não se pode fugir. Trata-se de um instrumento indispensável à auto-afirmação social, especialmente quando – como é o caso da sociedade de Corte – todos os participantes estão envolvidos numa batalha ou competição por status e prestígio (ELIAS, 2001, p. 83). Para quem fazia parte das camadas dominantes, "a elegância da atitude e o bom gosto – produtos elaborados de uma tradição social e possibilitados por sua existência como rentiers – tornavam-se obrigatórios, para a aceitação e a ascensão em uma sociedade regida pela convenção social e pela competição por prestígio" (ELIAS, 2001, p. 129).

159 A iconografia teve importância vital para a pesquisa de Joana Monteleone, uma vez que ela procurou "por imagens de mulheres e homens brasileiros em museus e acervos particulares e públicos do país. Essas imagens nos contam como a Corte gostava de se ver retratada, em pinturas ou fotos que os mostravam iguais, ou pelo menos bem parecidos, a seus pares europeus" (MONTELEONE, 2013, p. 16).

160 Machado mimetiza no romance esses circuitos sociais. No romance Esaú e Jacob (ASSIS, 1977, p. 152) , a personagem D. Cláudia, mãe de Flora, "pensava no baile da ilha Fiscal, sem a menor ideia de dançar, nem a razão estética da outra. Para ela, o baile da ilha era um fato político, era o baile do ministério, uma festa liberal, que podia abrir ao marido as portas de alguma presidência. Via-se já com a família imperial. Ouvia a princesa: __ Como vai, D. Cláudia? __ Perfeitamente bem, Sereníssima senhora. E Batista conversaria com o imperador, a um canto, diante dos olhos invejosos que tentariam ouvir o diálogo, à força de os fitarem de longe. O marido é que... Não sei que diga do marido relativamente ao baile da ilha. Contava lá ir, mas não se acharia a gosto; pode ser que traduzissem esse ato por meia conversão. Não é que só fossem liberais ao baile, também iriam conservadores, e aqui cabia bem o aforismo de D. Cláudia que não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha. (…) A esquisitona (Flora) foi ao baile da ilha Fiscal com a mãe e o pai. Assim também Natividade, o marido e Pedro, assim Aires, assim as demais gente convidada para a grande festa. Foi uma bela ideia do governo, leitor. Dentro e fora, do mar e da terra, era como um sonho veneziano; toda aquela sociedade viveu algumas horas suntuosas, novas para uns, saudosas para outros, e de *futuro* para todos, __ ou, quando menos, para a nossa amiga Natividade – e para o conservador Batista. Aquela considerava o destino dos filhos, - coisas futuras! Pedro bem podia inaugurar, como ministro, o século XX e o terceiro reinado. Natividade imaginava outro e maior baile naquela ilha. Compunha a ornamentação, via as pessoas e as danças, toda uma festa magna que entraria na história (ASSIS, 1977, p. 154). (…) A imaginação de Batista era menos longa que a de Natividade. Quero dizer que ia antes do princípio do século, Deus sabe antes do fim do ano. Ao som da música, à vista das galas, ouvia umas feiticeiras cariocas, que se pareciam com as escocesas; pelo menos, as

> No segundo Reinado, as modistas da cidade escolhiam figurinos, modelos, retratos, óleos importados, jornais e revistas de Paris, que ajudariam as brasileiras a definirem a roupa mais *adequada* para os salões da Corte de d. Pedro II. Após os bailes ou as reuniões, as roupas das damas eram comentadas e discutidas por jornalistas no jornal das Senhoras ou na Gazeta de Notícias. O que estava em jogo, por trás dos comentários aparentemente inócuos e bastante descritivos, eram os sinais de prestígio político e indicação de boa fortuna (MONTELEONE, 2013, p. 14).

Entendendo que o tratamento dado por Machado a essa matéria não é realista, de modo que, ao se utilizar da fantasia como técnica que reconfigura e atualiza os significados desses eventos, ele metaforiza esses circuitos, colocando em pauta imagens inadequadas, mal ajustadas e fantásticas, a ausência de decoro não produziria o efeito da ausência de prestígio e boa fortuna naqueles que alugam esses casacos? E sendo o "mundo um baile de casacas alugadas", não seria ele todo mal ajustado, assim como os circuitos econômicos, religiosos, políticos, jurídicos e morais do teatro da vida imperial? Perceber esses desajustes implica reconhecer, pelas imagens que são fantásticas, os desajustes que se manifestam no metaforismo das expressões combinadas pelo narrador da crônica. Propõe-se, então, evidenciar que o extraordinário da forma é metáfora do extraordinário desses circuitos, os quais, por sua vez, metaforizam as ruínas do império. Eis a grande façanha do cronista, como segue na narrativa, a descoberta de uma ideia que lhe "pareceu cada vez mais verdadeira", o qual "considerou a vida, remontou os anos, remirou o espetáculo do mundo, o visto e o contado, cotejou tantas coisas diversas, evocou tantas imagens complicadas, combinou a *memória* e a história, e disse consigo: este mundo é um baile de casacas alugadas" (ASSIS, 2006, p. 259).

A metáfora que define a vida e o espetáculo do mundo é aqui lida, em nosso trabalho, como mais uma das verdades *doxais* ironizadas por Machado de Assis em seus escritos; nessa crônica, as imagens complicadas, cotejadas e remiradas que "combinam a *memória* e a história[161]" são constitutivas da indeterminação irônica do seu discurso narrativo,

---

palavras eram análogas às que saudaram Macbeth: - Salve, Batista, ex presidente de província! - Salve, Batista, próximo presidente da província! - Salve, Batista, tu serás ministro um dia! (…) Enfim, a mulher, como Lady Macbeth, dizia nos olhos o que esta dizia pela boca, isto é, que já sentia em si aquelas futurações.

[161] A combinação entre memória e história é aqui entendida no sentido da prática de composição de imagens que são remissivas aos valores comuns, aos lugares da *doxa*, constituídos pelos discursos da tradição poética e filosófica do ocidente desde os escritos de Aristóteles. Nesse sentido, consideramos que "Aristotle does not appear to have identified the common opinion as a cultural product, something produced by education or

visto que a metáfora que define o mundo como um baile de casacas alugadas é a metáfora que se vincula à fantasia do narrador. A memória dos eventos, dos bailes, da política, da ciência, da filosofia, da religião e da moral, que dão sentido a essa "verdade metafórica", é a memória das imagens que, mal-ajustadas, determinam, pela imitação irônica do cânone discursivo[162] dessas esferas do conhecimento ocidental, conhecimento ostentado pelo narrador, os lugares dos lugares da enunciação machadiana, uma vez que, além de servir como lugar de raciocínio e de pensamento, "a memória constitui-se mecanismo primordial para criar e inventar a partir da tradição" (MAGRI, 2014, p. 65). Noutras palavras, como veremos ao longo desse capítulo, entendemos que Machado de Assis ficcionaliza, nessa passagem, o processo de criação e legitimação dos fundamentos de sua própria arte, arte que torna cômica a indiscrição do narrador, que desconhece os limites de seus raciocínios. Quanto ao processo de criação,

> o impulso criativo e a sua apreciação coletiva são acionados a partir de um gesto precedente, um saber pretérito no qual o autor se apoia, algo já inscrito na tradição das obras e subtraído pela memória para o agenciamento de um novo discurso. Cabe, portanto, àquele que trouxe à luz a ideia adormecida, atualizá-la em consonância com o seu tempo, reativando sentidos. O impulso criativo demonstra vigor literário na medida em que o autor procura triunfar do texto pressuposto, aproveitando sabiamente a ideia precedente, pois, à maneira de qualquer sintoma intertextual, essas apropriações comportam mudança de conteúdo (MAGRI, 2014, p. 65).

Na crônica submetida à análise, "as apropriações que comportam mudança de conteúdo" são decorrentes de uma apreciação irônica dos discursos que as precedem, provenientes da fantasia do narrador, por intermédio de uma memória literária que renega o novo como razão de ser do velho, da mesma forma que repropõe o velho como fonte de "agenciamento de um novo discurso" que desestabiliza qualquer fundamento que assenta as

---

experience, although it obviously was. Roman rhetoric, however, did produce an educational system that consciously aimed to produce both a linguistic and ethical sensus communis through rigorous training in Latin and Greek literature" (SCHAEFEER, 2004, p. 281). "The literary canon and the attendant sententiae thus became a fund of shared values and shared expressions, a literary and linguistic sensus communis from which the orator could draw".

[162] Essa tradição atinge o seu apogeu com a escola humanista, pois a "Humanist schools featured memorization and recitation of passages of Latin literature, oral and written composition, and careful grammatical analysis of dictated texts. Most of an average class day was spent in giving or listening to recitations, yet, while rhetoric was still oriented toward oral performance, the common opinion from which and to which eloquence was derived and directed was now a body of texts" (SCHEFFER, 2004, p. 282).

suas bases na verossimilhança de uma suposta razão que não enxerga a natureza ficcional e fantástica das imagens subjacentes às determinações axiológicas das máximas morais, filosóficas e poéticas do presente da enunciação, tomando a memória partilhada como fonte de reconhecimento e legitimação dos ditos literários, políticos e históricos consagrados por esses lugares. Com efeito, a imaginação, correspondente imediato da fantasia, tópica retórica do discurso dessa narrativa, não pressupõe a unidade das imagens que são combinadas pelo cronista, já que elas não foram produzidas para atender "às necessidades de cérebros práticos", uma vez que, aqui, entendemos que a fantasia do narrador é sinônimo do fingimento poético [163] do sujeito indeterminado dessa enunciação. Aqui, nessa crônica, imaginação e fantasia são sinônimos de contingência, de seleção, de fabulação, o que inverte ironicamente a meditação sobre a ideia, que pareceu ao cronista cada vez mais verdadeira, de que "este mundo é um baile de casacas alugadas". Entendemos que seja esse um dos efeitos pressupostos pelas imagens fantásticas: a de expor ao irônico a verossimilhança das ideias de uma fantasia que propõe, enquanto críveis e necessárias, imagens que não seriam lidas na recepção pelo efeito de incongruência e inadequação dos seus conteúdos semânticos, mas que seriam lidas pelo efeito lógico, verossímil e adequado por uma recepção que estabelece uma relação de concordância e aceitação com essas imagens, lidas durante o processo de construção da inteligibilidade dos jornais que noticiavam e definiam os valores inerentes à vida social reproduzida no império brasileiro oitocentista. Eis uma das façanhas da retórica machadiana, eis o que evidenciamos na leitura de sua crônica, para a qual "o desconcertos da vida não têm outra origem, senão o contraste dos homens e das casacas".

> "Condoído desse melancólico espetáculo, Jesus achou um meio de corrigir os desconcertos, removendo deste mundo para o outro a esperança das casacas justas. Bem-aventurados os mal-encasacados, porque eles serão vestidos no céu! Profetas há, porém, que entendem que o mal do mundo deve ser curado no próprio mundo. E muitos foram os alvitres, vários os processos, alguns não provaram nada, outros dizem que serão definitivos. Pode ser; mas o mal está no único ponto de serem alugadas as casacas. Que a Fortuna ou a Providência, com a melhor tesoura do globo, talhe as casacas por medida, e as prove uma e muita vez no corpo de cada pessoa, e não as haverá largas nem estreitas, longas nem curtas, todas parecerão ter sido cosidas na própria pele dos convidados. Sem isso, o baile será esplêndido pela profusão de luzes e flores, pelo serviço de boca, pela multidão e variedade das

---

163 "O procedimento do fingimento, no sentido da 'dissimulação virtuosa', é preconizado por Quintiliano ao orador, de modo análogo ao exemplo de Aníbal na guerra, que sabendo a verdade de suas intenções e ações forjava uma imagem diversa ao seu oponente" (MÍSSIO, 2004, p. 84).

> danças, mas não haverá perdido este pecado original de ser um baile de casacas alugadas" (ASSIS, 2007, p. 259).

Esse "melancólico espetáculo", cujo fantástico resulta de uma imagem que combina os desconcertos da vida com o contraste dos homens e das casacas, fez Jesus remover "deste mundo para o outro a esperança das casacas justas", já que, nessa acepção, a excelência moral, o decoro e a prudência "talvez não sejam deste mundo". O efeito de contraste também pode ser vislumbrado pela conjunção de palavras cuja relação de sentido não pressupõe o efeito de congruência como imanente ao enunciado, visto que os desconcertos da vida podem não ser, necessariamente, simbolizados pelo contraste dos homens e das casacas. A relação é construída pelo narrador da crônica, que por sua vez pode ser lida e correspondida pelo efeito de verossimilhança de sua enunciação. Nessa enunciação fantástica, Jesus personifica, em nossa leitura, a providência que materializa os desconcertos da vida, lançando para o extraordinário, para a fantasia, para a imaginação, para o outro mundo, a responsabilidade de ajustar o que está desajustado nesse "melancólico espetáculo". A imagem da "melhor tesoura do globo", possível instrumento da Fortuna[164] e da Providência, ambas capazes de talhar por medida as casacas, ao lançar o problema dos desconcertos da vida para o domínio do extraordinário, da fatalidade e da tirania da Fortuna, produz o efeito de indeterminação dos valores que poderiam pressupor a unidade da vida, dos homens, dos circuitos simbólicos, materiais e morais e de um baile no qual as casacas não seriam "largas nem estreitas, longas nem curtas", pois "todas parecerão ter sido cosidas na própria pele dos convidados".

Com efeito, não há nessa crônica[165] um ponto de vista privilegiado que consiga solucionar a aporia formada pela metáfora do baile, posto que esse artifício subtrai a sua força

---

164 A fortuna para os antigos era a deusa pagã. De acordo com Segismundo Spina (1997, p. 59), o tema da fortuna teve, também, uma voga extraordinária durante a Idade Média, desde Boécio (século VI). Deusa pagã, é ela quem governa tiranicamente o mundo; caprichosa e instável, a Fortuna "representa a fatalidade, a explicação do mistério, a lei da justiça imanente".

165 É relevante ressaltar que "essa categoria narrativa, sob a pena de Machado de Assis e seu refinamento estético, revela-se híbrida. Sua escrita é resultado do entrelaçamento de dois fios principais: a disposição à oralidade estilizada (tom necessário ao gênero) e a tessitura literária, elementos capazes de paralisar o tempo, transformando o circunstancial, a notícia, em ficção" (MAGRI, 2014, p. 20). "Ora, o texto machadiano prova dessa hibridez, pois atenua as fronteiras entre o real e a ficção: nas crônicas, gênero marcado pela contingência, ora o articulador envereda visceralmente pelo literário retomando obras e autores, submergindo o real em meio a personagens e situações ficcionais de forma a minimizá-lo em importância com o risco de fazê-lo desaparecer aos olhos do leitor, ora caminha em sentido contrário, convergindo sua elocução para o fato (a notícia)

na defesa de sua existência meramente literária, sendo ela mesma objeto da imaginação e da fantasia do cronista. Ao tornar-se matéria de disputas interpretativas, tendo em vista que "muitos foram os alvitres, vários os processos, alguns não provaram nada, outros dizem que serão definitivos", esse melancólico espetáculo do mundo não é superável por nenhuma filosofia ou religião, muito menos pelos enunciados do próprio narrador, objeto da enunciação irônica do sujeito indeterminado. Portanto, sem a presença de algum modelo de pensamento que pressuponha a justa medida do mundo, como a Fortuna e a Providência, "o baile será esplêndido pela profusão de luzes e flores, pelo serviço de boca, pela multidão e variedade das danças, mas não haverá perdido este pecado original de ser um baile de casacas alugadas" (ASSIS, 2007, p. 259). Longe do que é adequado, do que seja considerado decoroso e ajustado, o mundo, metáfora de metáfora, é um baile alugado, desajustado e fantástico. Inadequadas, as casacas alugadas não apresentam unidade. Sem a mediação da fortuna e da providência elas não serão ajustadas, posto que a justa medida depende "da melhor tesoura do globo", ou seja, o único instrumento com o qual a unidade pode ser resgatada, concebido, em forma de metáfora, pela fantasia do narrador. Tópica central dessa crônica, essa fantasia justapõe imagens opostas, da providência e da fortuna, maximizando o efeito irônico de um ponto de vista fantástico, que presume um baile talhado pela falta de medida de ideias alugadas, cujos fundamentos axiológicos são inconciliáveis. É nessa perspectiva que entendemos as enunciações morais, religiosas e filosóficas como enunciações que passam pelo crivo da pena irônica nas narrativas machadianas[166]. A metáfora do baile funciona como

---

simplesmente porque nele vê a possibilidade de criar um contraponto com algo ficcional, ativando, assim, sua memória literária" (MAGRI, 2014, p. 17).

[166] Em uma crônica publicada em 3 de abril de 1885, o narrador ironiza o dito de um senador, não sem o uso de frases feitas, de metáforas e ideias definitivas legitimadas pelo efeito de uma doutrina de medalhão, apresentada no conto que fundamenta o nosso estudo nesse capítulo: "Há alguém, disse o Sr. Senador João Alfredo, citando um velho dito conhecido, há alguém que tem mais espírito que Voltaire, é todo o mundo."Não sei se já alguma vez disse ao leitor que as idéias, para mim são como as nozes, e que até hoje não descobri melhor processo para saber o que está dentro de umas e de outras—senão quebrá-las. Aos vinte anos, começando a minha jornada por esta vida pública que Deus me deu, recebi uma porção de idéias feitas para o caminho. Se o leitor tem algum filho prestes a sair, faça-lhe a mesma coisa. Encha uma pequena mala com idéias e frases feitas, se puder, abençoe o rapaz e deixe-o ir. Não conheço nada mais cômodo. Chega-se a uma hospedaria abre-se a mala, tira-se uma daquelas coisas, e os olhos dos viajantes faíscam logo, porque todos eles as conhecem desde muito, e crêem nelas, às vezes mais do que em si mesmos. É um modo breve e econômico de fazer amizade. Foi o que me aconteceu. Trazia comigo na mala e nas algibeiras uma porção dessas idéias definitivas, e vivi assim, até o dia em que ou por irreverência do espírito, ou por não ter mais nada que fazer peguei de um quebra-nozes e comecei a ver o que havia dentro delas. Em algumas, quando não achei nada, achei um bicho feio e visguento. Não escapou a este processo a idéia de que todo o mundo tem mais espírito do que Voltaire, inventada por um homem ilustre, o que foi bastante para lhe dar circulação. E, palavra, no caso desta senti profundamente o que

artifício que desestabiliza os valores de verdade pressupostos pela memória dos leitores que recuperam os lugares das enunciações morais, discursivas, filosóficas e religiosas subtraídas pela memória do autor na construção de sua narrativa, uma vez que, enquanto artifício, a metáfora do baile direciona o sentido para o domínio do alegórico, da imaginação e do fantástico.

Portanto, procuramos demonstrar, neste capítulo, que esses efeitos fantásticos e irônicos podem ser subtraídos de uma técnica que trabalha com a memória dos lugares comuns retóricos de uma tradição filosófica, moral e poética[167] que consolidou as práticas letradas e discursivas do mundo ocidental. Entendemos, por assim dizer, que essa técnica é dramatizada em um conto que é fundamental para compreender o funcionamento dessa memória dos lugares comuns retóricos nesse sistema narrativo: o conto "Teoria do medalhão". As máximas morais e filosóficas, defendidas pelo pai de Janjão nessa narrativa, ironizadas pelo sujeito indeterminado da enunciação machadiana, constituem, nessa leitura, o

---

me aconteceu. Com efeito, a idéia de que todo o mundo tem mais espírito do que Voltaire é consoladora, compensadora e remuneradora. Em primeiro lugar, consola a cada um de nós de não ser Voltaire. Em segundo lugar, permite-nos ser mais que Voltaire, um Voltaire coletivo, superior ao Voltaire pessoal. Às vezes éramos vinte ou trinta amigos, não era ainda todo o mundo, mas podíamos fazer um oitavo de Voltaire, ou um décimo. Vamos ser um décimo de Voltaire? Juntávamo-nos; cada um punha na panela comum o espírito que Deus lhe deu, e divertíamo-nos muito. Saíamos dali para a cama, e o sono era um regalo. Perdi tudo isto. Peguei desta compensação tão cômoda e barata, e deitei-a fora. Funesta curiosidade! O que achei dentro foi que todo o mundo não tem mais espírito que Voltaire, nem mais gênio que Napoleão. Cito estes dois grandes homens, porque o segundo lá esta citado na frase do eminente senador. Sim, meus amigos. Choro lágrimas de sangue com a minha descoberta: mas que lhes hei de fazer? Consolemo-nos com o ser simplesmente Macário ou Pantaleão. Multipliquemo-nos para vários efeitos, para fazer um banco, uma câmara legislativa, uma sociedade de dança, de música, de beneficência, de carnaval, e outras muitas em que o óbulo de cada um perfaz o milhão de todos; mas contentemo-nos com isto. Nem me retruque o leitor com o fato de ter de um lado a opinião do autor da idéia com as gerações que a têm repetido e acreditado, enquanto do outro estou apenas eu. Faça de conta que sou aquele menino que quando toda a gente admirava o manto invisível do rei, quebrou o encanto geral, exclamando: — El-rei vai nu! Não se dirá, que, ao menos nesse caso, toda a gente tinha mais espírito que Voltaire. Está me parecendo que fiz agora um elogio a mim mesmo. Tanto melhor; é minha doutrina" (ASSIS, 1992, p.448-449). Essa imagem do conto escrito em meados do século XIX por Hans Christian Andersen é bastante conhecida, e ela evidencia que a roupa "não significava, portanto, só ostentação, vaidade e luxo. Fazia parte fundamental da efetivação do próprio poder do rei" (SCHWARCZ, 1998, p. 29). Assim, como se pode notar no conto após o grito do menino, "o monarca e sua corte, desnudados diante dos acontecimentos, voltaram correndo ao palácio, vexados e humilhados" (SCHWARCZ, 1998, p. 27). Em Machado, essa imagem serve para quebrar as nozes do Senador João Alfredo, que são as suas idéias, sobretudo a frase de que todo mundo tem mais espírito que Voltaire. Como o menino que quebra o encanto da roupa do rei, o narrador machadiano desnuda e ironiza a idéia definitiva anunciada.

167 Ao longo da circulação literária, Machado se insere na tradição à proporção que age como literatos predecessores agiram em relação aos clássicos, isto é, como modelos dispostos para serem canibalizados, pilhados. Ao refletir sobre essas apropriações, as ideias de pronto ligam-se às lembranças, à mobilidade do espaço literário; suas dimensões e natureza comprovam indubitavelmente a memória literária como arcabouço intertextual a ponto de corroborar o dito de que a literatura, em muitos casos, se sustenta tanto de seus liames literários quanto de suas ligações com o real (MAGRI, 2014, p. 17).

que estamos chamando de lugares de memória da enunciação nesse sistema literário. São esses lugares que configuram, para o pai de Janjão, as fontes a partir das quais é possível tornar-se um engenhoso medalhão, ou "pelo menos notável e acima da obscuridade comum" (ASSIS, 2007, p. 83), persuadindo a opinião pública "com frases feitas e fórmulas consagradas" que alimentam a consideração, o lucro simbólico e o louvor de sua profissão. Por assim dizer, segundo esse personagem,

> podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. Caveant, consules é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do Si vis pacem para bellum. Alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela, mas não te aconselho esse artifício; seria desnaturar-lhe as graças vetustas. Melhor do que tudo isso, porém, que afinal não passa de mero adorno, são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na *memória* individual e pública. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil (ASSIS, 2007, p. 85).

"As sentenças latinas, os versos célebres, as máximas, os brocardos jurídicos e os ditos históricos que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas", são lugares de memória que atendem às necessidades retóricas desses autores; elas são convenientes para aqueles que desejam efetuar a persuasão pelos usos do discurso. Por assim dizer, elas valem por terem "a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil". Na retórica defendida pelo pai de Janjão, as locuções convencionais, incrustadas na memória individual e pública, são vantajosas para convencer os outros, posto que "uma vez entrado na carreira (de medalhão), deves pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente" (ASSIS, 2007, p. 83). A ideia é promover o abuso desses lugares comuns, em oposição a uma retórica que visa intercalar esses lugares com "uma frase nova, original e bela", uma vez que, "nesse ramo dos conhecimentos humanos tudo está achado, formulado, rotulado, encaixotado; é só prover os alforjes da memória" (ASSIS, 2007, p. 89).

O pai de Janjão produz imagens fantásticas como verdades que determinam a sua visão de mundo, pois a ironia, artifício utilizado pelo sujeito indeterminado dessa narrativa, não é a sua ferramenta. De acordo com ele, por exemplo, seu filho "parece dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso desse nobre ofício" (ASSIS, 2007, p. 84). O que é nobre

para esse personagem é não combinar a erudição romântica, clássica e realista com uma frase nova, original e bela. Nesse sentido, seria "lançar mão de um regime debilitante ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos" (ASSIS, 2007, p. 84). É ofício de medalhão não considerar incrível a identificação do vínculo entre saúde com monotonia mental para aconselhar o seu filho:

> vai falar do boato do dia, da anedota da semana, de um contrabando, de uma calúnia, de um cometa, de qualquer coisa, quando não prefiras interrogar diretamente os leitores habituais das belas crônicas de Mazade; 75 por cento desses estimáveis cavalheiros repertir-te-ão as mesmas opiniões, e uma tal monotonia é grandemente saudável (ASSIS, 2007, p. 85).

Nessa teoria do medalhão, os boatos e as anedotas da semana também devem fazer parte da memória de Janjão, posto que, mais válido do que a evidência de "um *Tratado científico da criação dos carneiros*" é comprar um carneiro e dá aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos" (ASSIS, 2007, p. 87). Tudo deve ser feito em nome dos benefícios da publicidade[168], pois "uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe o nome de Janjão ante os olhos do mundo" (ASSIS, 2007, p. 87). A inversão do sentido das ações heroicas e discretas[169] que caracterizam a virtude dos antigos constitui a extraordinária política do medalhão. "Que D. Quixote solicite os favores da publicidade mediante ações heroicas ou custosas é um sestro próprio desse ilustre lunático", eis o que é defendido pelo pai de Janjão, uma política cuja excelência moral é concebida em

---

168 Seguindo a lógica das figurações sociais de uma sociedade que pretendia reproduzir os signos de prestígio de uma sociedade de corte europeia, podemos dizer, nessa perspectiva do medalhão, que o seu comportamento está vinculado às conveniências de uma sociedade fundada na hierarquia de privilégios, posto que "um dos princípios dessa mundo, mimetizado nesse conto, é o de que o ser social do indivíduo é totalmente identificado com a representação que lhe é dada por ele próprio ou pelos outros. A realidade de uma posição social aí é apenas o que a opinião julga que ela é: era o reconhecimento pelos outros da qualidade de membro dessa sociedade que, em última análise, determinava essa própria qualidade" (ELIAS, 2001, p. 21).

169 Em um manual de educação para nobres que desejam ser vistos como arautos da cortesania, temos a exposição de alguns códigos de conduta que definem a virtude numa "boa sociedade". Em um deles, diz-se que é preciso "evitar o máximo, e como um áspero e perigoso escolho, a afetação; e, talvez para dizer uma palavra nova, usar em cada coisa uma certa *sprezzatura* (displicência) que oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço e quase sem pensar" (CASTIGLIONE, 1997, p. 42).

contradição com as normas da *areté* clássica[170]. É fantástica a composição de enunciados[171] que, não obstante questionarem os lugares comuns do gênero cômico da tradição romanesca, são constitutivas de imagens que se fundamentam em anedotas e boatos, misturando o elevado da tradição com o baixo dos costumes, uma vez que essas mesmas imagens, que "têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil", são as mesmas que são mencionadas pelo ofício que ensina "os elementos dessa arte difícil de pensar o pensamento" (ASSIS, 2007, p. 86). Para esta mesma arte difícil de pensar o pensamento basta dizer: "Antes das leis, reformemos os costumes - E esta frase sintética, transparente, límpida, tirada ao pecúlio comum, resolve mais depressa o problema, entra pelos espíritos como um jorro súbito de sol" (ASSIS, 2007, p. 86). Com efeito, o segredo da doutrina do medalhão está nas frases, nos ditos, nas sentenças e nas imagens retiradas do *pecúlio comum, da memória pública e individual; são essas imagens,* tornadas transparentes, límpidas e evidentes como um jorro súbito de sol, que determinam os valores aceitos como verdadeiros e dignos de louvor na república ideal do pai de Janjão; são elas que são constitutivas das verdades *doxais ironizadas* e convertidas em cômicas pelo sujeito indeterminado das enunciações machadianas. Portanto, entendemos, nesse capítulo, que a memória desses lugares comuns é fundamental para o entendimento do sistema literário machadiano, uma vez que, sem o conhecimento prévio desses lugares, torna-se mais difícil perceber os efeitos cômicos e irônicos de suas enunciações. Aqui, a ironia depende da memória, visto que esta, a qual sedimenta valores compartilhados e as técnicas de argumentação na arte, é a condição da própria ironia.

Nesse sentido, em nossa tese, as determinações morais, científicas, filosóficas e políticas enunciadas pelos seus narradores no sistema sujeito, verbo e predicado da língua correspondem às expectativas ideológicas do que é considerado verossímil pelos leitores dos seus contos e crônicas. Entendemos que esses enunciados são fundamentalmente irônicos, pois "a ironia, como tropo de pensamento é, em primeiro lugar, a ironia da palavra continuada

---

170 O tema essencial da história da formação grega é antes o conceito de *areté,* que remonta aos tempos mais antigos. Não temos na língua portuguesa um equivalente exato para esse termo; mas a palavra "virtude", na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro, talvez pudesse exprimir o sentido da palavra grega. Basta isto para concluirmos onde devemos procurar a origem dela. É às concepções fundamentais da nobreza cavaleiresca que remonta a sua raiz. Na sua forma mais pura, é no conceito de *areté* que se concentra o ideal de educação dessa época (JAEGER, 2013, p. 23).

171 Aqui estamos nos referindo aos enunciados mencionados pelo pai de Janjão.

como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários" (LAUSBERG, 2004, p. 251). Portanto, não consideramos que "a ironia é a análise (contrapondo-se à síntese) de tese e antítese" (IZOLAN, 2006, p. 10), pois Machado de Assis não é o mestre da ironia romântica[172]; sua ironia não é "a ironia poética que o Romantismo alemão fundamentou" (IZOLAN, 2006, p. 10). Ao contrário, a ironia machadiana é uma ironia imitada dos escritos satíricos de Luciano de Samósata; ironia que é condenada pelo Pai de Janjão, personagem central do conto "Teoria do medalhão", o qual é analisado neste capítulo: a ironia representa "esse movimento do canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados" (ASSIS, 2009, p. 92). No conto em destaque, mediado pela fala do pai de Janjão, a ironia não serve para a teoria do medalhão, pois ela estabelece uma relação de oposição com "as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na *memória* individual e pública", todas em posse da "vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil "(ASSIS, 2007, p. 85). Como figura retórica da indeterminação, a ironia nega a racionalidade dos enunciados que estão cristalizados na *memória individual e pública.*

---

172 Lélia Parreira (2006, p. 42) entende, à luz dos escritos de Schelegel, que a ironia era consequência do reconhecimento de que o mundo em sua essência é paradoxal; somente uma atitude ambivalente pode abranger a totalidade contraditória. (…) Assim, "com a ironia romântica, que não é a da época romântica, mas elemento constitutivo do romantismo alemão, do romantismo francês e de movimentos semelhantes, o que se procura ressaltar é a coexistência dos contrários, a oscilação entre objetividade e subjetividade, a construção da obra por uma consciência em ação. Trata-se da expressão de uma arte que quer ser reconhecida como tal e por isso não se satisfaz com o sério absoluto. Através de constante parábase, a ironia romântica desfaz a cada momento a ilusão de representação da realidade para mostrar o artista em ação, revelando a autonomia de uma arte que tem a sua realidade própria e por isso pode misturar o sério e a brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, tornando sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito ideal". Partimos do princípio de que o uso desse conceito de ironia para caracterizar as narrativas machadianas é um uso anacrônico, pois não encontramos fundamento verossímil no entendimento de que "a objetividade, 'indiferença" e liberdade do autor arredio e divino, sistematizadas na época do romantismo, já se encontram entretanto em Aristófanes, Petrarca, Cervantes, Goethe, Shakespeare, muito menos que essa seja "a ironia de Flaubert, Joyce, Thomas Mann e Machado de Assis" (DUARTE, 2006, p. 40). Essa ironia romântica desconsidera, em nossa visão, a ironia que se manifesta pela gramática da língua, que por sua vez vai implicar em um tropo de pensamento que não é traduzível em termos de um pensamento que afeta "a distância entre o mundo limitado e o infinito ideal, o sonho e a realidade, o sublime e o patético', mas que é um efeito de enunciados incongruentes, cujos valores são incompatíveis com o real, pois sua natureza é fantástica; ela dissolve a lógica aparente de um mundo que é regido pelo discurso, posto que a realidade na qual podemos acreditar é apresentada, aqui nesta tese, como puro efeito de discurso.

Portanto, compreender a verossimilhança do estilo, nessa perspectiva do autor de *Dom Casmurro,* significa entender que os sentidos de verdade dos seus enunciados, sejam eles moralistas, filosóficos e políticos são elaborados por meio de uma técnica que "evidencia parcialidades, como a parcialidade dos atos de enunciação que os representa nas histórias (HANSEN, 2014, p. 38). A ironia em Machado materializa-se como uma técnica de relativização dos discursos que são críveis para os leitores do seu tempo. Essa técnica depende do uso da língua como material que formaliza sintagmas e metáforas imprevistas, maravilhosas, como a metáfora "o mundo é um baile", a qual, sendo objeto de uma fantasia narrativa que narra um baile onde as pessoas usam casacas mal ajustadas, pode ser reconhecida e analisada, no texto, numa relação de correspondência com a falta de justeza e decoro no mundo, por sua vez ficcionalizado pela imaginação do narrador. Nesse sentido, figurando o disforme, efeito da mistura, essas imagens tornam-se irônicas. Assim, quando essas imagens ficcionalizam pela paródia discursos que se consolidaram como referência no tempo de sua enunciação, como os discursos do darwinismo social, do positivismo, do determinismo, do realismo, do romantismo etc, elas os estilizam como discursos mal ajustados, indecorosos, produzindo efeitos irônicos pela inconveniência revelada pelos seus parâmetros, retoricamente materializados nas vozes de personagens e narradores. Desse modo, transformando o conhecido em absurdo e extraordinário, os efeitos irônicos da enunciação fantástica relativizam a racionalidade pressuposta pelo conhecimento desenvolvido no mundo ocidental. Partindo desse princípio, propomos a seguinte tese: ao subverter os valores comuns que ora são cristalizados e ora são apresentados de maneira ambígua pela enunciação de narradores e personagens, a ironia machadiana torna demonstrável a hipótese de que essas narrativas são indeterminadas do ponto de vista filosófico, científico, simbólico, político e moral, fato que sustenta o caráter indeterminado dos sentidos de verdade pressupostos na enunciação dos tipos sociais que formam o objeto da sua descrição.

Entendemos a ironia como uma figura retórica que nos permite desautorizar a plausibilidade dos campos semânticos que determinam a verossimilhança dos efeitos de sentido produzidos pela gramática da linguagem machadiana. Em nossa tese, ironia é sinônimo de indeterminação, a qual, por sua vez, não rima com unidade e totalidade, muito menos com sistemas de verdade. Como afirma Hansen (2014, p. 38), "Machado é sempre novo porque escreve em um regime de funcionalidade contínua que evidencia a contingência

de uma enunciação que não pressupõe unidades". É o verossímil e a ironia que constituem a causa primeira, a causa motriz e a causa final dos seus enunciados. Tomando-os como fonte de sua criação, o narrador machadiano expõe para o leitor a memória dos *topoi*, que é aplicada segundo uma técnica de mimetização de outros textos, visto que "a verossimilhança é uma relação de semelhanças entre discursos" (HANSEN, 2006, p. 86), e a sua função é a de propor o compartilhamento de convenções e técnicas no âmbito da interlocução.

Em narrativas como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, é possível identificar a radicalização desse princípio, sobretudo quando entendemos que há uma relação de semelhança entre os *topoi* figurados em seus romances e os *topoi* mimetizados em suas crônicas e em seus contos. Como consequência, a diferença que é imposta pelo texto de Machado deve ser reconhecida no uso que o mesmo faz da ironia. Nesse, a ironia desestabiliza o sentido pela sua não concordância com os campos semânticos subjacentes a esses *topoi*. A ironia é a figura retórica da indeterminação, pois ela não anuncia a sua verdade, o que nos leva a questionar posições críticas segundo as quais "Machado de Assis desenvolveria um diálogo socrático como forma de desmascaramento, cumprindo uma função ética de denúncia, tanto mais importante porque no âmbito de uma forma simbólica verdadeiramente literária (SALOMÃO, 2016, p. 164); sua ironia desnaturaliza a evidência, o real empírico e os discursos que reivindicam uma atitude de crença da audiência. Noutras palavras, ela é o oposto do realismo, colocando em xeque o sentido como causa final a ser decifrada pela leitura, dissolvendo a ideia de que ela oferece "ao interlocutor as várias verdades a partir das quais ele deve formar a sua opinião" (SALOMÃO, 2016, p. 164). Sendo contra o leitor, contra as suas crenças e modos de leitura, a ironia machadiana satiriza as verdades acreditadas pela opinião, posto que elas seriam extraordinárias. Assim, questionamos a matriz filosófica do Romantismo alemão[173], a qual não entende a ironia como um problema retórico, uma vez que, para essa tradição, a "ironia é o paradoxo radical, isto é, a ironia é a harmonia tensional de duas visões antitéticas que não chegam a uma síntese" (IZOLAN, 2006, p. 40). Esse conceito, segundo Maurício Lemos Izolan (2006, p. 12), "não trabalha com um pensamento crítico tradicional onde a dialética tende para uma solução sintética da polêmica". Nessa perspectiva,

---

173 "Para a ironia romântica desenvolvida por esse romantismo, tudo é paradoxo. Portanto, para a obra de arte construída pelo princípio da ironia, nada é eterno, tudo é contraditório e a obra de arte deverá representar essa verdade palindrômica" (IZOLAN, 2006, p. 10).

> a ironia é, neste processo, parábase: a reunião de imaginação e reflexão que faz da arte um jogo interativo de fazer e refletir, o qual se revela na (meta)ficção – concriativa ao trabalho dos românticos alemães – da obra de Machado de Assis. (…) Ao contrário do que acreditava a tradição retórica, o estilo irônico não se encontra em uma ou outra parte do texto especificamente (IZOLAN, 2006, p. 16).

Para essa ironia não interessam as imagens fantásticas como mistura de palavras e conceitos distantes que produzem o incrível e o extraordinário enquanto efeitos na recepção, pois, segundo ela, "o estilo irônico não se encontra em uma ou outra parte do texto especificamente", mas num "jogo textual que implica a transformação da realidade e do leitor através da encenação de um mundo submetido ao paradoxo e à contradição" (IZOLAN, 2006, p. 29). Contra Hegel[174], esse "paradoxo em que se funda o pensamento de Fichte é radicalmente diverso da dialética hegeliana e de sua tendência à síntese, que não deixa de ser uma lógica" (IZOLAN, 2006, p. 42). Nestes termos, a narrativa machadiana produziria "o jogo irônico dos contrários" (IZOLAN, 2006, p. 21), o que não se sustenta em nossa tese, posto que, nessa lógica, a ironia seria imaterial, concebida a partir de um idealismo que se mostraria refratário à materialidade dos enunciados do texto. Contra essa hipótese, entendemos a ironia machadiana estabelecida numa relação de contrários com os enunciados que materializam imagens fantásticas, pois os efeitos irônicos gerados pelo texto são condicionados previamente, em nossa leitura, por imagens que produzem o efeito de inadequação no leitor pelo choque entre a representação comum do mundo conhecido, cristalizado e acreditado por ele e as descrições fantásticas de palavras, personagens e narradores produzidas pelo texto. Portanto, não nos serve essa ironia romântica para entender o sistema literário em destaque, tampouco nos serve a ironia socrática[175] para a leitura da

---

174 Para Hegel (2001, p. 84), "o irônico, como individualidade genial, consiste na autoaniquilação do esplêndido, grandioso e primoroso e, assim, as configurações artísticas objetivas também somente necessitam expor o princípio da subjetividade absoluta por si, na medida em que mostram como nulo e em sua autodestruição o que para os homens têm valor e dignidade. (…) Mostra-se nisso, portanto, que não só não há seriedade com o direito, a eticidade, o verdadeiro, mas que não há nada no elevado e melhor, uma vez que isso se contradiz e se aniquila a si mesmo em sua aparição em indivíduos, caracteres e ações e, dessa maneira, é a ironia sobre si mesma".

175 De acordo com Sonia Netto Salomão (2016, p. 152), "Sócrates não impõe uma verdade, porque esta, enquanto tal, estaria dispersa no relativismo dos sofistas. Para que o saber possa triunfar, é necessário que se realize uma espécie de trabalho preliminar em que o saber real possa ser diferenciado do que seria uma

ironia machadiana, muito menos a tese[176] segundo a qual "a ironia machadiana acaba por ser a forma que melhor expressa os valores axiológicos que ele toma pra si" (SALOMÃO, 2016, p. 157). Também não consideramos o conceito kierkegaardiano segundo o qual "a ironia é a primeira e a mais abstrata determinação da subjetividade" (KIERKEGAARD, 1991, p. 229), de modo que sua função seria a de se apoiar na subjetividade, posto que, "subjetivamente, a verdade está na interioridade do sujeito, porque a decisão da verdade reside na subjetividade" (KIERKEGAARD, 1991, p. 229). Na perspectiva kierkegaardiana, a "ironia situa-se num terreno metafísico" (VALLS, 2000, p. 29) e a sua essência se identifica com a vida subjetiva pela negação da realidade existente tornada objetiva. Na ironia, "o pensamento, o sentido mental, é a essência, a palavra é o fenômeno" (KIERKEGAARD, 1991, p. 223). Nestes termos, é evidente que a ironia não seria uma mera forma de discurso (VALLS, 2000), uma vez que a tradução da ironia por dissimulação presume uma intenção e, ao contrário, ela "não tem nenhuma intenção, seu objetivo é imanente e ela mesma é uma intenção metafísica" (VALLS, 2000, p. 28). Com efeito, nessa concepção de ironia o artifício é suplantado pela subjetividade, a materialidade do discurso pela sua significação metafísica, pois "a subjetividade tem que ser desenvolvida, ou melhor, na medida que a subjetividade se faz valer aparece a ironia" (KIERKEGAARD, 1991, p. 228).

A ironia para Kierkegaard é um produto inacabado da infinitude da interioridade da subjetividade, uma vez que a verdade kierkegaardiana se aproxima do conceito de ironia que o mesmo filósofo discute em sua tese "O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates", segundo a qual "a ironia é a determinação da subjetividade" (KIERKEGAARD, 1991, p. 212), pois sua "característica está em se dizer o contrário do que se pensa", o que denota que o fenômeno da ironia "não é a essência, e sim o contrário da essência" (KIERKEGAARD, 1991, p. 215). Para Kierkegaard (1991, p. 2016), "na ironia o sujeito é negativamente livre", pois "é essencial ao irônico jamais enunciar a ideia como tal, mas

---

simulação do saber. É por isso que Sócrates faz de si próprio um personagem bufo, uma espécie de comediante, para assim obter, - por meio da ironia, - o desmascaramento".

176 A crítica Sonia Netto Salomão (2016, 156) defende que a "obra (machadiana) estaria comprometida, na verdade, com uma busca constante de uma teoria sobre o homem, centrada num antropocentrismo essencial. Nesse sentido, Machado teria antecipado o existencialismo de Heidegger e de Sartre ao colocar a questão, de raízes kantianas, da compreensão axiológica da pessoa, buscando uma teoria da alma humana, como no conto O espelho".

apenas sugeri-la fugazmente, e tomar com uma das mãos o que é dado com a outra" (KIERKEGAARD, 1991, p. 51).

Nos termos da verdade supracitada, a infinitude da interioridade da subjetividade supõe um conhecimento abstrato da existência e "a ironia é a primeira e a mais abstrata determinação da subjetividade" (KIERKEGAARD, 1991, p. 229). Nestes termos, para que "a formação irônica se desenvolva completamente, exige-se que ao mesmo tempo o sujeito tome consciência de sua ironia, se sinta negativamente livre ao combater a realidade dada, e goze a liberdade negativa" (KIERKEGAARD, 1991, p. 228). Essa determinação abstrata da subjetividade pode ser encontrada nos diálogos de Platão, e, posto que o abstrato nos primeiros diálogos de Platão se arredonda na ironia, Kierkegaard o afirma quando tematiza o amor como a mais *abstrata determinidade* da busca e da nostalgia, pois "o amor é infinito" (KIERKEGAARD, 1991, p. 48). Assim,

> a busca, a nostalgia são o negativo no amor, quer dizer, a negatividade imanente. Busca, carência, nostalgia são a infinita subjetivação. Essa determinação é pois ao mesmo tempo a mais abstrata, ou melhor, ela é o propriamente abstrato, não na significação do ontológico, mas com o significado de carente de seu conteúdo (KIERKEGAARD, 1991, p. 48).

Partindo dessas considerações, não percebemos semelhança entre essa negatividade imanente que é própria da busca e da nostalgia da abstrata determinidade do amor platônico, o qual se manifesta "por uma coisa que não possui" (KIERKEGAARD, 1991, p. 48), e a ironia machadiana, visto que a ironia que se manifesta em seus textos não possui uma dimensão verista, mas é figurada por "esse movimento do canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência (...), feição própria dos céticos e desabusados" (ASSIS, 2007). Não entendemos que a ironia machadiana manifesta uma verdade subjetiva não diretamente revelada, no sentido filosófico de acordo com o qual "é da essência da ironia jamais desmascara-se" (KIERKEGAARD, 1991, p. 51), já que ela é disfarçada e misteriosa, na medida em que "o irônico é aquele vampiro que suga o sangue do amante, e dando-lhe uma sensação de frescor com o abanar de suas asas, acalanta-o até o sono chegar e o atormenta com sonhos inquietos" (KIERKEGAARD, 1991, p. 51).

O caráter misterioso e disfarçado da ironia não nos leva a entender a ironia de Machado de Assis como busca e nostalgia de uma virtude ética e moral inatingível, e, portanto, tornada abstrata pela existência subjetiva, supondo, sobretudo, que "as

determinações morais são, a rigor, demasiado concretas para a ironia" (KIERKEGAARD, 1991, p. 223). A indeterminação do discurso narrativo machadiano não pressupõe a busca e a nostalgia como a negatividade da virtude ética e moral, muito menos a ideia de uma filosofia que proclama uma verdade essencial que legitima que a "ironia é a liberdade subjetiva" (KIERKEGAARD, 1991, p. 220). E se a busca e a nostalgia são, ao mesmo tempo, a negatividade imanente e a infinita subjetividade em Kierkegaard, a ironia machadiana não corresponde, em nossa concepção, à consciência da negatividade imanente à existência de uma moral desinteressada na vida subjetiva de seus personagens. Portanto, entendemos que a ironia machadiana não se coaduna com o conceito filosófico de ironia kierkegaardiano e é de uma perspectiva retórica que demonstramos o seu funcionamento na crônica que o escritor de Dom casmurro publicou em 31 de janeiro de 1897, uma vez que, afirmar filosoficamente que uma forma corrente da ironia consiste em dizermos num tom de brincadeira algo que se pensa a sério (KIERKEGAARD, 1991, p. 216), não é o mesmo que dizer, de um ponto de vista retórico, que uma crônica, por exemplo, "requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias" (ASSIS, 2006, p. 82), uma vez que, ao contrário da ironia que está a serviço de uma verdade subjetiva essencial, o mundo ficcional no qual se manifesta a ironia machadiana é um mundo despreocupado com a busca ou com a nostalgia de qualquer verdade essencial, pois nele o que rege é a indeterminação do discurso.

É fundamental considerar a formação retórica do escritor em análise. Por essa via, percebemos que apoiar-se nessa ironia da tradição romântica e nessa ironia da tradição filosófica significa esquecer o vínculo do problema retórico da ironia com a memória dos *topoi* que formalizam os campos de significação a partir dos quais se erige a atividade irônica, visto que essa ironia que se utiliza da dissimulação[177] e da simulação como armas do engano se vale do que é comumente aceito para estabelecer a sua relação de oposição. A memória desses *topoi* é determinada, em nossa leitura, pela relação de oposição que o sujeito indeterminado da enunciação machadiana mantém com o *stock of common themes* dos textos da tradição e os *topics, styles, and values of the classical canon*.

---

177 Seguindo os termos de uma problemática retórica, essa "ironia emprega a *táctica da acção* que usa a dissimulação e a simulação como armas do engano" (LAUSBERG, 2004, p. 253), pois "a manifestação da própria opinião partidária não cumpriria a finalidade do discurso" (LAUSBERG, 2004, p. 253).

> Early Renaissance rhetoric came to identify the common opinion more and more with classical literary texts, at least to the extent that the classical canon became the locus of examples and arguments for and against a whole stock of common themes. Humanist rhetoric trained orators/writers to filter their ideas through this literary tradition, one that, it was assumed, had continuing relevance to practical life. At the same time, humanist rhetoric developed standards of elegance and forms of argument that allowed for a kind of critical practice. The classical canon served as a touchstone for literary judgment, but the common opinion became more and more distant from any kind of popular base. Instead, humanism assumed the universal validity of the topics, themes, styles, and values of the classical canon. It might not be too much of an exaggeration to say that the common sense of humanist rhetoric was the sense of a community educated in reading the texts of classical antiquity. (SCHEFFER, 2004, p. 282).

Compreender de que forma as narrativas de Machado se apropriam desse *stock of common themes* significa perceber o quanto esses escritos apresentam *the universal validity of the topics, themes, styles, and values of the classical canon".* Nesse processo, todavia, essa apropriação não se dá pela mera reprodução de tópicas, valores e temas da poética clássica, por isso a necessidade de apontar para o modo pelo qual o seu estilo mimetiza as imagens fantásticas dos escritos de Luciano de Samósata a fim de produzir o riso e a galhofa dos valores subjacentes aos lugares comuns enunciados pelos cânones dessa tradição, uma vez que, "antes de mais nada, Luciano é – como Machado – um artista, e em sua arte é um pensador que critica acerba e ao mesmo tempo comicamente os exageros e as contradições dos sistemas filosóficos vigentes em sua época" (REGO, 1989, p. 62). Operando na contramão da distinção ontológica entre verdadeiro e falso empreendida pela filosofia de Platão, as imagens fantásticas machadianas subvertem, ao modo irônico, a ordem mnemônica dos fundamentos racionais da filosofia clássica, produzindo, sempre, o efeito da dispersão, da descontinuidade, da desordem programática que afeta a relação dessas imagens fantásticas com as coisas do mundo significado. Vinculado a uma tradição sofística, seu discurso literário reestabelece a ligação entre discurso sofístico e mundo, pois ele repensa "a relação entre o poder do discurso e a disposição da alma[178]" (CASSIN, 2005, p. 54), "a impossibilidade de distinguir, do ponto de vista do ser, o verdadeiro do falso" (CASSIN, 2005, p. 39), uma vez que, segundo Barbara Cassin (2005, p. 187), "com a primeira sofística, passa-se da natureza

---

178 O ensino da retórica, agora explicitamente sistematizado, deve passar por um conhecimento dos gêneros de almas, de suas maneiras de agir e de padecer, e por um conhecimento simétrico dos gêneros de discurso, para desembocar no conhecimento das relações causais entre gêneros de discursos e gêneros de almas, e permitir colocá-los em correspondência, em harmonia termo a termo, em vista de uma psicagogia eficaz adaptada à ocasião (CASSIN, 2005, p. 155).

ao discurso – o ser é um efeito do dizer" - da ontologia à logologia. Nessa perspectiva, vislumbra-se a razão que justifica o porquê é contra a memória socrática que também opera as imagens fantásticas de Machado de Assis, posto que

> a *memória*, sugere Sócrates, no seu encontro com as sensações e com as reflexões (pathẽmata) que esse encontro provoca, parece-me então, se é que posso dizê-lo, escrever (graphein) discursos em nossas almas e, quando uma reflexão (pathẽma) inscreve coisas verdadeiras, o resultado em nós são uma opinião verdadeira e discursos verdadeiros. Mas quando aquele escrevente (grammateus) que há em nós escreve coisas falsas, o resultado é contrário à verdade (RICOEUR, 2007, p . 33).

As imagens fantásticas machadianas não inscrevem coisas verdadeiras em nossa alma, pois pouco importa a injunção de uma opinião verdadeira e de discursos verdadeiros, o que o possibilita se distanciar dos pressupostos ontológicos da tradição filosófica, na medida em que "para Aristóteles como para Platão, e contra Antístenes, a sintaxe, a síntese, que remete o outro ao mesmo, é de fato a condição necessária para toda diferença possível entre verdadeiro e falso[179] e, como se dirá, para a distinção dos valores de verdade" (CASSIN, 2005, p. 43). Pelo contrário, elas possuem o tom da galhofa, aludindo, de forma muito semelhante ao que faz Luciano de Samósata, a valores filosóficos, poéticos e morais que constituem a memória dos lugares comuns de "algumas das mais mirabolantes (e inacreditáveis) fábulas" (SAMÓSATA, 2012, p. 14) consagradas por poetas, historiadores e filósofos da cultura ocidental, pois ao leitor deve ser destinada a tarefa de identificá-los. No caso machadiano, a alusão realizada em tom de galhofa também pressupõe a natureza "mirabolante e inacreditável" dos discursos que se tornaram críveis para a memória pública do seu tempo. Por esse caminho, vale considerar o que nos relata Luciano de Samósata na introdução de sua obra "A história verdadeira" (2012, p. 14):

> Como os atletas cientes de que relaxar o corpo é tão necessário para a sua preparação quanto o treinamento dos músculos, acredito que o homem voltado ao exercício do intelecto deve, após longa sessão dedicada a temas sérios, descançar um pouco a cabeça para que as próximas tarefas encontrem-na sempre em plena forma.
> Há um tipo de leitura especialmente recomendável para tal fim: aquela que não se resume a entreter o leitor com enredos divertidos e engenhosos, mas também possui

---

179 É preciso demonstrar que o falso é, no que concerne tanto ao discurso quanto à opinião. O fato de que o falso, e não apenas o não-ser, seja constitui portanto, pura e simplesmente, pra Platão como para Proclo, uma passagem obrigatória para refutar a equivalência parmenídeo-sofística entre ser e verdade (CASSIN, 2005, p. 41).

> a capacidade de despertar apetites mais sofisticados. E, perdoe-me o autoelogio, é exatamente o que você encontrará nas páginas seguintes. Porque elas lhe agradarão não apenas pela proposta original, pela construção elegante ou pela série de deslavadas mentiras que conto como se verdades das mais puras. Elas lhe agradarão porque aludem, não sem um tom de paródia, aos antigos poetas, historiadores e filósofo que nos legaram algumas das mais mirabolantes (e inacreditáveis) fábulas. Seus nomes até poderiam ser listados aqui, numa nota de rodapé. Mas confio na sua capacidade de identificá-los, um a um, durante a narrativa que vem a seguir.
> Ctésias? Escreveu um tratado sobre a Índia sem nunca ter pisado lá. Sem ao menos ter ouvido algo de quem pisou. Iâmbulo? Deslumbrou a todos contando o que encontrou no Grande Mar, num texto tão delicioso quanto absolutamente falso. E, assim como eles, muitos outros nos legaram o relato de suas "viagens". Aventuras recheadas de monstros horríveis, selvagerias sem precedentes e hábitos de vida esquisitíssimos. O grande mentor de toda essa palhaçada foi Ulisses, de Homero, ao entreter a corte de Alcínoo com ventos aprisionados, ciclopes, canibais, criaturas de muitas cabeças e companheiros transformados em bestas por feitiçaria. Além de milhares de outras fantasias, que iludiram a crédula e ignorante audiência feácia.
> Mas, ainda que me espante o fato de acreditarem piamente que suas mentiras nunca serão descobertas, como posso censurá-los se a prática do engodo é das mais corriqueiras até entre os que se denominam filósofos?
> E, claro, não serei o único a renunciar à liberdade ficcional da qual todos vêm se aproveitando. Incitado por uma vaidade ridícula a deixar meu testemunho a gerações futuras mesmo sem ter vivido nada de notável, lá vou eu também. Rumo à falsidade. Falsidade, contudo, muito mais honesta que as demais. Pois, ao menos, há nela uma verdade: assumo estar mentindo. Isso mesmo. Você não encontrará pela frente uma única palavra verdadeira (e, com essa confissão, espero livrar-me de qualquer possível reprimenda). Nenhuma. Escrevo sobre fatos que nunca vi, nem vivi. De que nem sequer ouvi falar. Sobre o que não existe, nem jamais poderia existir. Fica, em resumo, um aviso a todos os leitores: não acreditem em mim.

Aqui, em Luciano de Samósata, a crítica que se destinará às fábulas de poetas, historiadores e filósofos pressupõe o seu entendimento pela existência de uma memória literária compartilhada pelo leitor, pois a instrução e o deleite, finalidade da arte nesse mundo, só promoverão o agrado "porque aludem, não sem um tom de paródia[180], aos antigos poetas, historiadores e filósofos que lhes legaram algumas das mais mirabolantes (e inacreditáveis) fábulas". A memória reivindicada por esses escritos é uma memória poética; cabe ao leitor preenchê-la com nomes que não serão "listados aqui, numa nota de rodapé". Com efeito, os relatos de viagens, de "aventuras recheadas de monstros horríveis, selvagerias sem precedentes e hábitos de vida esquisitíssimos", são relatos escritos por escritores que nunca pisaram os pés nos locais adotados como objetos de suas narrações, os quais, "sem ao menos

---

180 De acordo com Enylton de Sá Rego (1989, p. 67), "o lucianismo apresenta também um método: trata-se de uma obra baseada não numa poética da *mimesis*, como a aristotélica, mas sim numa poética guiada fundamentalmente pela *paródia*".

ter ouvido algo de quem pisou", "deslumbraram todos contando o que encontrou no Grande Mar, num texto tão delicioso quanto absolutamente falso".

Nesses escritos, a memória das coisas e opiniões falsas é efeito de "toda essa palhaçada de Homero", grande mentor das imagens que deleitavam a corte de Alcínoo, também responsável pela elaboração, como afirma Luciano de Samósata, de "milhares de outras fantasias, que iludiram a crédula e ignorante audiência feácia". O escritor de "A história verdadeira" aponta para um conjunto de lugares comuns que não poderiam ser acreditados por essa audiência, visto que "a prática do engodo é das mais corriqueiras até entre os que se denominam filósofos"; ele torna evidente uma teoria do ficcional que se caracteriza pela sua indiferença aos problemas suscitados pelo princípio da evidência; seus artifícios são *a fantasia,* uma vez que, "rumo à falsidade", ele não irá "renunciar à liberdade ficcional da qual todos vêm se aproveitando. Incitado por uma vaidade ridícula a deixar meu (seu) testemunho a gerações futuras mesmo sem ter vivido nada de notável, lá vou eu também". Não escrevendo sobre fatos que viu ou viveu, Luciano de Samósata expõe a natureza retórica dos artifícios[181] de suas fantasias, em detrimento de uma suposta técnica fundamentada no poder de análise e observação dos parâmetros racionais adotados por poetas, historiadores e filósofos da antiguidade.

Portanto, entendemos que, ao imitar esses escritos, Machado propõe uma atividade correspondente: a de compor imagens cuja fantasia libera a ficção do trabalho de cristalizar, à maneira realista, normas, convenções e verdades *doxais* consolidadas pela memória da tradição filosófica antiga,por meio de uma técnica que pressupõe os seus artifícios pela natureza não evidente e paradoxal dos enunciados metafóricos, científicos, filosóficos e morais determinados pelos mais diversos personagens e narradores da sua ficção. A fantasia machadiana pressupõe, nesse sentido, que

> o sentido da palavra, em sua unicidade, não poderia estar fundado na essência da coisa. E já que certas palavras têm um sentido sem que qualquer essência a elas corresponda, deve-se recusar a proposição geral segundo a qual as palavras têm um sentido porque as coisas têm uma essência. É preciso, antes, admitir que a convenção, seguramente protegida por todos os procedimentos que servem para dissipar as homonímias, mas sem qualquer garantia além dela mesma, basta para que uma palavra signifique (CASSIN, 2005, p. 109).

---

181 De acordo com Enylton de Sá Rego (1989, p. 50), "a linguagem cômica permitira, de Aristófanes a Menandro, a crítica aos deuses e aos homens. No entanto, através do ridículo afirmava sempre uma verdade moral. Luciano, por seu lado, não moraliza, chegando mesmo a ridicularizar a sua própria posição".

Em pleno desacordo com a "grande tradição da metafísica ocidental, ilustrada pelos nomes de Platão, Descartes e Kant" (CASSIN, 2005, p. 165), a ficção machadiana coloca em dúvida qualquer filosofia que vise alcançar uma significação ontológica. É no mundo da doxa, dos boatos, da opinião comum, que a linguagem produz os seus efeitos-mundo[182], pois o discurso não diz as coisas, estas são um efeito de dizer (CASSIN, 2005, p. 63). Em nossa tese, o que pertence à memória individual e pública no mundo narrativo em destaque são as máximas morais, os ditos filosóficos, as sentenças latinas e os versos célebres que formam os *topoi* dos enunciados que são fantásticos, além de poderem ser transformados, pela leitura, em galhofa a partir do entendimento da enunciação irônica do sujeito indeterminado machadiano. Nesse sentido, reconhecer esses enunciados pela retomada de uma memória literária significa também reconhecer que existe uma memória da técnica fantástica, memória que poderá ser identificada "não apenas pela proposta original, pela construção elegante ou pela série de deslavadas mentiras que são contadas como se verdades das mais puras" (SAMÓSATA, 2012, p. 14), mas "porque aludem", não sem um tom de ironia, "aos antigos poetas, historiadores e filósofos que nos legaram algumas das mais mirabolantes (e inacreditáveis) fábulas" (SAMÓSATA, 2012, p. 14). Por esta via, entende-se o porquê a ironia representa "esse movimento do canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados" (ASSIS, 2009, p. 92), já que ela pertence a uma tradição, não reconhecida pelo pai de Janjão como dotada de eficácia para suprir as necessidades de uma teoria de vida para o sucesso de um verdadeiro medalhão.

No conto tomado como referência, a ironia compromete as verdades defendidas por esse personagem; ela desvelaria as mentiras contadas "como se verdades das mais puras". Eis a face perigosa desse artifício: a de desestabilizar a verossimilhança das coisas tidas por verdadeiras por esses agentes ficcionais. Partindo-se desse ponto de vista, propomos uma

---

182 Por efeitos-mundo entendemos, com base nos estudos da estudiosa Barbara Cassin (2005, p 56), que não é um objeto preexistente que é eficaz através da palavra, é a palavra que produz imediatamente algo como um objeto: sentimento, opinião, crença nessa ou naquela realidade, estado do mundo, realidade mesma, indiscernivelmente. Não para melhor permanecer ancorado em um anacrônico subjetivismo, mas paradesmistificar a doação ontológica e mostrar como essa dita doação é uma produção discursiva. Em suma, o estímulo é eficaz no mundo, ele lhe dá forma, informa-o, transforma-o, performa-o. Com o discurso tematizado e praticado pela sofísfica, trata-se não de um efeito retórico sobre o ouvinte, mas de um efeito-mundo.

leitura das narrativas machadinas que identifica a memória dessa técnica fantástica e dos *topoi retóricos* que possibilitam uma leitura dos efeitos cômicos e irônicos gerados pela retórica do discurso narrativo machadiano, tomando-os como categorias centrais na construção da inteligibilidade do seu sistema literário. Desse modo, propomos ir além de uma leitura dos textos machadianos entendidos como uma "poética guiada fundamentalmente pela *paródia*" (REGO, 1989, p. 67). Nos termos dessa leitura, "em Machado, esta manipulação irreverente das tradições literárias européias foi feita sobretudo através da paródia, prática tão característica da tradição luciânica" (REGO, 1989, p. 119). Nessa trilha, que vincula a obra machadiana à tradição da sátira Menipéia, consideramos que seja fundamental não confundir a mistura do sério e do cômico presente nas narrativas do escritor de "Helena" como "absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança[183]" (REGO, 1989, p. 17). Pelo contrário, entendemos que a fantasia machadiana está a serviço de uma verossimilhança: a verossimilhança fantástica, a qual combina a memória dos *topoi da* tradição *poética e filosófica* do ocidente, os *topoi* dos enunciados pertencentes ao discurso do seu sistema literário, os *topoi* dos discursos científicos, religiosos, políticos e morais do seu tempo e a *ironia* para a consolidação da singularidade radical da *tradição machadiana*.

No conto "Fulano", publicado em 1884, Machado de Assis nos expõe um personagen que pode ser lido como o tipo ficcional exemplar que realiza, na prática, os princípios filosóficos, políticos e morais ensinados pelo pai de Janjão em "Teoria do medalhão". A narrativa é contada por um narrador que convida o leitor a assistir "à abertura do testamento do seu amigo Fulano Beltrão" (ASSIS, 1977, p. 156), que morrera no dia que antecede a narração, em "dois de janeiro de 1884, às onze horas e trinta minutos da noite" (ASSIS, 1977, p. 156). A tópica do medalhão é desenvolvida nessa estória. Em "Fulano", esse narrador nos conta as possíveis causas que levaram Fulano Beltrão a divulgar para a coletividade humana "um pouco das virtudes com que nasceu" (ASSIS, 1977, p. 157).

> Fulano Beltrão leu no *Jornal do Comércio,* no dia cinco de março de 1864, um artigo anônimo em que se lhe diziam coisas belas e exatas: - bom pai, bom esposo,

---

183 Nessa perspectiva, "é através do uso sistemático da paródia que os textos associados com a tradição luciânica apresentam um hibridismo genérico que lhes serve na superação das formas literárias estabelecidas. Além de seu conteúdo parodístico, tais textos caracterizam-se ainda pela presença de um narrador irônico e distanciado, por uma posição moral essencialmente anti-autoritária e por uma extrema liberdade de imaginação frente aos ditames da verossimilhança" (REGO, 1989, p. 166).

> amigo pontual, cidadão digno, alma levantada e pura. Que se lhe fizesse justiça, era muito; mas anonimamente, era raro. _ Você verá, disse Fulano Beltrão à mulher, você verá que isso é do Xavier ou do Castro; logo rasgaremos o capote. Castro e Xavier eram dois habituados da casa, parceiros constantes do voltarere e velhos amigos do meu amigo. Costumavam dizer coisas amáveis, no dia cinco de março, mas era ao jantar, na intimidade da família, entre quatro paredes; impresso, era a primeira vez que ele se benzia com elogios. Pode ser que me engane; mas estou que o espetáculo da justiça, a prova material de que as boas qualidades e as boas ações não morrem no escuro, foi o que animou o meu amigo a dispersar-se, a aparecer, a divulgar-se, a dar à coletividade humana um pouco das virtudes com que nasceu. Considerou que milhares de pessoas estariam lendo o artigo, à mesma hora em que o lia também; imaginou que o comentavam, que interrogavam, que confirmavam, ouviu mesmo, por um fenômeno de alucinação que a ciência há de explicar, e que não é raro, ouviu distintamente algumas vozes do público. Ouviu que lhe chamavam homem de bem, cavalheiro distinto, amigo dos amigos, laborioso, honesto, todos os qualificativos que ele vira empregado em outros, e que na vida de bicho do mato em que ia, nunca presumiu que lhe fossem- tipograficamente- aplicados (ASSIS, 1977, p. 157).

Os motivos da animação de Fulano Beltrão com as suas próprias virtudes estão no *Jornal do Comércio*[184], instrumento que possibilita a circulação da boataria, da consideração e do louvor dos seus múltiplos qualificativos. Na imaginação desse personagem, ser "homem de bem, cavalheiro distinto, amigo dos amigos, laborioso, honesto, bom pai, bom esposo, amigo pontual, cidadão digno, alma levantada e pura", era digno de justiça e ela "animava-o, e até lhe trazia lembranças que, sem ela, é possível que nunca lhe tivessem acudido" (ASSIS, 1977, p. 158); sua imaginação o fez considerar que "a imprensa é uma grande invenção" (ASSIS, 2007, p. 157), posto que todos esses qualificativos, "que se lhe fizesse justiça, era muito; mas anonimamente, era raro" (ASSIS, 1977, p. 157). Ser medalhão pressupõe reconhecer a prudência[185] como virtude que mobiliza ações dignas de valor pela consideração pública. No

---

184 Numa "boa sociedade", esse meio de comunicação não serviria para simbolizar estima e reputação, pois o valor estaria na raridade dos produtos consumidos pelo "círculo dos melhores". Noutras palavras, como afirma Roger Chartier (1999, p. 43), "em sua definição tradicional, o autor vive não da sua pena, mas dos seus bens ou dos seus encargos; ele despreza o impresso, exprimindo a sua "antipatia por um meio de comunicação que perverte os antigos valores da intimidade e da raridade associados à literatura de corte"; ele prefere o público escolhido entre seus pares, a circulação em manuscrito e a dissimulação do nome próprio sob anonimato da obra". Seria lugar comum nessa "boa sociedade" suscitar "a aprovação dos sábios". De acordo com Baltasar Gracián (2009, p. 159), mais se estima um tíbio *sim* de um valor singular que todo o aplauso comum, porque arroto de pragana não alimenta. Os sábios falam com o entendimento, e assim seu louvor causa imortal satisfação". Nesse sentido, Fulano é objeto do cômico, posto que, sendo um fulano, um qualquer, só poderia merecer "esse aplauso comum".

185 Na arte da prudência (GRACIAN, 2009, p. 75), "a norma do verdadeiro contentamento consigo mesmo é a aprovação dos varões de reputação, e que têm de direito de voto naquela ordem de coisas. Não se vive de uma só opinião, de um só uso, de um só século". Nesse conto, Fulano sobrevaloriza a sua boa reputação pela sua

caso de Fulano Beltrão, é a sua imaginação que vislumbra essa consideração, ou seja, o fato de que "milhares de pessoas estariam lendo o artigo, à mesma hora em que o lia também", da mesma forma que "o comentavam, que interrogavam, que confirmavam", uma vez que ele, "por um fenômeno de alucinação que a ciência há de explicar, e que não é raro, ouviu distintamente algumas vozes do público".

Esse fenômeno de alucinação corresponde ao fantástico dessa narrativa. Para além do que fora "tipograficamente aplicado" sobre a sua imagem no *Jornal do Comércio*, Fulano Beltrão projeta, na visão do narrador, "o espetáculo da justiça, a prova material de que as boas qualidades e as boas ações não morrem no escuro". Em nossa leitura, o espetáculo da justiça apresenta a fortuna de Fulano Beltrão como uma sorte arbitrariamente conduzida pelo valor contingente e circunstancial que esse personagem atribui à necessidade de "aparecer mais" (ASSIS, 2007, p. 157), pois mais do que o espetáculo da justiça, é a consideração de sua imagem[186] "tipograficamente aplicada" que o animava mais. Com efeito, pressupondo a fama pública e a sua relação com a justiça, que se destina a um homem dotado de muitos qualificativos, como o "primeiro alicerce da reputação de um homem" (ASSIS, 1977, p. 158), Fulano Beltrão decide agir em consonância com essas prerrogativas.

> Já naquele mês de março, a vinte e dous ou vinte e três, presenteou a Santa Casa da Misericórdia com um bilhete da grande loteria de Espanha, e recebeu uma honrosa carta do provedor, agradecendo em nome dos pobar a carta ou guares. Consultou a mulher e os amigos, se devia publicar ou guardá-la, parecendo-lhe que não a publicar era uma desatenção. Com efeito, a carta foi dada a vinte e seis de março, em todas as folhas, fazendo uma delas comentários desenvolvidos acerca da piedade do doador. Das pessoas que leram esta notícia, muitas naturalmente ainda se lembravam do artigo do Xavier, e ligaram as duas ocurrências: Fulano Beltrão é

---

presença no jornal do comércio, meio de comunicação que não favoreceria a estima de homens prudentes e cordos.

186 Objeto da galhofa, Fulano deseja transformar os signos de honra e de distinção social valorizados pelo seu mundo ideal em realidade, comportamento que o faz mimetizar o que poderia ser socialmente considerado enquanto virtude. Situado no mundo contemporâneo de Janjão, mundo no qual os valores dos seus personagens são objeto da ironia do sujeito da enunciação, cujo ato do fingimento poético mimetiza, ao modo cômico, valores de uma sociedade marcada pela competição por prestígio e valor simbólico, "o que se considera um objeto digno do esforço, do empenho perseverante, nunca é determinado, a nossos olhos, apenas pelo acréscimo de satisfação e de valor proporcionado por cada passo rumo a essa meta, mas também pela expectativa de uma confirmação dos próprios valores ou do acréscimo de atenção e de importância aos olhos dos outros. Não pode haver, para um homem saudável, nenhum ponto de discrepância absoluta entre a imagem que ele faz de seus valores, ou dos valores a que seus esforços se dirigem, e o fato de essa imagem ser ou não confirmada pela atitude de outros homens" (ELIAS, 2001, p. 94).

> aquele mesmo que, etc.", primeiro alicerce da reputação de um homem (ASSIS, 1977, p. 158).

O narrador também aponta para os favores públicos que se tornaram uma necessidade para a vida desse personagem; "as injustiças da rua começaram a ter nele um vingador ativo e discursivo; que as misérias, principalmente as misérias dramáticas, filhas de um incêndio ou inundação, acharam nele as iniciativas dos socorros que, em tais casos, devem ser prontos e públicos" (ASSIS, 1977, p. 158). Para que todos esses favores pudessem aparecer nos jornais, ninguém como ele "para celebrar a vitória de Riachuelo" (ASSIS, 1977, p. 158), para mandar "de presente à Lampadosa um soberbo castiçal de prata, com duas datas, além do nome do doador – a data da doação e a do batizado" (ASSIS, 1977, p. 159). Tamanha obsessão pela publicidade do seu nome era correspondente ao tamanho do seu sucesso incrustado na memória pública, uma vez que, "no fim de três anos, ou menos, entrara nas cogitações públicas; o nome dele era lembrado, mesmo quando nenhum sucesso recente vinha sugeri-lo, e não só lembrado como adjetivado" (ASSIS, 1977, p. 159). Esse sucesso adjetivado pelo público é uma conquista de medalhão. Em "Teoria do medalhão", o medalhão não pode ser engolido pela obscuridade, pois ele precisa entrar "na terra prometida", estando incumbido de aspirar os "benefícios da publicidade" (ASSIS, 2007, p. 87). Para tanto, seguem os verdadeiros princípios:

> Se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais. (…) Essa é publicidade constante, barata, fácil, de todos os dias; mas há outra. Qualquer que seja a teoria das artes, é fora de dúvida que o sentimento da família, a amizade pessoal e a estima pública instigam à reprodução das feições de um homem amado ou benemérito. Nada obsta a que sejas objeto de uma tal distinção, principalmente se a sagacidade dos amigos não achar em ti repugnância. Em semelhante caso, não só 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 (ASSIS, 2007, p. 87).

> Dessa maneira o nome fica ligado à pessoa; os que houverem lido o teu recente discurso (suponhamos) na sessão inaugural da União dos Cabeleireiros, reconhecerão na compostura das feições o autor dessa obra grave, em que a "alavanca do progresso" e o "suor do trabalho" vencem as "fauces hiantes" da miséria. No caso de que uma comissão te leve a casa o retrato, deves agradecer-lhe o obséquio com um discurso cheio de gratidão e um copo d'água: é uso antigo, razoável e honesto. Convidarás então os melhores amigos, os parentes, e, se for possível, uma ou duas pessoas de representação. Mais. Se esse dia é um dia de glória ou regozijo, não vejo que possas, decentemente, recusar um lugar à mesa aos *reporters dos jornais* (ASSIS, 2007, p. 88).

Se na perspectiva do pai de Janjão "o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica" (ASSIS, 2007, p. 88), ser medalhão também significa *supor* que os que houverem lido o recente discurso de Janjão, "reconhecerão que a alavanca do progresso e o suor do trabalho vencem as fauces hiantes da miséria". Com efeito, os verbos supor e imaginar, os quais designam a porção idealista, metafísica e alucinante dos vícios dos personagens protagonistas nos contos em análise, nos permitem pressupor a natureza fantástica das imagens que estão inscritas nesses escritos. Não há prova material que manifesta "o espetáculo da justiça" nessas abstrações; a consideração, o louvor, a estima pública e a distinção desses ilustres alucinados são produtos da porção idealista e metafísica de imagens fantásticas que convertem esses tipos ficcionais "no adjetivo de orações opacas, no odorífico das flores, no anilado dos céus, no prestimoso dos cidadãos, no noticioso e suculento dos relatórios" (ASSIS, 2007, p. 88), uma vez que ser isso é o principal[187]. O discurso que persuade o público pela compostura das feições do orador, que empreende o efeito de que a "alavanca do progresso" e o "suor do trabalho" vencem as "fauces hiantes" da miséria, é resultado de uma suposição "alucinada" do pai de Janjão, tal qual a imaginação de Fulano Beltrão, que ouviu distintamente algumas vozes do público chamando-lhe de "homem de bem, cavalheiro, distinto, amigo dos amigos, laborioso e honesto" (ASSIS, 1977, p. 157).

Nos dois contos em análise, a ironia é destinada aos excessos desses personagens, ao decoro[188] dos ensinamentos do Pai de Janjão, bem como às ações de Fulano Beltrão. Afetados pelo "espetáculo da justiça", prova material das virtudes que não devem morrer no escuro, ambos são modelados comicamente por uma enunciação que forma o tipo do medalhão, personagem que reconhece a memória pública e individual como ferramentas fundamentais para a sagração da honra e do louvor; por assim dizer, esses personagens notam

---

187 Em toda "boa sociedade" nobre, "a opinião social fundamenta a existência". Não importa o título: ele só faz parte de fato da "boa sociedade" enquanto os outros acham que faz, ou seja, enquanto o consideram um membro" (ELIAS, 2001, p. 112).

188 Objeto do cômico pela sua falta de *logos* e contra o lugar comum da prudência entendida nos moldes da cortesania de Corte, contra a ideia do "homem sem afetação", o medalhão tem que ser afetado, segundo a fala do pai de Janjão. Na arte da prudência (2009, p. 85), "quanto mais qualidades, menos afetação, que costuma ser vulgar desdouro de todas elas. A afetação é tão enfadonha para os demais quanto penosa para quem a sustenta, porque vive mártir do cuidado e atormenta-se com a precisão. Com ela perdem méritos até as eminências, que se consideram mais da artificiosa violência que da livre natureza, e tudo o que é natural sempre foi mais grato que o artificial. Os afetados são tidos por estranhos ao que afetam. Quanto melhor se faz uma coisa mais se há de desmentir a indústria, para que vejam que a perfeição vem do natural".

que é preciso criar as condições para a formação dessa memória, executando ações que são consideradas virtuosas pelo grande público, principal moeda de troca na busca pelo que traz consideração e valor, já que uma ideia tão judiciosa quão lucrativa" deve entender que"não é só lucro o que se pode haver em moeda[189], senão também o que traz consideração e louvor, que é outra e melhor espécie de moeda (ASSIS, 2007, p. 122), eis o que personifica o segredo verossímil do conto "O segredo do Bonzo". Em Machado, mais especificamente nessa narativa, temos a memória dos *topoi* que mobilizam os personagens e os leitores que são persuadidos e performados pelos lugares comuns pressupostos pelos enunciados que pertencem aos campos de significações consideradas verdadeiras no seu mundo e a memória de um enunciador indeterminado que mobiliza uma retórica de imagens fantásticas as quais transformam esses lugares comuns em contradições, incongruências e vícios pelos efeitos de suas imagens.

Por assim dizer, não cremos que seja romântica a ironia[190] que se manifesta nesses escritos, nem que seja paradoxal[191] a situação narrativa que imita a tradição luciânica; essa

---

189 Numa sociedade onde a disputa pelos signos de prestígio é, assim, ao mesmo tempo, uma luta pelos atributos e vantagens do poder social (ELIAS, 2001, p. 21), "o *ethos* estamental, instrumento de auto-afirmação nas camadas superiores, prevalece sobre o *ethos* econômico, instrumento de auto-afirmação das camadas inferiores (ELIAS, 2001, p. 78).

190 De acordo com Lélia Pereira Duarte (2006, p. 141), "a ironia romântica surge no final do século XVIII – quando se acentua a valorização do indivíduo, na civilização ocidental-, como reação à massificação do homem, feita em nome do progresso e da vitória da burguesia. Reconhecem-se nesse momento a grandeza e a importância do eu, capaz de afirmar-se individualmente e de criar, no campo das artes. Conforme ela afirma (2006, p. 146), "Machado de Assis foi parceiro de Camilo Castelo Branco nesse uso da ironia romântica, participando da construção de um novo cânone para as literatura de língua portuguesa". Por conseguinte, essa crítica vai identificar "um irônico distanciamento de vozes no conto "Teoria do medalhão". Para a mesma, "enquanto dá seus conselhos, esse pai vai ambiguamente colocando o seu ponto de vista sobre o filho, que parece identificar a um animal, pois manda-o ruminar os conselhos recebidos. Afirmando ter ele perfeita inópia mental, critica a sua superficialidade e parece aconselhar-lhe o ofício de medalhão por não acreditar em sua capacidade de ser algo melhor. E o filho, por suas reações, comprova a opinião paterna, pois demonstra não ter realmente o hábito de pensar. Ao construir um ouvinte ingênuo, diz a crítica, que não compreende a ironia do pai, o autor ironiza essa sociedade que valoriza os medalhões e as aparências, a futilidade, a linguagem repetitiva, monológica e pragmática, bem como o desprezo do outro, visto apenas como degrau para ascensão na escala do poder. No plano do enunciado, os jogos de enganos, a representação, o vazio camuflado de verdade, a luta pelo poder. No plano da enunciação, o desnudamento desses processos e a comunicação com o leitor extradiegético, a quem se exibe a farsa social, colocada como uma representação teatral, a partir da cena em que conversam as duas personagens.

191 Para Enylton de Sá Rego (1989, p. 89), "há, evidentemente, duas leituras possíveis do texto "Teoria do Medalhão". Uma delas tomaria ao pé da letra os conselhos dados pelos pais de Janjão, resultando o texto numa visão bastante realista da vida social, tal como nos é apresentada seriamente em vários manuais destinados a

ironia, típica da *tradição* Machado de Assis, depende da memória dos *topoi* cristalizados na recepção para tornar verossímeis os seus efeitos. A ironia do texto que torna-se o objeto, em nossa leitura, da ironia machadiana, é a ironia que compromete a unidade retórica das lições do pai de Janjão, que por sua vez tem o seu conteúdo semântico dissolvido pela natureza fantástica do discurso narrativo machadiano, posto que não seja confiável acreditar na possível univocidade semântica que caracterizaria esses dois conceitos de ironia, dada a natureza duvidosa e contingente das determinações de sentido produzidas pelos enunciados de um exímio sofista-medalhão, uma vez que, distante da essência das coisas, "o discurso sofístico é aquele que faz ser tudo o que diz" (CASSIN, 2005, p. 110). Noutras palavras,

> o julgamento platônico que Aristóteles ecoa, segundo o qual a sofística se ocupa do não-ser ou do acidente, renova aqui o seu sentido: fazendo convenções insuficientes, voluntariamente excepcionais e lábeis, os sofistas que jogam com o sentido das palavras são, e tornam, incapazes de apreender a essência das coisas (CASSIN, 2005, p. 110).

Enquanto sofistas medalhões, esses personagens são convertidos, pela ironia do sujeito indeterminado da enunciação, em seres que estão distantes da excelência moral, que agem na vida social em função do lucro simbólico a ser alcançado pela publicidade circulada por intermédio das notícias fortalecidas pelos boatos, presos à corrente opinião, todas incrustadas na memória pública e individual. Artífices do discurso, senhores da arte de argumentar, da mesma forma que tornam-se seus efeitos, performados pelo sistema que "faz ser tudo o que diz", esses medalhões podem ser lidos como tipos cujos vícios são uma alegoria dos diálogos filosóficos que desconsideram a relação que "se instaura entre discurso sofístico e mundo" (CASSIN, 2005, p. 62), entre *logos* e política[192]. Desconsiderar essa relação significa fundir *logos* com boatos, não percebendo a disjunção, operada por Machado,

---

revelar a chave do sucesso na vida pública. A segunda é irônica, e privilegiaria um possível conteúdo irônico atribuído ao texto. Paradoxalmente, o pai de Janjão explicitamente condena o uso da ironia, neste texto. Neste caso, portanto, Machado estaria empregando ironia num texto que condena o uso da ironia, numa situação paradoxal bem típica da tradição luciânica".

192 Em seu ensaio escrito para a composição do livro "O efeito sofístico", intitulado "Como a política é uma questão de *logos*, Barbara Cassin (2005, p. 66) esclarece: *Polis, logos,* sofística: o caráter eminentemente político da sofística é, antes de tudo, uma questão de *logos,* termo em que o grego liga, como se sabe, na maneira de relacionar as coisas entre si, o fato de pensar e o de falar. Os sofistas certamente não teriam existido sem essa cidade por excelência que é Atenas de Péricles e a multidão reunida em que são recrutados os seus ricos alunos.

entre a retórica do homem cordo, prudente, mas também fantástica, figurada pelo personagem Aires no romance que ora será analisado e a retórica do tipo vulgar, fantástico, que ouve e acredita no boato, destinando plena fé em raciocínios desprovidos de um amadurecimento[193].

Em Esaú e Jacob, romance publicado em sua fase dita madura, Machado de Assis nos fornece uma outra caricatura que imita essas ações consagradas como típicas de um virtuoso medalhão: o personagem Santos, marido de Natividade, pai de Pedro e Paulo. No capítulo IV, intitulado de "A missa do coupé", observamos as cenas que vão caracterizar o que narrador denomina de as "contradições explicáveis", presentes no capítulo V.

> "Na igreja de S. Domingos diz-se hoje uma missa por alma de João de Melo, falecido em Maricá". Tal foi o anúncio que ainda agora podes ler em algumas folhas de 1869. Não me ficou o dia, o mês foi agosto. O anúncio está certo, foi aquilo mesmo, sem mais nada, nem o nome da pessoa ou pessoas que mandaram dizer a missa, nem hora, nem convite. Não se disse sequer que o defunto era escrivão, ofício que só perdeu com a morte. Enfim, parece que até lhe tiraram um nome; ele era, se estou bem informado, João de Melo e Barros (ASSIS, 1977, p. 71).
>
> Não se sabendo quem mandava dizer a missa, ninguém lá foi. A egreja escolhida deu ainda menos relevo ao acto; não era vistosa, nem buscada, mas velhota, sem galas nem gente, metida ao canto de um pequeno largo, adequada à missa recôndita e anônima (ASSIS, 1977, p. 72).
>
> Às oito horas parou um coupé à porta; o lacaio desceu, abriu a portinhola, desbarretou-se e perfilou-se. Saiu um senhor e deu a mão a uma senhora, a senhora saiu e tomou o braço ao senhor, atravessaram o pedacinho de largo e entraram na egreja. Na sacristia era tudo espanto. A alma que a tais sítios atraíra um carro de luxo, cavalos de raça, e duas pessoas tão finas não seria como as outras almas ali sufragadas. A missa foi ouvida sem pêsames nem lágrimas. Quando acabou, o senhor foi à sacristia dar as espórtulas. O sacristão, agasalhando na algibeira a nota de dez mil-réis que recebeu, achou que ela provava a sublimidade do defunto; mas que defunto é esse? O mesmo pensaria a caixa das almas, se pensasse, quando a luva da senhora deixou cair dentro uma pratinha de cinco tostões. Já então havia na egreja meia dúzia de creanças maltrapilhas, e, for a, alguma gente às portas e no largo, esperando. O senhor, chegando à porta, relanceou os olhos, ainda que vagamente, e viu que era objecto de curiosidade. A senhora trazia os seus no chão. E os dous entraram no carro, com o mesmo gesto, o lacaio bateu a portinhola e partiram (ASSIS, 1977, p. 72).
>
> A gente local não falou de outra cousa naquele e nos dias seguintes. Sacristão e vizinhos relembravam o coupé, com orgulho. Era a missa do coupé. As outras missas vieram vindo, todas a pé, algumas de sapato roto, não raras descalças, capinhas velhas, morins estragados, missas de chita, ao domingo, missas de tamancos. Tudo voltou ao costume, mas a missa do coupé viveu na memória por muitos meses (ASSIS, 1977, p. 72).

---

193 A racionalidade do homem prudente prevê que este não seja "fácil no crer nem no querer", visto que, "conhece-se a madureza na demora da credulidade: é muito ordinário o mentir, seja extraordinário o crer" (GRACIAN, 2009, p. 100).

Conhecedor dos costumes da gente local, do valor simbólico e moral que emana dos boatos que fazem relembrar "os grandes acontecimentos", o personagem Santos soube afetar a sublimidade dos seus atos numa missa na qual "ninguém lá foi", numa igreja que não "era vistosa nem buscada, mas velhota, sem galas nem gente, metida ao canto de um pequeno largo, adequada à missa recôndita e anônima". Apesar de não "anunciar o nome da pessoa ou pessoas que mandaram dizer a missa, nem hora, nem convite", pois não se disse "sequer que o defunto, para o qual seria rezada a missa, era escrivão, ofício que só perdeu com a morte, Santos "viu que era objeto de curiosidade". "Na sacristia era tudo espanto", conforme pode ser lido na narração, uma vez que "a alma que a tais sítios atraíra um carro de luxo, cavalos de raça, e duas pessoas tão finas não seria como as outras almas ali sufragadas". Beneficiados pela "Fortuna que os abençoou com a riqueza" (ASSIS, 1977, p. 73), o senhor e a senhora Santos, os novos ricos dessa comunidade, decidiram gozar "do assombro local" (ASSIS, 1977, p. 74), visto que "a gente local não falou de outra coisa naquele e nos dias seguintes. Sacristão e vizinhos relembravam o cupê, com orgulho. Era a missa do cupê". A missa do cupê ganhou notoriedade extraordinária, pois o comum eram "as missas de tamancos", "todas a pé, algumas de sapato roto, não raras descalças, capinhas velhas, morins estragados, missas de chita, ao domingo, missas de tamancos". Eis, nessa narrativa, a prova material ofertada pelo espetáculo da justiça que impossibilita a morte das grandes virtudes: a de que "tudo voltou ao costume, mas a missa do cupê viveu na *memória* por muitos meses".

O principal da vida de Fulano Beltrão, da teoria do pai de Janjão, também presente "no adjetivo de orações opacas, no odorífico das flores, no anilado dos céus, no prestimoso dos cidadãos, no noticioso e suculento dos relatórios" (ASSIS, 2007, p. 88), está na *memória da gente local* que transformara Santos e Natividade em objetos de curiosidade na missa. Assim, por este caminho, é possível perceber que a memória pública[194] é o lugar a ser alcançado por esta figura do medalhão, para onde é destinada as suas ações e os seus argumentos, posto que "o espetáculo da justiça, a prova material de que as boas qualidades e

---

194 Desprovido de tradição por ser apenas um novo rico, Santos precisa causar boas impressões, posto que, não sendo fidalgo, "há de conquistá-las". Eis o manual dos que aspiram o reconhecimento da nobreza de suas ações: "E a importância de tais impressões todos podem entender facilmente, pois, falando de nós, vimos entrar nesta casa homens que, embora sendo tolos e grosseirões, pela Itália afora granjearam fama de grandes cortesãos" (CASTIGLIONE, 1997, p. 31)

as boas ações não morrem no escuro, que "supostamente" animara Fulano Beltrão, o pai de Janjão e Santos a se dispersarem, a aparecerem e a se divulgarem, dando à coletividade humana um pouco das virtudes com as quais nasceram", é objeto da ironia fantástica machadiana. Santos não nasceu com essas virtudes, muito menos Fulano Beltrão, cuja ironia é efeito do seu próprio nome, metáfora do desconhecido, do anônimo, desprovido da estima pública. Como novo rico, a Fortuna abençoou o primeiro com a riqueza, pois "também ele foi pobre" (ASSIS, 1977, p. 72), já o segundo foi congratulado por um artigo anônimo publicado no Jornal do Comércio, notícia que determinou a sua ânsia alucinada por consideração[195] e louvor.

É na memória pública que estão incrustadas "as fórmulas consagradas pelos anos", "as locuções convencionais", "as frases feitas". Portanto, é dela que devem ser extraídos, segundo o Pai de Janjão, os argumentos de um medalhão. Como fonte de raciocínio, a memória pública é justamente o lugar onde reinam os valores comumente aceitos pela maioria, defendidos por grande parte dos tipos ficcionais da narrativa machadiana. Essas frases feitas e essas locuções convencionais constituem os verossímeis da opinião e, portanto, elas também configuram as verdades da moral, da religião, da filosofia e da ciência nesse universo ficcional. É por intermédio do estudo de como elas formalizam, nos enunciados machadianos, imagens fantásticas, que podemos ler a ficção de Joaquim Maria Machado de Assis como uma arte que ironiza a pretensa racionalidade dos vícios morais, religiosos, discursivos, metafóricos e filosóficos constitutivos dos *topoi na retórica* do senunciados proferidos por seus narradores e personagens. Com efeito, não são as condições do momento empírico e histórico que fundamentam a verossimilhança do discurso narrativo em análise, mas as imagens fantásticas em decorrência das quais sua ironia converte esse discurso narrativo num discurso que pressupõe que o "princípio fundamental da arte é o duvidar de si mesma" (LIMA, 2006, p. 21). Ao ironizar o efeito de realidade impulsionado por essa memória pública, marcada por ser uma memória contingente, sujeita ao esquecimento, visto que da própria missa do coupé "não se falou mais nela, esqueceu como um baile" (ASSIS, 1977, p. 72), o sujeito indeterminado do romance "Esaú e Jacó" inscreve o cômico como efeito desses valores tidos como comuns, expondo-os à galhofa pelas suas contradições

---

195 Alguém tinha a sua honra enquanto fosse considerado um membro segundo a "opinião" da sociedade e, portanto, para a sua própria consciência individual. Perder a honra significava perder a condição de membro da "boa sociedade" (ELIAS, 2001, p. 112).

inexplicáveis, visto que o que é comum, fonte da boataria, esse "invencível desejo de conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana" (ASSIS, 1977, p. 63), não representa, necessariamente, o que é verdadeiro. Acreditar nas "coisas futuras" profetizadas por uma cabocla desconhecida só pode ser uma característica daqueles que acreditam em boatos, como as personagens Natividade e Perpétua. Eis o que pode determinar a verdade que circula pela memória pública, uma vez que "Natividade e Perpétua conheciam outras partes, mas o morro do castelo, por mais que *ouvissem* falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto quanto o *club*" (ASSIS, 1977, p. 63). Mas ambas acreditavam na consulta, o que faz o narrador problematizar uma das verdades que reina no seu tempo: "a sorte outrora, a numeração agora, tudo é que a verdade se ajuste à prioridade" (ASSIS, 1977, p. 64).

Contra essas verdades, o narrador vai enunciar a "sua", testemunada pela sua própria vista, podendo ser explicativa dos motivos que levaram Santos a promover uma missa recôndita e anônima para João de Melo e Barros.

> Não me peças a causa de tanto encolhimento no anúncio e na missa, e tanta publicidade na carruagem, lacaio e libré. Há contradições explicáveis. Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou de aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as coisas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a acção e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção (ASSIS, 1977, p. 74).
>
> Quanto à contradição de que se trata aqui, é de ver que naquele recanto de um larguinho modesto, nenhum conhecido daria com eles, ao passo que eles gozariam o assombro local; tal foi a reflexão de Santos, se se pode dar semelhante nome a um movimento interior que leva a gente a fazer antes uma cousa que outra. Resta a missa; a missa em si mesma bastava que fosse sabida no céu e em Maricá. Propriamente vestiram-se para o céu. O luxo do casal temperava a pobreza da oração; era uma espécie de homenagem ao finado. Se a alma de João de Melo os visse de cima, alegrar-se-ia do apuro em que eles foram rezar por um pobre escrivão. Não sou eu que o digo; Santos é que o pensou (ASSIS, 1977, p. 74).

Aqui, o narrador nos expõe o seu procedimento adotado na escrita de sua história; contra a lógica verossímil dos acontecimentos, ele nos apresenta "como as coisas se passaram, referindo-as tais quais". Enquanto testemunha ocular dos eventos, ele também é onisciente, tem acesso às reflexões e ao pensamento de Santos. O narrador pretende fortalecer o efeito de realidade na sua fala sobre tais acontecimentos, não levando em consideração a diferença possível de ser proposta entre mundo, referente, e discurso que o designa, entre discurso sobre

o mundo exterior e sobre o mundo subjetivo dos personagens de uma narrativa de ficção, pois se é possível pressupor alguma equivalência, essa poderia ser pressuposta entre "sentido sem referência e discurso da ficção" (CASSIN, 2005, p. 138). O domínio sobre o que se passa no íntimo dos seus personagens é um domínio retórico, que visa produzir efeitos retóricos. Não seria conveniente pensar em que medida um narrador onisciente pode ser visto como uma narrador confiável, preocupado somente com o "como as coisas se passaram", tendo em vista as possibilidade de ele estar simulando uma verdade para obter o efeito desejado em sua narrativa? Por assim dizer, não cremos que "Machado de Assis, em Esaú é Jacó, coloca a história em patamar equivalente ou superior à representação da vida social" (ALMEIDA, 2007, p. 41). Pelo contrário, a ênfase é por ele destinada ao enredo, à composição de enunciados que quebram a expectativa dos leitores que almejam identificar efeitos de realidade ou uma representação evidente dos conteúdos sociais, políticos e morais da vida oitocentista nacional, posto que sua ficção trata, vinculada à tradição sofística, como pretendemos demonstar,

> de palavras, de ficções sem vínculo com o real; e a linha na qual é instalada essa sofística (essa narrativa) torna-se progressivamente o espaço de uma retórica que escapa ao aristotelismo, ou, mais exatamente, que aristoteliza quanto a suas regras técnicas, mas não quanto à sua finalidade, desvinculado dos ofícios do real. É ela que desabrocha em literatura, e cuja pista se segue, sete séculos mais tarde, nas relações entre primeira e segunda sofística, na aurora de gêneros novos, quando surge, em especial, o romance. O romance, fortuna do bode-cervo, akme do grande canteiro das alternativas sofística/filosofia/retórica/literatura. (CASSIN, 2005 p. 133).

Quando o narrador nos apresenta a crença de Natividade nas "coisas futuras" proferidas pela cabocla Bárbara acerca do destino dos seus filhos, quando ele não preza a lógica aparente dos acontecimentos em nome de uma referência às coisas tais quais, temos uma narrativa na qual o autor implícito, o sujeito indeterminado dessas enunciações, problematiza as atitudes de crença dos seus personagens, os boatos e a verossimilhança dos conteúdos da história "evidenciada" e contada pelo narrador, posto que "aquele que diz, diz um dizer" e "o discurso faz ser, e é por isso que seu sentido só pode ser aprendido *a posteriori*, em vista do mundo que ele produziu" (CASSIN, 2005, p. 63).

Não entendemos que "o conceito de evidência, tal como é analisado por François Hartog, abre novas perspectivas na leitura do romance de Esaú e Jacó de Machado de Assis, na medida em que este autor privilegia em suas obras o olhar, seja de seus narradores, seja de

seus personagens, de diversas maneiras" (ALMEIDA, 2007, p. 50), pois acreditamos que "a evidência através do olhar" não "tem papel relevante na tentativa de estabelecimento da verdade em Machado de Assis" (ALMEIDA, 2007, p. 50). Portanto, o leitor, cuja memória desconhece a técnica que produz imagens fantásticas que afetam efeitos fantásticos, terá dificuldade no entendimento das "contradições explicáveis" presentes no romance, pois o extraordinário, a porção idealista e metafísica do romance de Esaú e Jacó, também se manifesta na ilusão idealista e metafísica do casal Santos, que ora legitima a verdade das coisas futuras profetizadas pela cabocla Bárbara, ora se vestem "para o céu", de modo que,"acreditando que a missa em si mesma bastava que fosse sabida no céu e em Maricá, propriamente vestiram-se para o céu". Como pensou o próprio Santos, diz o narrador, "o luxo[196] do casal temperava a pobreza da oração; era uma espécie de homenagem ao finado. Se a alma de João de Melo os visse de cima, alegrar-se-ia do apuro em que eles foram rezar por um pobre escrivão". Como efeito retórico, a palavra céu pode ser lida como metáfora de fama, louvor e memória pública, visto que as contradições que são explicáveis, segundo o narrador, são aquelas referentes as quais "naquele recanto de um larguinho modesto, nenhum conhecido daria com eles, ao passo que eles gozariam o assombro local".

Desse modo, acreditamos que uma leitura mais verossímil poderia problematizar a tese segundo a qual "em Machado, a prosa ao mesmo tempo realista e simbólica, com farto uso de metáforas, símiles e tropos também possibilita que o leitor, a partir de um contexto espácio-temporal bem concreto, derive conclusões de caráter mais universal sobre o homem e a sociedade" (PEREIRA, 2007, p. 228). O leitor que projeta conclusões de caráter mais universal sobre o homem e a sociedade a partir dos enunciados metafóricos da ficção destacada é um leitor que desconhece a memória da tradição dos escritos de Luciano de Sámosata, referidos aqui nessa tese, cujas páginas satirizam os escritos produzidos por historiadores e filósofos. A leitura que adere ao paradigma histórico de cientificidade, às relações da literatura com a história é aquela que se coaduna com "o momento em que a história se afirma como campo disciplinar", o qual coincide com o do abandono da "retórica normativa como forma matricial de produção de representações" (BANN *apud* HANSEN/MOREIRA, 2013, p. 12). A imitação das formas típicas da literatura que adota o

---

196 "O luxo, no sentido de uma recusa da orientação racional e propositada do consumo, não é algo supérfluo para a camada dominante do feudalismo, mas um dos meios de sua auto-afirmação social" (ELIAS, 2001, p.63).

paradigma histórico, como no “romance histórico ou no romance “realista” ou “naturalista”, não foi realizada por Machado de Assis; seus produtos literários não “faziam-se passar como se tivessem aquela transparência do real que o historiador havia afirmado programaticamente” (BANN *apud* HANSEN/MOREIRA, 2013, p. 13); eles pertencem a uma outra ordem de discurso, ordem na qual “a questão da persuasão levara claramente à ficção dizer o que não é verdadeiro” (CASSIN, 2005, p. 219).

Desse modo, são as adesões às imagens fantásticas que caracterizam os valores dos tipos ficcionais sobre os quais se fundamenta a ironia machadiana. Estamos diante da realidade do artefato e o sentido desses textos não constitui uma essência, nem preexiste à técnica, mas esses personagens acreditam, tomam como algo real, durável e verdadeiro os conteúdos axiológicos dos enunciados que formam as máximas, os adágios, as anedotas, as locuções convencionais, os provérbios e os silogismos dos discursos analisados. Opondo-se aos raciocínios desses agentes ficcionais, Machado aponta para o caráter seletivo e contingente desses enunciados, lugares de memória, sobretudo o título que dá nome à narrativa dos irmão Pedro e Paulo; esse procedimento, dramatizado na advertência do romance, caracteriza o que pode ser lido como “a lógica aparente dos acontecimentos”, índice de determinação do que pode ou não ser considerado verossímil nessa narrativa; nesse espaço, “a literatura não está mais (totalmente) determinada por regimes de verdade” (PINHEIRO, 2009, p. 38).

> Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretaria sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encadernada. O sétimo trazia este título: Último.
> A razão desta designação não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto que figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. Último por quê?
> A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazeres do ofício, escreveu o Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.

> Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa. Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir. Ab ovo, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dois nomes que o próprio Aires citou uma vez: Esaú e Jacob (ASSIS, 1977, p. 61).

A diferença entre a narrativa e os outros cadernos que compõem o Memorial do defunto é demarcada nessa advertência, pois a primeira não deixava de ser "estranha à matéria dos seis cadernos". Distante de uma suposta convergência com o diário de lembranças do Conselheiro Aires, que formaria uma ordem discursiva dotada de unidade, essa narrativa foi "escrita, segundo o editor, com um pensamento interior e único, através das páginas diversas". A decisão de publicar somente a narrativa, atitude movida pelas páginas mortas ou escuras do Memorial", que "apenas daria para matar o tempo da barca de Petrópolis", configura as interpelações semânticas efetuadas pelo editor[197]. Em oposição ao título designado pelo Conselheiro, "Último", o editor projetou resumí-lo em *Ab ovo,* concluindo com "a idéia de lhe dar estes dois nomes que o próprio Aires citou uma vez: Esaú e Jacob". Se partirmos do princípio segundo o qual o título constitui uma unidade semântica que possibilita a recepção analisar a verossimilhança dos conteúdos linguísticos, axiológicos e discursivos de uma narrativa, o qual age no espírito da audiência que o ler buscando identificar relações de sentido encadeadas logicamente, a interpelação do editor condiciona a construção da significação[198], posto que a advertência constitui uma modalidade de inscrição dessa narrativa, cujo reconhecimento possibilita subverter a forma tradicional de lê-la, "ora autoralmente, ora semioticamente, porque preconiza a materialidade dos objetos e as práticas de inscrição presentes no que é propriamente bibliográfico como condicionantes e participantes da significação" (HANSEN/MOREIRA, 2013, p. 123).

Nesse sentido, não há objeto (verdades universais) que constitui a referência dessas expressões, o que coloca em xeque o conceito de evidência como fonte de determinação da

---

197 De acordo com Cilene Margarete Pereira (2010), "a configuração do narrador parece ser uma das principais e é a primeira problemática deste romance, onde tudo ressoa sob o signo da ambiguidade". É por esse caminho que a crítica questiona: "se houve realmente a intromissão do editor nos manuscritos de Aires (de Esaú e Jacó), até que ponto é possível determiná-la precisamente e configurar o conselheiro como narrador do romance"?

198 Conforme Cilene Margarete Pereira (2010), "a intromissão do editor não é tão inocente como ele faz crer. A partir das duas advertências, temos instaurado um jogo ficcional que se propõe como um enigma a ser descortinado pelo leitor". Para esta crítica, "há verdadeiramente a intromissão do editor que reescreve o romance".

leitura desses textos. O romance em sua forma moderna, sobretudo a partir de Miguel de Cervantes, "buscaria controlar ou mais modestamente orientar a recepção mediante uma série de aparatos- prefácios, notas, advertências etc" (CEZAR ROCHA, 2011, p. 227). Esses aparatos transformaram "em forma propriamente literária o fosso que se abre entre a função autor e a autoria última do sentido – seja pela mediação editorial, seja pela decisão de sentido realizada por leitores individuais" (CEZAR ROCHA, 2011, p. 222). Longe de qualquer determinação do sentido, a advertência machadiana desontologiza o que pode ser lido como propriamente evidente, lógico e racional; as imagens machadianas, imagens que misturam o sublime com o grotesco, o fim com a origem (*Ab ovo*), o autor com o editor, deslocam para a recepção o trabalho de compor os sentidos de sua narrativa.

> Machado de Assis transforma em forma literária a impossibilidade de controlar a "autoria última do sentido do texto", transferindo-a galhardamente ao leitor, sem reservas, nem restrições, divertindo-se à custa das imcompreensões que seus textos oblíquos semeiam. (…) Ou seja, Machado parece pensar uma forma literária na qual o autor abre mão do desejo de controlar a "autoria última" do sentido do texto; no fundo, trata-se de uma forma que, em última instância, sorri da ideia de uma "autoria última" do sentido (CEZAR ROCHA, 2011, p. 235).

Construir a significação verossímil que encadeia a correspondência entre a narrativa mencionada e o seu título "Esaú e Jacob" poderia requerer uma atividade de memória, pois é preciso lembrar, assim como faz o editor quando recorre ao título latino, dos textos que representam a estória desses dois personagens incorporados no seio do cânone da literatura ocidental. No entanto, de acordo com Claudinei Maria (2013, p. 130), nada é mais impróprio do que este encadeamento[199], caso o objetivo seja o verossímil, não sendo também plausível

---

199 O título Esaú e Jacob remete imediatamente à história bíblica, o que é reforçado ainda mais pela "Advertência" do autor (ou pretenso editor, como se verá adiante). Isso poderia levar o leitor a identificar completamente ambas as histórias, como uma espécie de decalque. Nada mais impróprio, pois os pontos em comum entre ambas se resumem em serem narrativas sobre dois irmãos gêmeos e sua rivalidade desde o ventre materno. Pode-se também aproximar o fato de que a matriarca bíblica Rebeca a princípio não podia ter filhos, porque era estéril, e de que Natividade esperou bem uns dez anos até conceber e dar à luz Pedro e Paulo, sendo sua única gravidez, e de gêmeos, tanto quanto a de Rebeca, que pediu a Deus e obteve misericórdia, ficando grávida de Esaú e Jacob.

pressupor a correspondência das estórias de Pedro e Paulo[200] com as estórias dos apóstolos figurados na Bíblia, na medida em que,

> as pregações de ambos os apóstolos foram concordes, não permitindo que se conclua daí uma rivalidade mais extensa ou profunda. Com isto, a escolha dos nomes Pedro e Paulo, se baseada na suposta rivalidade dos apóstolos, perderia o sentido. Mas, aqui, talvez resida mais uma das tantas ironias criadas por Machado: se os apóstolos não competiam entre si e nem alimentaram rivalidades, ao contrário, comungaram de um mesmo ideal e uma mesma missão, dar os nomes deles aos gêmeos dissolveria o tema da rivalidade fraterna, no qual a narrativa tem uma de suas bases.

Nesse caso, a aproximação realizada por aqueles que visam encontrar o sentido oculto do mundo nos signos dos livros sagrados é a forma de leitura que se figura semelhante à leitura que Dom Quixote faz dos romances de cavalaria, ou seja, a forma que "lê o mundo para demonstrar os livros" (FOUCAULT, 2004, p. 63), quando "os personagens se alienam na analogia". Nesse sentido, não perceber a ironia machadiana como uma relação de contrários significa seguir o mesmo caminho escolhido por esses personagens. A emulação de falas, ditos e sentenças que remetem às camadas discursivas que dão sentido aos valores aceitos no mundo ficcional abordado, configuram a biblioteca mnemônica do autor estudado; ela nos permite ler essas formas textuais como formas que não pressupõem a existência de um mundo empírico tomado como referência, visto que são os lugares de memória, convenções do discurso imitadas pelo autor, que funcionam como os meios linguísticos utilizados pelo narrador com a finalidade de persuadir o público que recepciona essas estórias. Nas narrativas que preconizam a forma linguística, o estilo e os lugares de memória, são os efeitos que sobredeterminam o referente, a coisa do discurso, já que a pressuposição da referência é também efeito do discurso da narrativa; na mesma trilha segue a nossa leitura, cuja historicidade é responsável por emendar as malhas que possibilitam a construção do sentido do discurso narrativo machadiano. Portanto, a natureza contingente da leitura do editor, mediação entre a forma da narrativa produzida pelo autor e os componentes materiais, linguísticos e discursivos[201] determinantes da *interpretatio*, prática que atualiza o sentido do

---

200 Trata-se de uma história baseada na imobilidade de dois gêmeos que se odeiam e amam a mesma mulher, Flora, também ela paralisada na indecisão sobre qual dos irmãos escolher (SEIXAS, 2001, p. 189).

201 Roger Chartier (2002, p. 13) menciona a importância de se pensar o texto literário para além de suas determinações linguísticas. "Contra a tirania das abordagens estritamente linguísticas", é preciso pensar nas "determinações em curso no processo de construção do sentido", as quais são "plurais". Elas dependem das

que é narrado na advertência, constitui o ato da leitura como um ato cuja historicidade produz o seu efeito de meramente ficcional, desprovida de validade transistórica[202], posto que, como toda leitura literária, ela também se configura como um *como se*, pressupondo, em última instância, a imprecisão e os limites das práticas de interpretação[203] que obliteram a historicidade das leituras que negam tanto a natureza ficcional dos conteúdos de uma narrativa quanto a historicidade dos seus efeitos.

A mediação editorial, realizada na advertência da narrativa do romance em destaque, é mais uma forma dentre as várias que são ficcionalizadas pela veia satírica machadiana. O modelo de leitura que visa retirar "conclusões de caráter mais universal sobre o homem e a sociedade" (PEREIRA, 2007, p. 228) é aquele segundo o qual "a projeção no passado de desejos do tempo presente ou, em termos técnicos, o anacronismo", torna-se "a técnica mais corrente e mais cômoda para criar uma história própria a satisfazer as necessidades de coletivos ou de comunidades imaginárias" (CHARTIER, 2002, p. 15); esse modelo descarta a natureza da diferença entre os condicionamentos materiais, linguísticos e epistemológicos do discurso histórico e os condicionamentos materiais, linguísticos e discursivos do discurso ficcional. Com efeito, pressupor a evidência do olhar e a existência de verdades universais sobre o homem e a sociedade nos romances machadianos significa desconsiderar os condicionamentos materiais, linguísticos e discursivos que marcam as especificidades do discurso ficcional, sobretudo a mediação editorial como processo que cria e atualiza sentidos.

---

estratégias de escritura e de edição, mas também das possibilidades e imposições próprias a cada uma das formas materiais que sustentam os discursos, e das competências, das práticas e das expectativas de cada comunidade de leitores (ou de expectadores).

202 Recusar a fixação e a imposição de um sentido para o texto ficcional, aquele que seria capaz de revelar as intenções autorais, por meio de uma crítica que almejaria ser a mais próxima possível de uma certa objetividade, não "significa instituir outro paradeigma ou sistema análogo de validade transistórica" (HANSEN/MOREIRA, 2013, p. 48). Pelo contrário, recusar a ficção de leituras que almejam atingir a validade de significações evidentes e essenciais, significa "transparecer a relação entre os procedimentos críticos limitados e aquilo que lhes falta do 'real' ao qual se referem. Recusa importante, pois, ao evidenciar sua precariedade, impede a afirmação do dogma" (HANSEN/MOREIRA, 2013, p. 76).

203 Estamos nos referindo às práticas de leitura da crítica filológica nas quais "a proposição da identidade entre sujeito e objeto subjaz à *interpretatio*, sendo que a interpretação visa fazer a equivalência do texto interpretado e fixado com o texto ideado e inscrito pelo autor, o que parece remeter a uma concepção hermenêutica que se concebe como "arte da compreensão correta do discurso do outro, necessariamente de uma autoria a que o texto precisa ser remetido para ser devidamente interpretado e fixado" (HANSEN/MOREIRA, 2013, p. 75).

Noutras palavras, num modelo de leitura que se opõe às leituras que tomam como objeto a evidência histórica como índice de determinação do que é fictício,

> as obras – mesmo as maiores, ou, sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os *experts* sempre querem fixar um sentido e enunciar a interpretação correta que deve impor limites à leitura (ou ao olhar). Todavia, a recepção também inventa, desloca e distorce (CHARTIER, 1999, p. 9).

Presumindo essas possibilidades, nossa leitura objetiva apenas ser a mais verossímil, abrindo caminho para que seu leitor possa reconhecer a presença da tradição sofística nesse sistema narrativo. Contra o platonismo das significações essenciais, ontológicas, e contra a mímeses de base aristotélica[204], propõe-se uma leitura que evidencie os efeitos cômicos, irônicos e indeterminados de uma narrativa que dissolve o princípio da agudeza caro ao discurso cujo gênero pressupõe a verossimilhança como "a perfeita congruência entre coisas e sua representação por palavras" (SOCORRO, 2007, p. 45), ou seja, como "signo de confiabilidade da relação entre a palavra e o pensamento que ela representa" (SOCORRO, 2007, p. 47). Na escrita de um texto cujo gênero é fantástico, os componentes que definem a adequação discursiva são as imagens opostas de uma técnica que produz enunciados mistos, incongruentes, evidenciando a falta de unidade das máximas religiosas, políticas, científicas, jurídicas e morais determinadas pela retórica dos seus autores ficcionais.

Uma análise verossímil da advertência do romance Esaú e Jacó, voltada para o entendimento desses efeitos, por assim dizer fantásticos, pode ser contemplada por uma leitura cruzada com a advertência da primeira edição publicada pelo autor no livro "Histórias sem datas".

> De todos os contos que aqui se acham há dois que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que êste título *Histórias sem data* parecerá a

---

204 Em nossa hipótese, a mímesis machadiana é uma mímesis sofística, pois ela muda de sentido. Nesse caso, "não se trata mais de mimesis filosófica, isto é, de imitação da natureza, efetuada com a tekhne e a poiesis aristotélicas; trata-se de mimesis sofística, isto é, de imitação de cultura, de imitação de segunda ordem, de tal modo que todo discurso seja um discurso de discurso, à maneira dos ídolos de ídolos platônicos e das interpretações de interpretações nietzschianas: com a primeira sofística, passa-se da natureza ao discurso – o ser é um efeito de dizer; com a segunda, passa-se do discurso ao palimpsesto e torna-se lícito dispensar a Poética.

> alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de coisas que não são especialmente do dia, penso que o título está explicado. E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação (ASSIS, 1955).

As histórias desse livro são "coisas que não são especialmente do dia", elas não têm data, não são determinadas pelo título, sobretudo porque "o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação", diz o editor. Se aqui a determinação do sentido é transferida ao leitor[205], não poderíamos pensar a advertência do romance Ejaú e Jacob como forma ficcional que orienta, atualiza e possibilita a invenção do sentido da narrativa que tem a linguagem como sua principal problemática, questão que demonstramos no primeiro capítulo da presente tese? E sendo a linguagem o carro chefe da literatura, não seria ela a que nos possibilita ilustrar o discurso narrativo machadiano enquanto discurso que condiciona a verossimilhança dos seus efeitos pelos usos e abusos dos *topoi vinculados à memória* da tradição poética e filosófica do ocidente, bem como pelos usos dos *topoi vinculados à memória* dos discursos coetâneos ao escritor de "Histórias sem datas"?

A leitura que ora propomos sobre o romance Esaú e Jacó visa demonstrar como sua linguagem, ferramenta de discurso talhada ao modo sofístico, produz o efeito de que "significar algo" não equivale a significar "a essência daquilo que a palavra nomeia" (CASSIN, 2005, p. 133), posto que a crença numa linguagem que revela a essência daquilo que a palavra nomeia é o que impede que tudo na linguagem seja invenção arbitrária[206]. Notamos que em Machado as palavras não imitam as realidades, traduzindo as essências; ele não é platônico e, portanto, em suas narrativas "a linguagem é convenção, ela tem uma história como obra dos homens" (RICOEUR, 2014, p. 13). As palavras constituem efeitos que produzem o assentimento do que pode vir a ser entendido como essência, verdade, razão e ciência. Desse modo, o "realismo" da significação de algo que é nomeado pela linguagem depende, sobretudo, da identificação do que é crível, para o leitor, na relação que ele estabelece entre as imagens inscritas nas narrativas e as imagens que constituem a isotopia

---

205 CASTRO ROCHA, João Cézar. Machado de Assis – o texto impresso, as lacunas e a leitura. Roger Chartier – a força das representações: história e ficção/João Cezar de Castro Rocha (Org) – Chapecó, SC: Argos, 2011.

206 A ontologia das essências, fundamento da teoria das ideias na filosofia platônica, é a recusa do historicismo da linguagem, pois, nessa perspectiva, "a linguagem vem ao homem sem que o homem possa sujeitá-la a seu arbítrio (RICOEUR, 2014, p. 3).

dos conteúdos discursivos e semânticos atualizados pelo conhecimento dos lugares comuns incrustados na sua memória. Como veremos, no caso Machado de Assis de Esaú e Jacó, a isotopia desses conteúdos pode ser efeito de sua causa eficiente, cuja natureza metafísica é sugerida pelo narrador, aquele para quem "todas as línguas" desse mundo "vão dar ao céu" (ASSIS, 1977, p. 117). Nesse caso, o céu é o limite do raciocínio que busca a verossimilhança dos enunciados que constituem a materialidade do texto; causa eficiente e final, ele determina, aqui, o trabalho de identificação do sentido que opera por semelhanças, por similitude. Por esse caminho, por assim dizer extraordinário, o narrador orienta o seu leitor para fazê-lo crer no caráter verídico dos fatos encadeados pela sua narração e nas "verdades" científicas e poéticas de sua enunciação. A ideia é também perceber o quanto esses conteúdos semânticos são fantásticos e, portanto, ironizados pelo sujeito indeterminado machadiano, levando-nos a problematizar os artifícios das combinações de sentido implicadas na fala do narrador.

Para tal objetivo, é preciso notar como a memória funciona como o ponto de encontro do fantástico dessas combinações com a ironia do sujeito indeterminado desse discurso narrativo. Antes do início da narração, temos um verso do livro "A divina comédia", do poeta Dante Alighieri, inscrita em forma de epígrafe nesse romance: "Dico, che quando I'anima mal nata" (ASSIS, 1977, p. 63).

> Cosí discesi del cerchio primaio
> giú nel secondo, che men loco cinghia
> e tanto piú dolor, che punge a guaio.
>
> Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
> essamina le colpe ne I'intrata;
> giudica e manda secondo cha 'avvinghia.
>
> Dico che quando I'anima mal nata
> li vien dinanzi, tutta si confessa;
> e quel conoscitor de le peccata
>
> vede qual loco d'inferno à da essa;
> cignesi com la coda tante volte
> quantunque gradi vuol che giú sia messa[207].

---

207 ALIGUIERI, Dante. A divina comédia. Edição bilíngue; tradução e notas de Italo Eugenio Mauro; prefácio de Carmelo Distante. - São Paulo: Editora 34, 2014. /Do círculo primeiro fui descendo/ao segundo, onde o espaço se restringe,/e cresce a dor, em brados irrompendo./Lá está Minós que horrendamente ringe;/as culpas examina já na entrada,/julga e despacha conforme se cinge./*Digo, que quando a alma malfadada/*se lhe

Para entender a matéria que dá sentido ao poema é preciso nos valer de informações de caráter geral que possam condensar o sentido do que se nos apresenta de forma alegórica e figural[208]. Trata-se de uma viagem ao mundo dos mortos, "uma peregrinação espacial", realizada pelo poeta "por lugares de vícios e virtudes que são exemplos da realização do sentido da história humana na eternidade" (HANSEN, 2010, p. 14). Narrando o *télos da* vida de um indivíduo, o poema nos fornece "a visão da experiencia humana até o seu fim último, a elevação espiritual" (MORAIS, 2007, p. 81).

> Poema sacro, figura o estado das almas depois da morte, na eternidade que está completado o sentido da história humana. Mas também é a perspectiva política particular e apaixonada de um homem vivo e pecador, que recebe o dom de visitar o inferno, o purgatório e o paraíso, para alcançar a redenção do sofrimento com a iluminação do amor antes de voltar para o tempo e suas lutas. Absolutamente extraordinário, apropria-se das matérias do seu mundo e as figura sempre com medida exata e justa, mas nunca imparcial, empenhado que é como ação política na sua história. Demonstra com grave e altíssima beleza que em nome de Deus e contra Deus, os homens são capazes de tudo para alcançar o que desejam (HANSEN, 2010, p. 11).

Desse modo, com base nessas leituras, podemos dizer que "a Divina comédia" é um poema que propõe imitar a experiência do além[209], do mundo que transcende as ações humanas; "os fenômenos terrenos são, em tudo, figurais, potenciais e carentes de consumação" (AUERBACH, 2009, p. 170). Com pretensões totalizantes e absolutas, o poema pressupõe a realização da "unidade da ordem transcendental que se realiza como unidade do estilo elevado", ou, mais ainda, como disse Erich Auerbach (2009, p. 65), "a ordem unitária do além, tangível da maneira mais imediata como sistema moral". Com efeito,

---

apresenta, toda se confessa, e ele, que bem conhece, para cada/culpa, o lugar do Inferno que a mereça,/tantas vezes co' a cauda então se enrola/quantos graus determina que ela desça.

208 De acordo com Erich Auerbach (2009, p. 164), a Comédia é "a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem; Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral. Assim, a Comédia está baseada, absolutamente, na interpretação figural" (2009, p. 169).

209 "No além, o homem não está mais preso a qualquer ação ou trama terrenas, como acontece em qualquer mera imitação terrena de acontecimentos humanos; antes, está preso a uma situação eterna que é a soma e o resultado de todas as suas ações terrenas, e que, simultaneamente, lhe evidencia o que houve de decisivo na sua vida e na sua essência; assim, sua memória é levada por um caminho que, apesar de desagradável e infrutuoso para os habitantes do inferno, não deixa de ser o certo em todos os casos, um caminho que revela, sempre, o que foi decisivo na vida e na sua essência" (AUERBACH, 2009, p. 171).

a passagem do Canto V, citado acima, narra a chegada ao segundo círculo do inferno, o círculo "dos luxuriosos que sofrem o contrapasso correspondente ao seu mal" (HANSEN, 2010, p. 18). Neste segundo círculo estava Minos, responsável pelo julgamento dos vícios na entrada. Esse demônio Juiz determinava o exato círculo para onde as "almas malfadadas" deveriam ir para receberem o eterno infortúnio provocado pelos malefícios praticados no mundo terreno[210].

A compreensão desses versos pela interpretação alegórica e figural, de "almas malfadadas" marcadas pelo vício, predestinadas desde o nascimento à desventura[211], nos remete para a epígrafe mediadora da forma narrativa machadiana. Por esta linha, condutora dos processos que possibilitam a interpretação dos enunciados nesse enredo ficcional, entendemos de que forma essa epígrafe constitui um lugar de memória e consiste em uma imagem que constitui, para o leitor, uma memória para coisas, palavras, valores morais e religiosos que se encadeiam nas leituras que contribuem para a construção, atualização e entendimento dos sentidos possibilitados pelo texto, posto que o uso da memória também é um uso que cria imagens para nos lembrarmos de um argumento, de uma noção, ou de uma coisa" (YATES, 2007, p. 25). Uma leitura verossímil do modo como Machado de Assis imita Dante deve pressupor os conteúdos formais e axiológicos lembrados pelo poeta no ato de sua invenção, os quais enformam e dão sentido à prática poética da primeira parte do livro em destaque. Portanto, também pressupomos que seja fundamental demonstrar que o sistema moral[212] que emana dos escritos de Dante, os quais nos fornecem um modelo condensado da *episteme* medieval, é ressignificado pela estrutura da narrativa machadiana, permitindo-nos propor uma leitura do romance Esaú e Jacó como um romance que joga com esses lugares de memória, imitando-os, atualizando-os e ironizando-os pelo uso recorrente de imagens

---

210 SILVA, Zimbrão da. Machado de Assis: Dico, che quando L'anima mal nata. Revista: Estaca Literária, 2008.

211 Idem.

212 Fortin, Ernest L. Dissent and philosophy in the Middle Ages: Dante and his precursors; translated by Marc A. LePain. Lexington Books, United States, 2002, p. 59). "Nothing is further from the thought of Dante whose aim was none other than to teach men how they are to live or how they might leave the state, or, as the Comedy states, how one goes from slavery to freedom, from the human to the divine, from time to eternity. Moreover, Dante vas convinced that of all the senses to be found in his work, none was more useful than its moral sense".

fantásticas que desestabilizam a unidade pressuposta pelas imagens transcendentais[213] da poética desse escritor italiano.

O romance narra a estória dos gêmeos Pedro e Paulo, figurados como Esaú e Jacó pelo editor, que propõe a mediação entre a narrativa e o suposto título. No início, conforme foi descrito acima, a mãe desses dois personagens decide consultar a cabocla Bárbara, "vidente" que vive no morro do Castelo, na cidade do Rio de Janeiro, a fim de descobrir o futuro dos filhos. Bastou o vaticínio proclamado pela adivinha sobre o destino dessas duas crianças, de que elas "seriam grandes e felizes", além de mencionar "que as coisas futuras seriam bonitas e os filhos grandes e gloriosos" (ASSIS, 1977, p. 67), para Natividade "ficar alegre e tirar da bolsa uma nota de cinquenta mil-reís" e pagar a cabocla. Como menciona o narrador, "Natividade estava tão fora de si que, ao ouvir-lhe pedir: "Para a missa das almas"! Tirou da bolsa uma nota de dous mil-réis, nova em folha, e deitou-a à bacia" (ASSIS, 1977, p. 68). Assustada com o tamanho da quantia, "a irmã chamou-lhe a atenção para o engano, mas não era engano, era para as almas do purgatório" (ASSIS, 1977, p. 68). O narrador nos apresenta a realidade escatológica como suposto fundamento que dirige as ações mundanas desses personagens; o purgatório é o lugar de passagem da danação para a salvação, recurso último para a purificação das almas pecadoras. Lugar de julgamento dos vícios e das virtudes humanas, "o purgatório penetra o existir de todo cristão, pois todo cristão realiza ao longo de sua caminhada um processo contínuo de purificação" (RAMOS SANTOS, 2015, p. 6).

No entanto, o que é comum no mundo ficcional em destaque se apresenta na contramão dos valores consagrados no "processo contínuo de purificação" da tradição teológica, visto que, nessa, "consequentemente e anterior a qualquer reflexão teológica, a oração pelos defuntos era o primeiro lugar teológico para a identidade do purgatório" (RAMOS SANTOS, 2015, p. 9). A narrativa em destaque apresenta uma cena na qual a oração[214] perde espaço para os interesses venais; enquanto *télos* de uma realidade primeira, o purgatório é síntese e ao mesmo tempo continuidade da experiência humana que se esbarra

---

213 Erich Aurbach (2009, p. 164) afirma que "a unidade do poema é convincente", pois este "deve ser, como sentença divina final, uma unidade perfeitamente ordenada, tanto como sistema teórico, quanto uma realidade prática e, portanto, também como criação estética; deve representar a unidade da ordem divina de uma forma ainda mais pura e atual do que o mundo terreno, ou algo que nele acontece, pois que o além, ainda que inacabado, potencialidade e provisoriedade, mas é o ato completo do plano divino".

214 A oração pelos defuntos encontra-se bastante enraizada na Igreja nascente, como nos retrata Tertuliano. Fazemos oblações pelos defuntos, no dia anual do seu nascimento (RAMOS SANTOS, 2015, p. 9).

nos vícios que movem a engrenagem material do mundo terreno. O que movimenta a lógica do raciocínio desse autor implícito não é a realidade escatológica dos homens que terminam "a sua história carregada de contradições, mas o lugar teológico, também ele lugar de memória, que nos permite lê-los como lugares onde as disposições desses personagens são mobilizadas em função dos seus desejos, todos consolidados e determinados pelo jogo da venalidade[215]. Na contramão da sublimidade dos valores cristãos, a preocupação desses personagens é com o *hic et nunc*[216]*;* eles não mobilizam as suas ações tendo em vista o "purgatory developed as the place where venial sins might be expurgated (LE GOFF, 1984, p. 5).

Pelo contrário, o sistema moral da Divina comédia é diluído nesse universo ficcional, sobretudo se tomarmos como critério as ações e os pensamentos desses personagens. Vejamos

---

215 A venalidade, lugar de memória na narrativa machadiana, é ironizada em um de seus contos. Em Igreja do diabo, o autor nos apresenta a venalidade como uma das principais virtudes defendidas pelo diabo: uma vez na terra, o Diabo não perdeu um minuto. Deu-se pressa em enfiar a cógula beneditina, como hábito de boa fama, e entrou a espalhar uma doutrina nova e extraordinária, com uma voz que reboava nas entranhas do século. Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos. Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas. (…) Nada mais curioso, por exemplo, do que a definição que ele dava da fraude. Chamava-lhe o braço esquerdo do homem; o braço direito era a força; e concluía: muitos homens são canhotos, eis tudo. Ora, ele não exigia que todos fossem canhotos; não era exclusivista. Que uns fossem canhotos, outros destros; aceitava a todos, menos os que não fossem nada. A demonstração, porém, mais rigorosa e profunda, foi a da venalidade. Um casuísta do tempo chegou a confessar que era um monumento de lógica. A venalidade, disse o Diabo, era um exercício de um direito superior a todos os direitos. Se tu podes vender a tua casa, o teu boi, o teu sapato, o teu chapéu, coisas que são tuas por uma razão jurídica e legal, mas que, em todo caso, estão fora de ti, como é que não podes vender a tua opinião, o teu voto, a tua palavra, a tua fé, coisas que são mais do que tuas, porque são a tua própria consciência, isto é, tu mesmo? Negá-lo é cair no absurdo e no contraditório. Pois não há mulheres que vendem os cabelos? Não pode um homem vender uma parte do seu sangue para transfundi-lo a outro homem anêmico? E o sangue e os cabelos, partes físicas, terão um privilégio que se nega ao caráter, à porção moral do homem? Demonstrando assim o princípio, o Diabo não se demorou em expor as vantagens de ordem temporal ou pecuniária; depois, mostrou ainda que, à vista do preconceito social, conviria dissimular o exercício de um direito tão legítimo, o que era exercer ao mesmo tempo a venalidade e a hipocrisia, isto é, merecer duplicadamente (ASSIS, 1977, p. 62).

216 Conforme Jacques Le Goff (1984, p. 5), "belief in purgatory implie, in the first instance, belief in immortality and resurrection, since something new may happen to a human being between his death and resurrection. It offers a second chance to attain eternal life. Finally, belief in purgatory entail the belief that immortality can be achieved in the life of a single individual".

o que caracteriza a felicidade de natividade, a felicidade do irmão das almas que fora contemplado com a esmola[217] de dois mil-réis:

> Deus lhe acrescente, minha senhora devota! Exclamou o irmão das almas ao ver a nota cair em cima de dous níqueis de tostão e alguns vinténs antigos. Deus lhe dê todas as felicidades do céu e da terra, e as almas do purgatório peçam a Maria Santíssima que recomende a senhora dona a seu bendito filho (ASSIS, 1977, p. 69). Quando a sorte ri, toda a natureza ri também, e o coração ri como tudo o mais. Tal foi a explicação que, por outras palavras menos especulativas, deu o irmão das almas aos dous mil-réis A suspeita de ser a nota falsa não chegou a tomar pé no cérebro deste: foi alucinação rápida. Compreendeu que as damas eram felizes, e, tendo o uso de pensar alto, disse piscando o olho, enquanto elas entravam no carro: __ Aquelas duas viram passarinho verde, com certeza.

A desconfiança do irmão das almas quanto à lisura do gesto "simbólico" de natividade compromete a sagração do ato, o que não o isenta de ser lido como um personagem movido pela venalidade, sobretudo quando "ver a nota cair em cima de dois níqueis de tostão e alguns vinténs antigos, posto que sua fala se adapta às circunstâncias geradas pela necessidade: "Deus lhe acrescente, minha senhora devota". Julgando o ato de Natividade como contingencial ao momento de sorte vivido pela personagem, o irmão das almas profere a sua máxima filosófica: "Quando a sorte ri, toda a natureza ri também, e o coração ri como tudo o mais". O mesmo personagem que evoca pressuposições ultraterrenas, religiosas e escatológicas para agradecer o dinheiro recebido de Natividade, fornecendo-lhe a graça pela bondade do ato, é o mesmo que evoca a sorte, lugar comum do pensamento pagão ocidental, para explicar as razões que explicam a bondade do ato. Não há unidade no pensamento do irmão das almas; as imagens a partir das quais ele fundamenta a sua visão de mundo são fantásticas.

A ordem divina que tornou-se a matéria da narração na "Divina comédia" não é alcançável no mundo material da *fictio* machadiana; a unidade da ordem transcendental, fundamento do estilo poético do escritor italiano, é substituída pela falta de unidade que caracteriza as imagens dos enunciados que formam os lugares comuns das verdades acreditadas pelos personagens nas narrativas do escritor brasileiro. Em contrapartida, se

---

217 Na doutrina ocidental sobre o purgatório, "teremos que esperar até a Idade Média para que os temas da escatologia individual sejam objeto de reflexão teológica. Em síntese, neste enclave histórico, o purgatório é visto como um processo de purificação ultraterreno, que pode ser sufragado pela oração dos vivos, a aplicação da Eucaristia e a esmola (RAMOS SANTOS, 2015, p. 17).

vincularmos a epígrafe presente no romance em análise, verso poético inscrito na primeira parte da obra do Dante, a que caracteriza o inferno, com a menção presente em Esaú e Jacó sobre o purgatório, espaço caracterizado pela segunda parte da Comédia, poderíamos apontar para o diálogo que Machado estabelece com as imagens que condensam a "ideia fundamental da doutrina ocidental sobre o purgatório" (RAMOS SANTOS, 2015, p. 12), a qual tem Dante como um de seus principais divulgadores, aquele que canta poeticamente a transição do estado em que a alma se purifica para alcançar o céu.

> Per correr miglior acque alza le vele
> omai la navicella del mio ingegno,
> che lascia dietro a sé mar sí crudele;
>
> e canterò di quel secondo regno
> dove I'umano spirito si purga
> e di salire al ciel diventa degno[218].

De acordo com Ângelo Fernando Gregório Ramos Santos (2015, p. 24), "Dante representa o triunfo do tema do Purgatório nas artes, dando um contributo para o imaginário do Purgatório dos séculos posteriores, que nem sempre compreenderam a teologia exposta na Divina Comédia". Em Esaú e Jacó, entendemos que o Dante da epigrafe é o parâmetro a partir do qual os vícios de Natividade, Santos e do irmão das almas são satirizados pelo narrador, que evidencia a falta de unidade nos valores comumente reconhecidos e naturalizados por esses personagens: "a sorte outrora, a numeração agora, tudo é que a verdade se ajuste à prioridade, e ninguém perca a sua vez de audiência" (ASSIS, 1977, p 64). No entanto, como notaremos, esse narrador não é o parâmetro por meio do qual pressupomos a causa motriz e final da sátira promovida pela narrativa, uma vez que, contra o narrador, nossa leitura é feita a contrapelo das mediações enunciativas, religiosas, políticas e morais que o narrador efetua em sua narração. Com outras palavras, nossa leitura é contra o narrador, na medida em que ela busca evidenciar que ele é objeto da ironia fantástica do sujeito indeterminado desse discurso

---

218 ALIGUIERI, Dante. A divina comédia. Edição bilíngue; tradução e notas de Italo Eugenio Mauro; prefácio de Carmelo Distante. - São Paulo: Editora 34, 2014. / Para correr melhor água iça o batel/ do engenho meu seu velame, que o mar/atrás de si abandona tão cruel;/ora o segundo reino vou cantar/onde a alma humana purga-se e auspicia/tornar-se digna de ao céu se elevar.

narrativo, já que sua fala não é isenta de paradoxos, inadequações semânticas e determinações morais.

Essa leitura, a contrapelo dessas determinações morais, nos permitirá observar o modo como Machado de Assis desestabiliza os parâmetros de unidade da filosofia cristã medieval, sobretudo essa filosofia recuperada pelas imagens canonizadas no mundo figurado pela escatologia do pensamento cristão, artisticamente arquitetado pela poesia do Dante. Com efeito, essa epígrafe, lugar de memória nessa ficção, é o fio condutor de uma análise que visa entender a verossimilhança do discurso narrativo machadiano pelos efeitos de uma leitura que lembra das imagens que formam a escrita das imagens pressupostas por esses *loci*, posto que, como afirma Frances Yates (2007, p. 23), "os que conhecem as letras do alfabeto podem escrever o que lhes é ditado e ler o que escreveram". Machado de Assis sabia, com certeza, que "a memória, no sentido platônico, é o fundamento do todo" (YATES, 2007, p. 58), uma vez que "uma memória platônica deveria ser organizada em relação às realidades superiores e não à maneira trivial da mnemotécnica sofista" (YATES, 2007, p. 58). Contra Platão e o estatuto ontológico do seu sistema filosófico, Machado constitui *locus de* palavras, de sentenças, de enunciados, de verdades *doxais* e de imagens fantásticas a partir dos quais a verossimilhança de seu sistema narrativo configura-se enquanto efeito de uma leitura que, além de lembrar de imagens, palavras e discursos que nos fazem condensar os conteúdos filosóficos, religiosos, estilísticos e morais, pertencentes aos escritos dos poetas e prosadores emulados pela sua narrativa, identifica a relação de oposição que o seu estilo narrativo estabelece com esses. Em nossa tese, o sistema literário machadiano consolida a *mimesis* sofística, *ekphrasis* dos discursos consagrados pelo cânone literário ocidental; ele imita a pintura desses quadros narrativos, uma vez que, assim como não há realidade sem a narrativa da realidade, não há purgatório sem a narrativa do purgatório. "Imitar a imitação, produzir um conhecimento, não do objeto, mas da ficção do objeto, da objetivação: a *ekphrasis* logológica é literatura (CASSIN, 2005, p. 251). Nessa lógica,

> a fortuna da *ekphrasis* está relacionada à do romance: pode-se dizer que o estilo da ficção é obnubilado pela *ekphrasis*, exatamente como estilo da fenomenologia o é pela metáfora. Não apenas os romances estão cheios de *ekphraseis*, mas, de modo mais determinante, é frequentemente uma *ekphrasis* que estrutura, no todo ou em parte, o próprio romance (CASSIN, 2005, p. 256).

Por essa via, Machado estabelece um parentesco entre segunda sofística e romance, posto que, como assinalamos, seus romances[219] "remetem a uma prática sofística do discurso" (CASSIN, 2005, p. 243), aquela na qual "a *phantasia* é uma operária mais sábia do que a imitação, posto que a imitação só pode, de fato, criar o que viu, mas a representação, igualmente o que ela não viu" (CASSIN, 2005, p. 259). A estrutura do romance Esaú e Jacó aborda a *phantasia* de uma imitação de discursos poéticos que nos possibilita evidenciar o arbítrio de uma leitura cuja verossimilhança dos seus efeitos é esquecida por uma *interpretatio* determinada pela crença na existência de um Machado de Assis filósofo, historiador ou realista, legitimada pela positivação de uma linguagem lida como um caminho de acesso às estruturas de um mundo referido pelo ficcional. Portanto, é preciso demonstrar como essa prática sofística do discurso narrativo machadiano nos contempla com uma crítica aos fundamentos do sistema moral edificado pela Divina comédia de Dante e pelos personagens fantasticamente conduzidos e persuadidos pela diversidade de enunciados e valores determinados por esses enunciados. Para tanto, precisamos apresentar dois capítulos dos que caracterizam os artifícios utilizados pelo narrador. A passagem, intitulada "O resto é certo", apresenta o momento que a narração prepara a entrada de Flora à cena do romance.

> Sim, houve uma pessoa, mais moça que eles, um a dous anos, que os agrilhoou, à força de costume ou de natureza, se não foi de ambas as cousas. Antes dessa, pode ser que houvesse outras e mais velhas que eles, mas de tais não rezam as notas que servem a este livro. Se brigaram por elas, não ficou memória disso, mas é possível, dado que tivessem tido as mesmas preferências; no caso contrário também, como sucedia aos cavaleiros que defendiam a sua dama. Conjecturas tudo. Era natural que, assim bonitos, iguais, elegantes, dados à vida e ao passeio, à conversação e à dança, finalmente herdeiros, era natural que mais de uma menina gostasse deles. As que os viam passar a cavalo, praia fora ou rua acima, ficavam namoradas daquela ordem perfeita de aspecto e de movimento. Os próprios cavalos eram iguaizinhos, quase gêmeos, e batiam as patas com o mesmo ritmo, a mesma força e a mesma graça. Não creias que o gesto da cauda e das crinas fosse simultâneo nos dous animais, não é verdade e pode fazer duvidar do resto. Pois o resto é certo (ASSIS, 1977, p. 116).
> Capítulo XXIX- A pessoa mais moça. A pessoa mais moça não entra já neste capítulo por uma razão valiosa, que é a conveniência de apresentar primeiro os pais. Não é que se não possa vê-la bem sem eles; pode-se, os três são diversos, acaso contrários, e, por mais especial que a acheis, não é preciso que os pais estejam presentes. Nem sempre os filhos reproduzem os pais. Camões afirmou que de certo pai só se podia esperar tal filho, e a ciência confirma esta regra poética. Pela minha parte creio na ciência como na poesia, mas há exceções, amigo. Succede, às vezes, que a natureza faz outra cousa, e nem por isso as plantas deixam de crescer e as estrelas de luzir. O que se deve crer sem êrro é que Deus é Deus; e, se alguma

219 Já que o romance é diferente da filosofia e diferente da história, resta a sua relação com o retórico e o sofístico (CASSIN, 2005, p. 242).

> rapariga árabe me estiver lendo ponha-lhe *Alá*. Todas as línguas vão dar ao céu (ASSIS, 1977, p 117).

O narrador e os seus artifícios são o objeto de análise nessa passagem. A narração está entrelaçada por conjeturas e certezas. No entanto, não são as conjeturas que devem prevalecer sobre as certezas pronunciadas pela voz desse narrador; na perspectiva deste, as conjeturas não podem nos fazer duvidar do resto, visto que "o resto é certo". O quadro das conjeturas envolve as cenas dos romances de cavalaria, os "cavaleiros que defendiam a sua dama", bem como os motivos que fizeram Pedro e Paulo brigar por uma moça: "a força de costume ou de natureza, se não foi de ambas as coisas". Esse quadro de conjeturas poderia ser lido como representativo da *ekphrasis,* "uma *ékphrasis*invertidaque não é só restituição de uma cena ou de uma imagem já presente pelas palavras, mas a produção, através da linguagem, de um quadro destinado à imaginação" (CHARTIER, 2002, p. 111). De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 86),

> O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, escul- turas e pinturas, praticado como exercício de eloqüência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada "segunda sofística" do século II d.C., como Calís- trato, Filóstrato de Lemnos, Luciano de Samósata, e aplicado por prosadores como Aquiles, Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias, Longo, etc., em proêmios de romances. No caso, a *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que com- pete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*. A *ekphrasis* relaciona-se diretamente com passagens dos "Tópicos I", da Retórica e da Poética, onde Aristóteles escreve sobre a atividade do historiador e do poeta, prescrevendo que devem compor imitando as opiniões tidas por verdadeiras pelos sábios ou pela maioria deles. As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso verossímil ou semelhante ao verdadeiro da opinião. A verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos e, na *ekphrasis*, decorre da relação da ima-gem fictícia da pintura que é descrita com discursos do costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural. A *ekphrasis* é falsa *fictio*, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justa- mente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. Como exercício de eloqüência, a *ekphrasis* é uma pragmática: evidencia justamente a habilidade do orador que es- panta a audiência com a narração da falsa *fictio* tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada.

O quadro das certezas é contemplado pelas imagens evidenciadas pelo fito das observações realizadas pelo narrador, todo "o resto" que não poderia fazer o leitor questionar a credibilidade de suas observações pela presença de conjeturas fantásticas: "não creias que o gesto da cauda e das crinas fosse simultâneo nos dois animais, não é verdade e pode fazer

duvidar do resto. Pois o resto é certo". Referindo-se "à conveniência de primeiro apresentar os pais" antes da moça em sua história, o narrador ao mesmo tempo relativiza essa presença: "não é que se não possa vê-la bem sem eles; pode-se, os três são diversos, acaso contrários, e, por mais especial que a acheis, não é preciso que os pais estejam presentes"; ele aponta para as duas possibilidades, ambas se tratando da natureza dos filhos e dos pais, que se transformarão em lugares comuns retóricos da enunciação deste capítulo: "nem sempre os filhos reproduzem os pais. Camões afirmou que de certo pai só se podia esperar tal filho, e a ciência confirma esta regra poética". Poesia e ciência são fontes de conhecimento sobre a matéria referente à natureza dos filhos e dos pais; ambas concebem de forma semelhante a natureza desses entes. Concebendo a poesia como a unidade do diverso, *ekphrasis* das imagens constitutivas de discursos científicos, visto que estes também confirmam regras poéticas, o narrador transforma conteúdos axiológicos diversos em instrumentos do estilo, posto que as determinações de sua narração, ao mencionar a necessidade de apresentar primeiro os pais da moça, leva em consideração tanto as conveniências das regras poéticas quanto os conteúdos semânticos que dão sentido ao discurso científico: "pela minha parte creio na ciência como na poesia". Nesse sentido, o narrador vai formulando um projeto narrativo que auspicia atingir a totalidade das formas, totalidade que se manifesta na sua relação verossímil com a unidade do discurso transcendental da Divina comédia de Dante: "sucede, às vezes, que a natureza faz outra coisa, e nem por isso as plantas deixam de crescer e as estrelas de luzir. O que se deve crer sem êrro é que Deus é Deus; e, se alguma rapariga árabe me estiver lendo ponha-lhe Alá. Todas as línguas vão dar ao céu".

Nessa perspectiva, Deus pode ser lido como essa totalidade que supera os limites da forma, o além das verdades *doxais* pertencentes ao discurso narrativo desse narrador. Se o que se deve crer sem êrro é que Deus é Deus, não há outro sentido para essa metáfora, já que esta representa o absoluto, a forma do enunciado que se fundamenta na evidência de uma linguagem que reproduz o que é inquestionável, mais precisamente, o fato de que "todas as línguas vão dar ao céu". Subtende-se, nesse sentido, que Deus é a "substância" extraordinária que engloba todas as coisas, todos os gêneros e todas as línguas, idealismo que tende a dissolver, numa leitura que não focaliza os artifícios, os tropos e o estilo, a substância, além do mundo e das coisas enquanto efeitos do que é dito, do que é positivamente lido e reconhecido sem uma análise realizada sobre a eficácia do discurso da narrativa. É nesse sentido que

> desmontar minuciosamente os mecanismos textuais que produzem o destinatário como efeito do texto não implica que se presuma que todos os leitores se identificam necessariamente com o "leitor-simulacro" do discurso. Muito pelo contrário. A distância é sempre possível e temida. Ela é a própria razão das sutilidades empregadas pela escritura, sutilidades que multiplicam artimanhas e armadilhas textuais para convencer o leitor da ilusão da sua liberdade, para o fazer sentir ou imaginar espontaneamente aquilo a que a obra o sujeita (CHARTIER, 2002, p. 114).

Entender que Deus é Deus também significa entender que não existe o falso no discurso, problemática sofística imitada pela mistura das formas acreditadas e defendidas por esse narrador, posto que "todas as línguas vão dar ao céu". Assim, entendemos que, ao apresentar a técnica que anima a escrita dessa narrativa, técnica cujas imagens fantásticas são capazes de unir poesia, ciência, Alá e Deus em um mesmo "céu", imagens científicas e imagens fantásticas, o sujeito indeterminado desse discurso narrativo ironiza esse narrador, bem como os valores fundamentados pela crença numa ordem que transcende a materialidade das formas discursivas, sobretudo aquela responsável pela consagração da Divina comédia enquanto cânone literário que condensa todo um sistema moral que pressupõe a unidade temporal e transcendental do mundo cristão. Por essa trilha de leitura, a narrativa que é efetuada pelo narrador machadiano orienta e interpela o leitor dócil, que sente ou "imagina aquilo a que a obra o sujeita", não o leitor que presume e escrutina a ironia do sujeito indeterminado do texto.

Portanto, o narrador busca ser agudo em sua arte de narrar o incrível pela via dos *topoi* considerados críveis pela memória do seu leitor, visto que sua narração, construindo o "verdadeiro" pelo "falso", é exercício de eloquência que consolida "a falsa *fictio",* "tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada" (HANSEN, 2008, p. 86). Lugares de lugares, esses enunciados manifestam valores encontráveis em outros gêneros, no âmbito de um sistema narrativo que sedimenta uma memória literária. Por assim dizer, são esses lugares que multiplicam as leituras da crítica, aquelas que vinculam Machado ao realismo, ao romantismo, aos moralistas do século XVII, ao Shopenhauer, ao nacionalismo, à Divina comédia, ao Dom Quixote da Mancha, ao Shakespeare, ao Luciano de Samósata, etc. Complementar a essas leituras, vinculamos aqui a leitura do editor, realizada no início da advertência. Nela, ele constrói[220] um desses lugares e o

---

220 Conforme Roger Chartier (2002, p. 116), "se o leitor é um efeito do texto, ele também é o seu criador".

converte, como já abordamos, em fonte de orientação da leitura por intermédio do título, Esaú e Jacob, efeito das armadilhas produzidas pelo texto. Sendo também um "destinatário produzido pelo efeito do texto", o editor é um assujeitado pela obra, como nós, que acreditamos na ideia de que estamos realizando uma leitura mais verossímil, visto que também acreditamos que não somos esse suposto "leitor-simulacro" , posto que estamos lendo a contrapelo das leituras que pressupõem unidades. Com efeito, entendendo que os *topoi* são fundamentais para o entendimento dos artifícios do narrador desse romance, seria possível, sem a identificação desses lugares de memória, compreender a ordem do fantástico sedimentada por essa narrativa? Não seria a perfeita adequação entre o gênero fantástico e a sua finalidade operada por uma técnica cuja elocução justapõe o sublime com o grotesco, o elevado com o baixo, a principal adequação que nos leva a pressupor a unidade da técnica de elocução das imagens fantásticas como a única unidade possível de ser lida no romance Esaú e Jacob, a partir de uma prática que pretenda, pela pesquisa desses *topoi*, escapar dos labirintos criados pelos artifícios de Machado?

É sabido que no romance Esaú e Jacob, a vida e o destino dos irmãos Pedro e Paulo, filhos de Natividade e Santos, estão entrelaçados com o momento de transição, mimetizado pela narrativa, que caracterizou a passagem, no oitocentos brasileiro, do sistema político imperial para a forma republicana de governo. No entanto, antes de analisá-los, vale identificar alguns enunciados, descrições de tipos figurados no romance, que sedimentam lugares de memória nesse sistema ficcional. Podemos observar, por exemplo, de que modo valores relacionados à vaidade e ao amor perpassam esse sistema. Assim, analisemos uma passagem do capítulo VI: Maternidade.

> Natividade não foi logo, logo, assim; a pouco e pouco é que veio sendo vencida e tinha já a expressão da maternidade. Nos primeiros dias, os sintomas desconcertaram a nossa amiga. É duro dizê-lo, mas é verdade. Lá se iam bailes e festas, lá se ia a liberdade e a folga. Natividade andava na alta roda do tempo; acabou de entrar por ela, com tal arte que parecia haver ali nascido. Carteava-se com grandes damas, era familiar de muitas, tuteava algumas. Nem tinha só esta casa de Botafogo, mas também outra em Petrópolis; nem só carro, mas também camarote no Teatro Lírico, não contando os bailes do Cassino Fluminense, os das amigas e os seus; todo o repertório, em suma, da vida elegante. Era nomeada nas gazetas, pertencia àquela dúzia de nomes planetários que figuram no meio da plebe de estrelas. O marido era capitalista e director de um banco. No meio disso, a que vinha agora uma creança, deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites, adoecer dos dentes e o resto? Tal foi a primeira sensação da mãe, e o primeiro ímpeto foi esmagar o gérmen. Criou raiva ao marido. A segunda sensação foi melhor. A maternidade, chegando ao meio-dia, era como uma aurora nova e fresca. Natividade viu a figura do filho ou filha brincando na relva da chácara ou no regaço da aia, com três anos de idade, e este quadro daria aos trinta e quatro anos

> que teria então um aspecto de vinte e poucos... Foi o que a reconciliou com o marido. Não exagero; também não quero mal a esta senhora. Algumas teriam medo, a maior parte amor. A conclusão é que, por uma ou por outra porta, amor ou vaidade, o que o embrião quer é entrar na vida (ASSIS, 1977, p. 75-76).

De posse de todo o repertório da vida elegante, Natividade teve, após descobrir que o nascimento de uma criança poderia "deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites", o ímpeto de esmagar o gérmen, tal foi a sua primeira sensação. Na segunda, viu a maternidade como uma aurora nova e fresca, que lhe daria o benefício de ser vista com "um aspecto de vinte e poucos anos". Dessas duas sensações, premissas de um desejo pela boa aparência socialmente reconhecida, sobressai uma imagem fantástica, tipicamente shopenhaueriana[221], a de que "por uma ou por outra porta, amor ou vaidade, o que o embrião quer é entrar na vida". Ao tornar presente um *topos* filosófico, referente "à ânsia de vir ao mundo" (ASSIS, 2006, p. 321) desse embrião, o enunciado em questão encadeia, num mesmo quadro, imagens cujos valores refletem uma moral filosófica e ao mesmo tempo uma moral religiosa. Essa última é marcada pelo *topos* amor como forma de comportamento que reflete uma virtude religiosa e vaidade como disposição social que reflete um vício mundano, ambos presumidos pelas ações e pensamentos dos personagens e combinados pela enunciação fantástica do narrador, ironizada pelo sujeito indeterminado dessa narrativa. Lugar marcante no sistema ficcional em análise, a tópica do amor *versus* vaidade é matéria de narração e dialética no conto "Uma senhora", escrito em 1884. Nele, narra-se a estória de D. Camila, uma senhora que almejava ser "a deusa da juventude" bebendo o "néctar da perenidade".

---

221 *Topos* na filosofia de Schopenhauer são as explicações sobre "as causas transcendentes do amor". Em uma crônica publicada em 16 de junho de 1895 (2006, p. 321), o cronista machadiano informa que "a explicação é que dois namorados não se escolhem um ao outro pelas causas individuais que presumem, mas porque um ser, que só pode vir deles, os incita e conjuga". Nessa crônica, o sujeito indeterminado desse discurso ironiza um ponto do discurso do filósofo de Dantzig, justamente aquele que se relaciona com as causas transcendentes do amor. Eis a sequência da narrativa: "o filósofo de Dantizg, se fosse vivo e estivesse em Porto Alegre, bradaria com a sua velha irritação: Cala a boca, Abílio. Tu não só ignoras a verdade, mas até esqueces o passado. Que culpa podem ter essas duas criaturas humanas, se tu mesmo é que os ligaste? Não te lembras que, quando Guimarães passava e olhava para Cristina, e Cristina para ele, cada um cuidando de si, tu é que os fizeste atraídos e namorados? Foi a tua ânsia de vir a este mundo que os ligou sob a forma de paixão e escolha pessoal. Eles cuidaram fazer o seu negócio, a culpa não é deles, mas tua, e não sei se tua somente... Sobre isso, é melhor que aproveites o tempo que ainda te sobrar das galinhas, para ler o trecho de minha grande obra, em que explico as coisas pelo miúdo. É uma pérola. Está no tomo II, livro IV, capítulo XLIV... Anda, Abílio, a verdade é verdade ainda à hora da morte. Não creias nos professores de filosofia, nem na peste do Hegel..." E Abílio, entre duas bicadas: Será verdade o que dizes, Artur; mas é também verdade que, antes de cá vir, não me doía nada, e se eu soubesse que teria de acabar assim, às mãos dos meus próprios autores, não teria vindo cá. Ui! Ai!"

> "Nunca encontro esta senhora que não me lembre a profecia de uma lagartixa ao poeta Heine, subindo aos Apeninos: "Dia virá em que as pedras serão plantas, as plantas animais, os animais homens e os homens deuses". E dá-me vontade de dizer-lhe: - A senhora, Dona Camila, amou tanto a mocidade e a beleza, que atrasou o seu relógio, a fim de ver se podia fixar esses dois minutos de cristal. Não se desconsole, Dona Camila. No dia da lagartixa, a senhora será Hebe, deusa da juventude; a senhora nos dará a beber o néctar da perenidade com suas mãos eternamente moças" (ASSIS, 1977, p. 138).

Alguém que amou tanto a mocidade e a beleza, assim como "os bailes e as festas", a "liberdade e a folga", a "alta roda do tempo" e "o meio da plebe de estrelas", seria movido por outra coisa senão a vaidade? Seria isso um vício ou um defeito? Não seria desdouro moral para o narrador desse conto, como também não seria para o narrador de Esaú e Jacó, embebido de demonstrar o "certo", de forma semelhante ao primeiro:

> Nenhum defeito, pois, exceto o de retardar os anos; mas isso é um defeito? Há, não me lembra em que página da Escritura, naturalmente nos Profetas, uma comparação dos dias com as águas de um rio que não voltam mais. Dona Camila queria fazer uma represa para seu uso. No tumulto desta marcha contínua entre o nascimento e a morte, ela apegava-se à ilusão da estabilidade. Só se lhe podia exigir que não fosse ridícula, e não o era. Dir-me-á o leitor que a beleza vive de si mesma, e que a preocupação do calendário mostra que esta senhora vivia principalmente com os olhos na opinião. É verdade; mas como quer que vivam as mulheres do nosso tempo? (ASSIS, 1977, p. 139).

Como D. Camila, que "vivia principalmente com os olhos da opinião", Natividade almejaria um quadro que "daria aos trinta e quatro anos que teria então um aspecto de vinte e poucos..." São os olhos da opinião que mobilizam as sensações de Natividade, bem como os sentimentos pessoais de D. Camila. Tais são os efeitos de uma leitura que busca os lugares de memória dessas enunciações, conduzida pelas armadilhas textuais que se lhes convence de uma liberdade que é mecanismo de ilusão, produzida para a "fazer sentir ou imaginar espontaneamente aquilo a que a obra a sujeita" (CHARTIER, 2002, p. 114). Nessa trilha, conseguimos identificar, em ambas as narrativas, enunciados, valores e estilo que nos conduzem à verossimilhança das relações entre os *topoi* mencionados. Em "Uma senhora", amor e vaidade são matéria do drama psicológico que afeta as emoções e altera as disposições de Dona Camila. Não sendo contra o casamento da filha, mas contra a ideia de vê-la casada, essa senhora não aceita perder o "néctar da perenidade" nesta "marcha contínua entre o nascimento e a morte". A ideia é aumentar os dias do seu calendário, por isso Dona Camila

exclama as suas justificativas: - “O quê? Separar-me de minha filha? Não, senhor” (1977, p. 141). Arranjando as palavras que fariam o leitor presumir as razões desse drama, o narrador problematiza: “Em que dose entrara neste grito o amor materno e o sentimento pessoal, é um problema difícil de resolver, principalmente agora, longe dos acontecimentos e das pessoas” (ASSIS, 1977, p. 141).

Posto que era preciso manter “a ilusão da estabilidade”, as águas de um rio que faria “uma represa para seu uso”, casar a sua filha “era o menos”; “mas, se os seres são como as águas da Escritura, que não voltam mais, é porque atrás deles vêm outros, como atrás das águas outras águas; e para definir essas ondas sucessivas é que os homens inventaram este nome de neto. Dona Camila viu iminente o primeiro neto, e determinou adiá-lo” (ASSIS, 1977, p. 140). Recuperando a técnica do metaforismo clássico, reconhecível pela tópica[222], o narrador vai lançando o leitor para o domínio da fantasia, das imagens de memória consolidadas pelo pecúlio comum. A fim de consolar a filha pelo desgosto padecido com a perda do marido, D. Camila “levou-a a passear toda a noite”.

> Eram ambas bonitas, e Ernestinha (tal era o nome da filha) tinha a frescura dos anos; mas a beleza da mãe era mais perfeita, e apesar dos anos, superava a da filha. Não vamos ao ponto de crer que o sentimento da superioridade é que animava Dona Camila a prolongar e repetir os passeios. Não: o amor materno, só por si, explica tudo. Mas concedamos que animasse um pouco. Que mal há nisso? Que mal há em que um bravo coronel defenda nobremente a pátria, e as suas dragonas? Nem por isso acaba o amor da pátria e o amor das mães (ASSIS, 1977, p. 141).

A obsessão pela aparência é suposta, mas não é afirmada pelo narrador, pois “não vamos ao ponto de crer que o sentimento da superioridade é que animava D. Camila a prolongar e repetir os passeios”. Enquanto efeito retórico de um discurso que gera ambiguidades, bifurcações e fantasia, compondo o destinatário como efeito desses mecanismos, o exagero irônico presumido pelo vício da vaidade dessa personagem nos permite entender que o estudo dos caracteres e dos seus vícios deve mediar a nossa compreensão do regime de funcionamento das narrativas machadianas. Questionar que mal há na existência de um pouco de sentimento de superioridade nesse gesto materno, recorrendo à comparação de um “bravo coronel” que defende nobremente a pátria e as suas dragonas, pode

---

222 Segundo Ernest Robert Curtius (1957, p. 82), “no antigo sistema da retórica, é a tópica o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral”.

nos permitir fazer a leitura desse conto como narrativa que aglutina amor materno e vaidade mundana, marcada por lugares comuns mediados por um estilo que visa condensar a falta de unidade desses princípios como efeito da técnica formalizadora de uma elocução que figura o misto, a baixeza da falta de unidade dos vícios da personagem D. Camila.

A prática de naturalizar o que não é lembrado[223] pode ser lida como uma ação parcial, cuja contingência compromete a eficácia das metáforas que funcionam como imagens que nos permitem construir a verossimilhança do não dito, das premissas (imagens) faltantes no narrado, as que configuram o que estamos chamando aqui de *topoi* nessa tese. Eis o que também chamamos de fantástico, a lembrança de uma profecia que melhor caracteriza essa deusa da juventude: "Nunca encontro esta senhora que me não lembre a profecia de uma largatixa ao poeta Heine, subindo os Apeninos: Dia virá em que as pedras serão plantas, as plantas animais, os animais homens e os homens deuses" (ASSIS, 1977, p. 138). Ficção que recorre à ficção, cena que traz à memória quadros narrativos produzidos por outros poetas, o conto Uma senhora, à maneira de Esaú e Jacó, recorre às imagens da poesia, da Escritura, da ciência e aos olhos da opinião para efetuar a unidade do fantástico. Aqui, a verossimilhança também fundamenta o que podemos ler como implícito, subjacente à própria ambiguidade do texto, efeito das artimanhas do seu narrador.

Dona Camila, após fitar a filha "também com inveja", com remorso, para abafar este sentimento mau",

> pegou no bilhete de camarote. Era para aquela mesma noite. Uma idéa expele outra; Dona Camila anteviu-se no meio das luzes e das gentes, e depressa levantou o coração. Ficando só, tornou a olhar para o espelho, e corajosamente arrancou o cabelinho branco, e deitou-o à chácara. *Out, damned spot! Out!* Mais feliz do que a outra lady Macbeth, viu assim desaparecer a nódoa no ar, porque no ânimo dela, a velhice era um remorso, e a fealdade um crime. Sai, maldita mancha! Sai! (ASSIS, 1977, p. 143).

São várias as passagens nas quais aparece a aspiração dessa senhora pelo prestígio mundano, pela sua aparência "no meio das luzes e das gentes"; em virtude das águas que correm atrás das outras águas, a represa de D. Camila foi secando e lá onde a beleza, "que lhe suprira a mocidade", parecia-lhe correr também, "os dias precipitavam-se". "Creanças que ela vira ao colo, ou de carrinho empuxado pelas amas, dançavam agora nos bailes. Os que eram

---

223 "Há, não me lembra em que página da Escritura, naturalmente nos Profetas, uma comparação dos dias com as águas de um rio que não voltam mais" (ASSIS, 2007, p. 259).

homens fumavam; as mulheres cantavam ao piano" (ASSIS, 1977, p. 143). A sucessão desses eventos alterou a postura de D. Camila, que projetava uma nova maneira de se manter em evidência.

> Dona Camila apenas tergiversou um pouco, acabou cedendo. Que remédio, senão aceitar um genro? Mas, como um velho costume não se perde de um dia para outro, Dona Camila viu paralelamente, naquela festa do coração, um cenário e grande cenário. Preparou-se galhardamente, e o efeito correspondeu ao esforço. Na egreja, no meio de outras damas; na sala, sentada no sofá (o estofo que forrara este móvel, assim como o papel da parede foram sempre escuros para fazer sobressair a tez de Dona Camila), vestida a capricho, sem o requinte da extrema juventude, mas também sem a rigidez matronal, um meio-termo apenas, destinado a pôr em relevo as suas graças outoniças, risonha, e feliz, enfim, a recente sogra colheu os melhores sufrágios. Era certo que ainda lhe pendia dos ombros um retalho de púrpura (ASSIS, 1977, p. 143-144).

O que não era considerado defeito pelo narrador torna-se uma constante no comportamento dessa personagem: a ideia de sempre projetar um cenário, um grande cenário, elevar o sentimento pessoal, sua superioridade, de modo que, não obstante a perda do néctar da juventude, água represada no rio para consumo próprio, era preciso "pôr em relevo as suas graças outoniças, risonha, e feliz", enfim, "sem o requinte da extrema juventude, mas também sem a rigidez matronal, um meio-termo apenas". Ideia fixa dessa personagem, a publicidade deve ser a mãe de todas as coisas, inclusive de seu neto.

> Púrpura supõe dinastia. Dinastia exige netos. Dona Camila acostumara-se à idéa; mas era tão penoso abdicar, que ela aguardava o neto com amor e repugnância. (…) Quis recolher-se; e para ter o neto mais perto de si, chamou a filha para casa. Mas a casa não era um mosteiro, e as ruas e os jornais com os seus mil rumores acordavam nela os ecos de outro tempo. Dona Camila rasgou o ato de abdicação e tornou ao tumulto. Um dia encontrei-a ao lado de uma preta, que levava ao colo uma creança de cinco a seis meses. Dona Camila segurava na mão o chapelinho de sol aberto para cobrir a creança. Encontrei-a oito dias depois, com a mesma creança, a mesma preta e o mesmo chapéu de sol. Vinte dias depois, e trinta dias mais tarde, tornei a vê-la, entrando para o bonde, com a preta e a creança. - Você já deu de mamar? Dizia ela à preta. Olhe o sol. Não vá cair. Não aperte muito o menino. Acordou? Não mexa com ele. Cubra a carinha, etc., etc. Era o neto. Ela, porém, ia tão apertadinha, tão cuidadosa da creança, tão a miúdo, tão sem outra senhora, que antes parecia mãe do que avó; e muita gente pensava que era mãe. Que tal fosse a intenção de D. Camila não o juro eu. ("Não jurarás", Mat. v, 34) Tão somente digo que nenhuma outra mãe seria mais desvelada do que D. Camila com o neto; atribuírem-lhe um simples filho era a cousa mais *verossímil* do mundo (ASSIS, 1977, p. 144-145).

A púrpura, pigmento caro que só poderia ser utilizado nas vestes imperiais e depois em algumas vestes eclesiásticas, era sinônimo de dinastia, elemento de distinção com o qual a

nobreza se destacava[224]. Com ela, garantido o sucesso nos olhos da opinião, era preciso assegurar a dinastia[225] (1977, p. 76), como também almejava Natividade em Esaú e Jacó, pois a família é fonte de honra e de *dignitas*[226]. A face cômica do comportamento de Dona Camila está no uso de um tecido que não se ajustava ao modismo oitocentista; a púrpura era uma cor valorizada na Idade Média, não se enquadrava com os códigos nobiliárquicos de distinção do império do segundo Reinado. Como D. Quixote na sua ideia fixa, com ideais de uma estirpe aristocrática, D. Camila aspira a entrada na "boa sociedade" não estando "de acordo com os novos padrões de modernidade europeus" (Monteleone, 2013, p. 12). No entanto, amor e repugnância eram os sentimentos que moviam D. Camila à espera do neto. Com eficácia, os enunciados da narração vão produzindo imagens que nos fazem perceber o exagero irônico do vício dessa personagem, cuja vaidade a torna escrava da aparência, pois a intenção de D. Camila, dissimulada no efeito causado pela "coisa mais verossímil do mundo", não seria outra senão ser vista como uma jovem e bela mãe, eis onde reside a significação plausível do passeio dessa Senhora com o neto: que ela, D. Camila, "ia tão apertadinha, tão cuidadosa da criança, tão a miúdo, tão sem outra senhora, que antes parecia mãe do que avó; e muita gente pensava que era mãe". Não obstante o narrador "não jurar que tal fosse a intenção de D. Camila", as imagens do conto dizem por ele, persuadindo o destinatário que atualiza e cria os sentidos da trama pelos efeitos de seus artifícios.

---

224 A composição do vestuário como moda de classificação social obteve seu ápice durante a Idade Média. Os signos envolvidos na composição do vestuário eram controlados em certo lugar ou momento pelas chamadas *leis suntuárias* . Assim, no período, jamais um plebeu ousaria se vestir com a cor púrpura, reservada á realeza e a destacados personagens da corte. Se a natureza é rica em pigmentos vibrantes, os corantes necessários para tingir tecidos restringiam-se a poucos. Muitos destes corantes eram demasiadamente caros para a maioria da população, sendo assim a escolha da cor da roupa na Idade Média era ligada mais às concepções monetárias e práticas do que estéticas (MAJOLO, Mariáh/VASQUES, Ronaldo Salvador, 2013, p. 4).

225 Nessa sociedade de espírito aristocrático, "o luxo e o dinheiro supriam a falta de tradição e história de comendadores, barões, viscondes, condes e duques. Essa nobreza não se pautava pelos ideais de honra e cavalaria, mas pelos novos símbolos burgueses de prestígio, essencialmente a riqueza material, expressa visualmente no vestuário (MONTELEONE, 2013, p. 19).

226 LOPES BRANDÃO, José Luís. A púrpura aviltada: honra e desonra nas vidas dos césares de Suetónio. Humanitas 63 (2011) 321-335.

O narrador se vale de passagens bíblicas para fundamentar seus raciocínios, trabalho semelhante é efetuado no romance em análise; ambos seguem a técnica fantástica de compor misturas, além de apontar para a contingência de uma enunciação que propõe a isotopia de campos semânticos disparatados, produzindo, como dissemos no primeiro capítulo desse presente trabalho, com a ligação entre as palavras púrpuras e dinastia, a besta negra do classicismo: indeterminação (HANSEN, 2006). Evidenciando o arbítrio dessas correspondências semânticas, a escrita machadiana é descontínua, e dissolve os significados dos conteúdos axiológicos que nos orientam na leitura de suas imagens, dos seus próprios enunciados, pela configuração de misturas, de sentenças, ditos, valores, discursos e enunciados religiosos, poéticos e filosóficos que não formam um todo coerente verossímil, os quais não pressupõem o decoro das formas, posto que a única unidade à qual essas imagens obedecem, em nossa hipótese, é a unidade da técnica elocutiva que produz imagens cômicas, irônicas e fantásticas.

Nos casos de "Uma senhora" e "Esaú e Jacó", o apego à dinastia, à publicidade obtida pelos boatos no império onde o que governa é a opinião, pode ser lido como metáfora de uma nobreza em ruínas, pois não estão bem ajustados esses valores, já que são fantásticas as opiniões que agregam distinção e louvor[227] a esses personagens. A falta de unidade na

---

227 O capítulo XLVII é ilustrativo para percebermos a natureza fantástica dessas opiniões. O personagem Batista "tinha esperanças" de alcançar uma "presidência". Como nos relata o narrador, "os liberais foram chamados ao poder, que os conservadores tiveram de deixar. Não é mister dizer que o abatimento de Batista foi enorme". Batista passeava, as mãos nas costas, os olhos no chão, suspirando, sem prever o tempo em que os conservadores tornariam ao poder. Os liberais estavam fortes e resolutos. As mesmas ideias pairavam na cabeça de D. Cláudia. Este casal só não era egual na vontade; as ideias eram muitas vezes tais que, se aparecessem cá fora, ninguém diria quais eram as dele, nem quais as dela, pareciam vir de um cérebro único. Naquele momento nenhum achava esperança imediata ou remota. Uma só ideia vaga... E foi aqui que a vontade de D. Cláudia fincou os pés no chão e cresceu. Não falo só por imagem; D. Cláudia levantou-se da cadeira, rápida, e disparou esta pergunta ao marido: __ Mas, Batista, você o que é que espera mais dos conservadores? Batista parou com um ar digno e respondeu com simplicidade: __ Espero que subam. __ Que subam? Espera oito ou dez anos, o fim do século, não é? E nessa ocasião você sabe se será aproveitado? Quem se lembrará de você? __ Posso fundar um jornal. __ Deixe-se de jornais. E se morrer? __ Morro no meu posto de honra. __ Batista, você nunca foi conservador! O marido empalideceu e recuou, como se ouvira a própria ingratidão de um partido. Nunca fora conservador? Mas que era ele então, que podia ser neste mundo? Que é que lhe dava a estima dos seus chefes? Não lhe faltava mais nada... D. Cláudia não atendeu a explicações; repetiu-lhe as palavras, e acrescentou: __Você estava com eles, como a gente está num baile, onde não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha. Batista sorriu leve e rápido; amava as imagens graciosas e aquela pareceu-lhe graciosíssima, tanto que concordou logo; mas a sua estrela inspirou-lhe uma refutação pronta. __ Sim, mas a gente não dança com ideias, dança com pernas. __ Dance com que for, a verdade é que todas as suas ideais ia para os liberais; lembre-se que os dissidentes na província acusavam a você de apoiar os liberais... (ASSIS, 1977, p. 147-148).

forma pode ser também lida como falta de unidade da vida imitada pela *fictio*. Dante não é mais o parâmetro, a causa motriz e final desse mundo em ruínas, muito menos Shopenhauer e as escrituras sagradas; estas e aqueles só têm sentido na medida em que os ligamos num sistema ficcional determinado e quando esse mesmo sistema pressupõe, no desajuste de imagens mistas, a memória partilhada pelos narradores, personagens e leitores que os reconhecem e legitimam em suas falas e enunciados.

Figurada pela estatueta de Narciso e por duas andorinhas, a felicidade de Santos depende do olhar da opinião, do sucesso de boatos e falas que valorizam as distinções simbólicas de uma "boa sociedade". Como observaremos adiante, a distinção aristocrática de Santos era assegurada pela sua casa, visto que "nas sociedades que valorizam o *ethos* estamental, "o tamanho e o esplendor da Casa não constituem uma expressão primordial da riqueza, mas sim uma expressão primordial da posição e do nível" (ELIAS, 2001, p. 75).

> A casa descobria-se a distância, magnífica; Santos deleitou-se de a ver, mirou-se nela, cresceu com ela, subiu por ela. A estatueta de Narciso, no meio do jardim, sorriu à entrada deles, a areia fez-se relva, duas andorinhas cruzaram por cima do repuxo, figurando no ar a alegria de ambos. Santos ainda parou alguns instantes para ver o *coupé* dar a volta, sair e tornar à cocheira; depois seguiu a mulher que entrava no saguão (ASSIS, 1977, p. 76).

Este símbolo da riqueza material metaforiza sua posição na elite da nobreza[228] carioca do seu tempo. Cabe lembrar que o nome desse personagem é Agostinho José dos Santos e ele entra na lista dos Josés fictícios[229] das narrativas machadianas, cujos "traços tipificados pelo nome são os de um homem convencional, ordinário, com os pés no chão, um homem de inteligência e imaginação limitadas, intrometido e prolixo, dado a repetir o óbvio ou o que se passa geralmente por verdade" (CALDWELL, 2002, p. 70). Ironicamente, "os novos símbolos burgueses de prestígio" afetam a imaginação de Santos[230], convertendo-o em

---

228 Para o grand Seigneur, a aparência física da Casa no espaço é um símbolo da posição, da importância, do nível de sua "Casa" no tempo, ou seja, de sua estirpe no decorrer das gerações, com isso simbolizando também a posição e a importância que ele mesmo possui como representante vivo da Casa" (Idem, 2001, p. 75).

229 Para Helen Caldwell (Idem, p. 55), "os nomes dos personagens representam o elemento do romance que pode, com absoluta certeza, ser posto na conta de Machado, e Machado de Assis não nomeia seus personagens ao acaso. Um estudo de seus outros romances e contos revela sua destreza nessa matéria".

230 O nome de Santos figura a influência de uma longa tradição católico-cristã. De acordo com a crítica Helen Caldwell (2002, p. 62), "a fé cristã se torna", com frequência nas narrativas de Machado, "um hábito sem sentido, mera aparência, moda passageira ou proposital hipocrisia". Em Esaú e Jacob, "Agostinho José dos

um novo rico que se enxerga nobre, não obstante se chamar um José. O seu olhar mundano, desejoso de subir e crescer na vida simbólica e material, é também o mesmo olhar que, ao observar a igreja, analisando-a enquanto "decrépita e metida a um canto", define "que a oração era sempre oração, onde quer que a alma falasse a Deus. Que a missa, a rigor, não precisava estrictamente do altar; o rito e o padre bastavam ao sacrifício" (ASSIS, 1977, p. 77). O narrador aponta para a maneira e para a facilidade pelas quais os boatos se convertem em meios de intervir com eficácia na alma desses personagens. Movidos pela opinião contingente, pela memória dos costumes e dos valores socialmente partilhados e legitimados, esses personagens não são diferentes dos personagens da cidade de Fuchéu, de Itaguaí e da casa verde de Simão Bacamarte; todos estão convictos e convencidos por lugares comuns, ditos, sentenças e falas, cuja retórica é desprovida de sentido e racionalidade.

> Talvez as razões não fossem propriamente dele, mas ouvidas a alguém, decoradas sem esforço e repetidas com convicção. A cunhada opinou de cabeça que sim. Depois falaram do parente morto e concordaram piamente que era um asno; - não disseram este nome, mas a totalidade das apreciações vinha a dar nele, acrescentado de honesto e honestíssimo (ASSIS, 1977, p. 77).

Coadunando-se com os signos distintivos da nobreza do seu tempo[231], Natividade queria uma filha para a vestir "com as melhores rendas e cambraias, ao passo que Santos almejava um filho, para lhe enfiar "uma beca de advogado", dando-lhe "um logar no parlamento, outro no ministério" (ASSIS, 1977, p. 78). Efeito de efeitos, o valor atribuído a essas profissões liberais é um valor proveniente do que é comumente partilhado, em falas que são "ouvidas a alguém, decoradas sem esforço e repetidas com convicção". Ao crer no dito, em boatos de boatos, esses personagens vão construindo as bases dos circuitos sociais

---

Santos, apesar de vulgar, prático (é um banqueiro de sucesso) e convencional, não é tolo, na maior parte do tempo, e tem, sobretudo, uma imaginação fértil: acredita, conquanto Espírita, ser pai de dois apóstolos reencarnados" (Idem, p. 70).

231 Em nossa leitura, a escrita machadiana mimetiza discursos que expressam valores do seu tempo, não a realidade, mas figurações dessa realidade. Nesse sentido, conforme afirma Luís Martins (2008, p. 38), muitos filhos dessa nova geração que é fruto da dissolução do patriarcalismo rural "deram mesmo preferência, na escolha de um meio de vida, às atividades urbanas, ou ingressando na política, ou, mais raro, exercendo a profissão de advocacia, ou fundando bancos e casas bancárias, ou ainda dedicando-se ao alto comércio". Essas profissões vão aos poucos transformar o critério de classificação social: "o tipo ideal não será mais "o senhor de engenho", porém o doutor" (MARTINS, 2008, p. 60). "As profissões liberais, que levam ao predomínio político e à consideração social, exercem atração cada vez maior sobre os jovens" (Martins, 2008, p. 96).

também por meio de falas, boatos que se transmudam em códigos de conduta e ações que mobilizam, em contrapartida, práticas de significação moral. O narrador, ao contrário, não crer nessas "ilusões", nessas "coisas futuras", mas ele não deixa de "crer" nos efeitos de suas máximas, provérbios, adágios, filosofias e sistemas de pensamento, como podemos observar nesse mesmo capítulo, quando cita uma metáfora caracterizando as projeções de Santos e Natividade:

> E pouco depois, deu por si a desenhar de palavra a figura do filho ou da filha, e ambos escolhiam a cor dos olhos, os cabelos, a tez, a estatura. Vês que também ela era creança. A maternidade tem dessas incoerências, a felicidade também, e porfim a esperança, que é a meninice do mundo (ASSIS, 1977, p. 78).

A esperança enquanto meninice do mundo, metáfora que caracteriza o comportamento do casal, a crença nas "coisas futuras", é aqui lida como metáfora das ilusões, sugeridas pelo narrador, que permeiam as fantasias de Santos, Natividade e Perpétua no romance. Sendo várias as fantasias, o narrador as descreve ao longo da narrativa. Sem base crível, as conjeturas sobre as coisas futuras de Pedro e Paulo eram calculadas pelos íntimos da casa: "houve quem os fizesse ministros, desembargadores, bispos, cardeais". "A marinha sorria à mãe, pela distincção particular da escola" (ASSIS, 1977, p. 81). Cobiçando "algum brilhante" destino aos filhos, Natividade "cria deveras, esperava, rezava às noites, pedia ao céu que os fizesse grandes homens" (ASSIS, 1977, p. 81). Na escolha dos nomes do casal nascido em sete de abril de 1870, ele expõe uma delas; Natividade propunha nomes "franceses ou ingleses, conforme os romances que lia. Algumas novelas russas em moda sugeriram nomes slavos" (ASSIS, 1977, p. 80). A decisão referente a esses não veio sem obediência a um acontecimento movido por luz divina: "um dia, estando Perpétua à missa, rezou o Credo, advertiu nas palavras: … os santos apóstolos S. Pedro e S. Paulo... , e mal pôde acabar a oração. Tinha descoberto os nomes; eram simples e gêmeos". As razões de Perpétua foram suficientes para gerar alegria em Santos e Natividade, os quais "concordaram com ela", fazendo-a acreditar que "o achado dos nomes valia quase que pela feitura das crianças". Jugando que seria alguma coisa nomeá-los, Perpétua explica a iluminação sobrenatural que animou a sua escolha: "Pedro e Paulo, disse Perpétua à irmã e ao cunhado, quando rezei estes dous nomes senti uma coisa no coração..." (ASSIS, 1977, p. 80).

Não é necessário ser um conhecedor da doutrina religiosa para acreditar com convicção. Em nome das crianças que iriam nascer, Santos "pensou em fazer uma consulta

spírita". "Começava a ser iniciado nessa religião, e tinha a fé noviça e firme" (ASSIS, 1977, p. 78). Crer também significava não distinguir religião cristã de espiritismo, Deus e as consultas feitas à cabocla do Castelo.

> Uma das amas, parece que a de Pedro, sabendo daquelas ânsias e conversas, perguntou a Natividade por que é que não ia consultar a cabocla do Castelo. Afirmou que ela adivinhava tudo, o que era e o que viria a ser; conhecia o número da sorte grande, não dizia qual era nem comprava bilhete para não roubar os escolhidos de Nosso Senhor. Parece que era mandada de Deus (1977, p. 81).

A princípio Santos não acredita nas adivinhações da cabocla, posto que "era incrível que, conhecendo o número, não comprasse bilhete" (ASSIS, 1977, p. 81). Era preferível uma consulta espírita; "já pensara nela. Algum espírito podia dizer-lhe a verdade em vez de uma adivinha de farsa". Todavia, "mistério engendra mistério", e foi justamente o mistério gerado pela consulta à cabocla que impulsionou Santos a refletir sobre a rixa dos meninos, sobre o "fato raro ou único", sobre a rixa de Pedro e Paulo, Esaú e Jacob, sobre tal "distinção divina, visto que, "contrariamente à esposa, que cuidava somente da grandeza futura dos filhos, "Santos pensava no conflito passado". Primeiramente, foi com desdém que ele se referiu à consulta.

> Santos expôs então a consulta, gravemente, com um gesto particular que tinha de arregalar os olhos para arregalar a novidade. Não esqueceu nem escondeu nada; contou a própria ida da mulher ao Castelo, com desdém, é verdade, mas ponto por ponto. Plácido ouvia atento, perguntando, voltando atrás, e acabou por meditar alguns minutos. Enfim, declarou que o fenômeno, caso se houvesse dado, era raro, se não único, mas possível. Já o facto de se chamarem Pedro e Paulo indicava alguma rivalidade, porque esses dous apóstolos brigaram também (ASSIS, 1977, p. 93-94).

A fala de Plácito desautoriza a escolha do nome como uma escolha mundana; o fato de se chamarem Pedro e Paulo indica a rivalidade pela ligação com a estória divina, com o aperto no coração de Perpétua, que era "muito devota". Os raciocínios desses personagens são levados pela crença no sobrenatural, no extraordinário. A devoção explica a ligação com o divino, uma vez que, nessa leitura, "Deus é causa e coisa e a natureza e a história são seus efeitos e signos" (HANSEN, 2006, p. 94). "Para convencer Santos, o doutor Plácito "abriu a Epístola de S. Paulo *aos Gálatas*, e leu a passagem do capítulo II, versículo 11, em que o apóstolo conta que, indo a Antioquia, onde estava S. Pedro, resistiu-lhe na cara" (ASSIS, 1977, p. 94). A devoção de Perpétua, a consulta ao espírita Plácito e essa citação da Bíblia são

os ingredientes que faltavam para deslumbrar a alma de Santos, pois ele "teve uma ideia. As ideias querem-se festejadas, quando são belas, e examinadas, quando novas; a dele era a um tempo nova e bela. Deslumbrado, ergueu a mão e deu uma palma na folha, bradando" a sua grande descoberta: "sem contar que este número onze do versículo, composto de dois algarismos iguais, 1 e 1, é o número gêmeo, não lhe parece?" (ASSIS, 1977, p. 94). Figuração alegórica, o ato dessa interpretação de Santos "reescreve o livro do mundo" fantasiado por ele, o mundo no qual seus filhos realizam os desígnios de Deus na terra. Assim,

> a história nunca se repete; o que se repete nela é o seu fundamento, Deus, que é, sempre idêntico a Si, nas diferenças temporais que participam Nele e que O espelham segundo vários graus das analogias, atribuição, proporção, proporcionalidade. (…) O acontecimento, a coisa ou a personalidade histórica do passado ligam-se a outros acontecimentos, coisas e personalidades do futuro através de uma significação comum a todos (HANSEN, 2006, p. 104). (…) Como regra pela qual as coisas se ordenam está inscrita na lei eterna segundo a qual foram criadas, a metafísica da natureza conduz ao fundamento da moralidade. Assim, a interpretação é repetição incansável de um Significado que precede e preforma a história humana com sua providência (HANSEN, 2006, p. 92).

A verdade que se quer eterna[232] é a verdade "verossímil" das relações de sentido encontradas nesses ingredientes. Não seria raciocínio alegórico ligar os algarismos iguais de um versículo da bíblia com as coisas futuras da vida de Pedro e Paulo, os filhos do casal Santos e Natividade, pela determinação do passado, interpretado enquanto razão de ser do destino de ambos pela fantasia desses personagens? Nesse caso, não é a procura por "uma semântica de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras" (HANSEN, 2006, p. 9) que caracteriza o comportamento desses tipos ficcionais fantasticamente modelados por Machado de Assis? Em nossa leitura, o que constitui a crença se torna, no romance, uma problemática fundamental, ou seja, as relações entre discursos que produzem efeitos verossímeis, não as relações entre palavras e coisas, ou entre coisas e a sua revelação por palavras, visto que estas coisas, lidas substancialmente por Santos, pressupõem um sentido espiritual, "prática interpretativa dos primeiros Padres da Igreja e da Idade Média, os quais leem "coisas como figuras alegóricas – e não as palavras

---

232 Nos termos da interpretação cristã e figural, "os signos falam; mas, no excesso de sentido absoluto que é Deus, são paradoxalmente mudos e vazios: falam fazendo falar o silêncio Dele revelado em coisas, homens e eventos; têm sentido porque o Sentido está fora deles, na Eternidade, orientando-os providencialmente como *umbra futurorum*, sombra das coisas futuras (HANSEN, 2006, p. 94).

que as representam – para nelas pesquisar o sentido espiritual" (HANSEN, 2006, p. 91). De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 91), essa forma de interpretação busca "decifrar significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das Escrituras". Nessa estória, mistério que engendra mistério, "havia mais de um elo íntimo, escondido, que ligava tudo". Nestes termos, "essa interpretação cristã das coisas das Escrituras se faz segundo três grandes coordenadas" e uma delas é representada pela "consideração da presença de Deus na alma humana" (HANSEN, 2006, p. 92).

> Briga, Pedro e Paulo, irmãos gêmeos, números gêmeos, tudo eram águas de mistério que eles agora rasgavam, nadando e bracejando com força. Santos foi mais ao fundo; não seriam os dous meninos os próprios espíritos de S. Pedro e de S. Paulo, que renascia agora, e ele, pai dos dous apóstolos? A fé transfigura; Santos tinha um ar quase divino, trepou em si mesmo, e os olhos, ordinariamente sem expressão, pareciam entornar a chama da vida. Pai de apóstolos e que apóstolos! Plácito esteve quase, quase a crer também, achava-se dentro de um mar torvo, soturno, onde as vozes do infinito se perdiam, mas logo lhe acudia que os espíritos de S. Pedro e S. Paulo tinham chegado à perfeição; não tornariam cá. Não importa; seriam outros, grandes e nobres. Os seus destinos podiam ser brilhantes; tinha razão a cabocla, sem saber o que dizia (ASSIS, 1977, p. 95).

Deslumbrado da revelação, Santos estava com tudo favorável ao seu pensamento, "tinha o ar divino, trepou em si mesmo, e os olhos, ordinariamente sem expressão, pareciam entornar a chama da vida"; mais do que isso, "o ar da rua não espanou a poeira do mistério; ao contrário, o céu azul, a praia sossegada, os montes verdes como que o cercavam e cobriam de um véu mais transparente e infinito" (ASSIS, 1977, p. 95). Como um teatro de efeitos, a narração é verossimilmente encadeada, formando um cenário retoricamente afetado, que conjuga espaço físico, mundo espiritual e pensamento, posto que, "na teatralização, o artifício da operação retórica é apagado ou dissolvido pelo efeito de substancialização do signo" (HANSEN, 2006, p. 95). De maneira eficaz, o narrador convence pelos artifícios, permitindo ao leitor vislumbrar o que está por trás desses signos, como faziam os "Padres primitivos da Igreja e os autores medievais, prodigiosamente lúcidos no substancialismo e na analogia" (HANSEN, 2006, p. 95).

Nesse sentido, o narrador não só não acredita nas coisas futuras revelada por esses signos, na esperança, que é a meninice do mundo, como também se mostra firme e convicto em sua narrativa e em sua natural produção de efeitos. Ao se referir ao estado moral do Conselheiro Aires, ele é imperativo: "não creia que vai nisto um pouco de homenagem à

modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito" (ASSIS, 1977, p. 88). Natural efeito da verdade são as similitudes, os entrelaçamentos pressupostos pelas metáforas, as aproximações de coisas, valores e imagens fantasticamente disparatadas. Reunidas pelo narrador, essas imagens pressupõem, sem a percepção do sujeito irônico indeterminado desse discurso, um mundo semelhante ao mundo figurado por Dante[233], um mundo no qual "o Significado sagrado precede absolutamente qualquer linguagem", na medida em que, nessa ordem, "é o sentido próprio divino que faz o mundo terreno e as coisas relatadas "na narrativa" reduzir-se a *umbra futurorum*, sombra das coisas futuras" (HANSEN, 2006, p. 107), visto que, como dirá o narrador, "todas as línguas vão dar ao céu" (ASSIS, 1977, p. 117).

Nessa perspectiva, não estaria Machado de Assis figurando um mundo em que a linguagem surge como sua principal problemática, a despeito das leituras que presumem a determinação dos conteúdos religiosos, morais e políticos que abarcam o tempo histórico que caracteriza o universo cotidiano oitocentista brasileiro? Entendemos que seja a forma com que a linguagem concebe os aspectos políticos, religiosos e morais, reproduzidos nas falas dos personagens e do narrador de Esaú e Jacó, que constitui a principal matéria do discurso narrativo machadiano. As ruínas do império são mimetizadas por uma forma romanesca produtora de efeitos fantásticos, pois são fantásticas as imagens que se vinculam a esses aspectos, denotando os vícios de personagens que não se ajustam nesse mundo, "um baile de casacas alugadas". Sendo baixos, é rara a presença da virtude nesses personagens. Em Esaú e Jacó, somente Aires, na visão do narrador, seria alçado à categoria elevada: "esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício" (ASSIS, 1977, p. 88).

"Extremamente cordado[234]", "um tal Aires não era fácil de convencer" (ASSIS, 1977, p. 89). Não acreditava que duas crianças poderiam brigar antes de nascer e

---

233 João Adolfo Hansen (2006, p. 106) afirma, citando Auerbach e o próprio poema, que "a Comédia é uma visão que vê e proclama a verdade figurada como estando já cumprida". Reconhecendo no Além a plenitude da existência humana, o poema faz da vida humana "a sombra do beato reino" (Paraíso, I, 23), pois a verdade já realizada na eternidade visitada por Dante é um futuro para os homens".

234 É lugar comum na literatura produzida sobre os valores que definem o homem cordo dizer que "grande matéria de cordura é nunca se desarvorar". Mostrar "ser homem de coração soberano, porque a magnanimidade dificilmente se comove. Paixões são humores do espírito, e qualquer excesso nelas causa indisposição de cordura; e, se o mal sobe à boca, periga a reputação" (GRACIAN, 2009, p. 53).

"viu o abismo da controvérsia[235]" gerada por essa discussão. Hábil na mediação de conflitos, Aires "forrou-se à vertigem por uma concessão, dizendo":

> Esaú e Jacob brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflicto. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflicto, e não a sabendo, porque a Providência a esconde da notícia humana... Se fosse uma causa espiritual, por exemplo... (…) Por exemplo, se as duas creanças quiserem ajoelhar-se ao mesmo tempo para adorar o Creador. Aí está um caso de conflicto, mas de conflicto espiritual, cujos processos escapam à sagacidade humana. Também poderia ser um motivo temporal. Suponhamos a necessidade de se acotovelarem para ficar melhor acomodados; é uma hipótese que a ciência acceitaria; isto é, não sei... Há ainda o caso de quererem ambos a primogenitura.
> - Para quê? Perguntou Plácido.
> - Com quanto este privilégio esteja hoje limitado às famílias régias, à câmara dos *lords* e não sei mais, tem todavia um valor simbólico. O simples gosto de nascer primeiro, sem outra vantagem social ou política, pode dar-se por instincto, principalmente se as creanças se destinarem a galgar os altos deste mundo. Santos afiou o ouvido neste ponto, lembrando-se das "coisas futuras". Aires disse ainda algumas palavras bonitas, e acrescentou outras feias, admitindo que a briga podia ser prenúncio de graves conflictos na terra; mas logo temperou esse conceito com este outro: - Não importa; não esqueçamos o que dizia um antigo, que "a guerra é a mãe de todas as cousas". Na minha opinião, Empédocles, referindo-se à guerra, não o fez só no sentido técnico. O amor, que é a primeira das artes da paz, pode-se dizer que é um duelo, não de morte, mas de vida, - concluiu Aires sorrindo leve, como falava baixo, e despediu-se (ASSIS, 1977, p. 92-93).

Os motivos da briga no seio materno podem, na visão de Aires, serem espirituais ou temporais. Supondo as possibilidades, Aires menciona a ciência, a religião e a filosofia enquanto fomentadoras de hipóteses, temperando as afirmações, relativizando-as, colocando em jogo as artimanhas dos seus enunciados. Trabalhando com os lugares comuns da memória partilhada por aqueles que desejavam ensiná-lo a aprender "as verdades eternas", Aires não estabelece a distinção ontológica entre verdadeiro e falso; esta distinção, platônica em seu natureza, não o permitiria jogar com essas possibilidades. Como um exímio retórico, Aires transfigura o não-ser de uma de suas metáforas em ser, pela atualização do sentido pressuposta pela atividade analógica: "Empédocles, referindo-se à guerra, não o fez só no sentido técnico. O amor, que é a primeira das artes da paz, pode-se dizer que é um duelo, não de morte, mas de vida". As palavras amor, paz, duelo, vida e morte, que comumente não produziriam coerência fora do âmbito poético, formam o tropo que exemplifica a metáfora segundo a qual "a guerra é a mãe de todas as coisas", ou seja, a de que "o amor é um duelo de

---

235 "o cordo tanto foge de ser contradito quanto de contradizer: o que tem de presteza na censura tem de lentidão na publicidade dela" (GRACIAN, 2009, p. 50).

vida". Demonstrando agudeza e engenho, o próprio Aires preenche a lacuna da metáfora de Empédocles, posto que a guerra só é a mãe de todas as coisas porque o amor, palavra que não pertence ao mesmo campo semântico da palavra guerra, é um duelo de vida.

Os posicionamentos de Aires e do narrador produzem efeitos similares no seio dessa narrativa; ambos produzem raciocínios silogísticos cujas premissas, refutáveis pela sua natureza contingente[236], acionam os *topoi* sedimentados na memória partilhada pelo seu público, atualizando-os com eficácia pelo efeito de verossimilhança dos seus conteúdos. Nesse aspecto, ambos são representativos de uma tradição que entende "a verdade" como efeito do que é dito no, com e pelos enunciados discursivos: a chamada segunda tradição sofística. É por intermédio dessa tradição que nos propomos a entender como Machado de Assis figura, à maneira fantástica e irônica, elevando o discurso à categoria de problemática fundamental de sua *fictio*, os vícios, as contradições e as ruínas do império oitocentista brasileiro. Para tanto, entendemos que "não é somente em lógica ou em ontologia que a sofística parece prezar a contradição, mas igualmente no campo político e social" (CASSIN, 2005, p. 65). A leitura que se faz de Machado na presente tese não o vincula à "Grécia filosofante da *aletheia*", onde "a invenção da cidade é não-política", uma vez que, nesta, "o político na condição de político não tem nada de político, mas é sempre subordinado ao Ser, ao Verdadeiro, ao Bem" (CASSIN, 2005, p. 74). Contra a teoria platônica e "a submissão absoluta do político ao filosófico que ela implica", a qual "é inteiramente elaborada contra uma política de tipo sofístico" (CASSIN, 2005, p. 74), nossa leitura pretende analisar a *fictio* machadiana como um discurso no qual nada é considerado na perspectiva da verdade[237], mas que, por outro lado, tudo é analisado pelo viés dos efeitos de discursos fundados no *eikos*, no provável, no verossímil e nas possibilidades do dissenso, posto que "os homens vivem juntos sob o modo da fala" e "a especificidade do político é a competição dos *logoi* normatizada por

---

236 Enquanto exímios fingidores, Aires e o narrador adéquam seus enunciados, em nossa leitura, "segundo a ocasião". Segundo as regras que definem os lugares comuns da virtude numa "boa sociedade", "governar, discorrer, tudo há de ser apropositado" (…) Há os paradoxalmente impertinentes, para quem todas as circunstâncias do acerto devem ajustar-se à sua mania, e não o contrário. Mas o sábio sabe que o norte da prudência consiste em portar-se segundo a ocasião" (GRACIAN, 2009, p. 162). É preciso esclarecer que também é lugar comum nessa literatura sobre o cortesão, exigir do homem cordado "determinada formação intelectual, com conhecimento das letras, da retórica, da música, das artes figurativas etc" (PECORA, 1997, p. X).

237 CASSIN, Barbara. O efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura; Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. - São Paulo: Ed. 34, 2005.

aquilo que , após Kant, pode ser denominado de gosto, que corteja o consentimento do outro, no interior de uma condição plural" (CASSIN, 2005, p. 74).

Vislumbrando a narrativa machadiana, "a competição dos *logoi"* que caracteriza os dissensos e as contradições do Império, cuja referência é discursiva e datado pela e na estória, é mimetizada de forma cômica e transformada em alegoria na figura dos personagens Pedro e Paulo, ambos subordinados às verdades da opinião. Ao debate entre República e Império que predominou no tempo da enunciação desse romance, sucedem, nominalmente ficcionalizados, os antagonismos dos gêmeos, cuja origem foi associada pelos demais personagens à luz de uma hermenêutica cristã e medieval, como analisamos acima, aos conflitos dos apóstolos S. Pedro e S. Paulo. Observaremos, assim, de que modo a figuração totalizante dessa leitura cristã gera efeitos cômicos por uma enunciação a partir da qual a verossimilhança fantástica, técnica determinante de nossa leitura, desloca a nossa atenção da natureza substancial e essencial do signo para os aspectos artificiais e não realistas dos argumentos, das imagens que apontam para um discurso de tipo sofístico[238].

No capítulo XX desse romance, podemos observar, conforme nos informa o narrador, um momento em que Santos organiza uma situação familiar para noticiar a conquista de um título nobiliárquico. Preocupado com os efeitos do seu feito, a sua consideração aos olhos de Natividade, dos criados, da Gazeta e dos filhos Pedro e Paulo, ele teatraliza uma cena no gabinete: "naquela cena do gabinete tudo foi composto de antemão, o silêncio, a indiferença, os filhos que ele pôs ali, estudando ao domingo, só para o efeito daquela frase: Venham beijar a mão da senhora baronesa de Santos" (ASSIS, 1977, p. 106). Nesse teatro, tudo fora bem articulado, do silêncio à indiferença, dos beijos à joia comprada para presentear a esposa, da notícia lida nas gazetas aos adjetivos mencionados, "*conceituado* aqui, ali distincto, etc" (ASSIS, 1977, p. 105). Sendo a palavra joia o título deste capítulo, o narrador nos evidencia o seu efeito no pensamento de Santos: "Natividade agradeceu-lhe a joia e consentiu em pô-la, para que o marido a visse. Santos sentia-se autor da joia, inventor das formas e das pedras" (ASSIS, 1977, p. 104). Nesse teatro de efeitos, as falas vão sendo

---

238 O discurso de tipo sofístico ao qual nos referimos se fundamenta na proposta de Barbara Cassin (2005, p. 16), objetivando, desse modo, "escapar à tentação de repetir, com Platão e Aristóteles, que, falando em vez de pensar, os sofistas se abrigam na aparência e são, assim, apenas pseudo-filósofos", bem como não concluir "que eles pertecem pura e simplesmente, antes de mais nada, ou somente, à história da retórica". Entende-se, aqui, que a retórica do discurso narrativo machadiano ultrapassa o platonismo que condena a sofística.

mobilizadas em função da opinião e da distinção simbólica promovida pelo título de Barão de Santos.

> Os criados ficaram felizes com a mudança dos amos. Os próprios escravos pareciam receber uma parcela de liberdade e condecoravam-se com ela: Nhã Baronesa" exclamavam saltando. E João puxava Maria, batendo castanholas com os dedos: Gente, quem é esta creoula? Sou escrava de Nhã Baronesa. (…) Toda a casa estava alegre. Na chácara as árvores pareciam mais verdes que nunca, os botões do jardim explicavam as folhas, e o sol cobria a terra de uma claridade infinita. O céu, para colaborar com o resto, ficou azul o dia inteiro (ASSIS, 1977, p. 104-105).

O narrador não foge a essa lógica, tornando verossímil a relação da felicidade caseira gerada pela condecoração do título com a harmonia das pessoas da casa, da chácara, da claridade infinita do sol, e do céu azul. Discorrendo sobre a descrição na literatura brasileira do século XIX, o crítico Marcelo Moreira (2011, p. 196) questiona as leituras pelas quais a paisagem figurada no texto é vista como um quadro objetivo das cenas da natureza local, daquerreotipada por historiadores e escritores, a despeito dos processos de retoricização[239] que lhes dão forma, uma vez que "a descrição, deste modo, não é apenas ou, sobretudo, observação no âmbito das letras, mas sim técnica de representação e de figuração baseada na memória de preceitos e de modelos a serem atualizados no presente da representação ou figuração". Memória de preceitos retóricos, esses lugares que são atualizados na escrita machadiana formam quadros cujas imagens produzem efeitos segundo procedimentos próprios, em acordo com a verossimilhança do que está sendo dito no teatro dos circuitos simbólicos, políticos e sociais do romance. Sendo convenção retórica, qual "a diferença entre os procedimentos técnicos que regram a produção dessa descrição frente àqueles empregados nos séculos XVI e XVII" (MOREIRA, 2011, p. 200)?

Compreendemos que uma hipótese plausível seja identificar nessa descrição um procedimento que ressignifica a descrição, pressupondo-a enquanto prática contingente cuja

---

239 Por retoricização entendemos "a atualização dos lugares-comuns do louvor topográfico" (MOREIRA, 2011, p. 199). "Mas, como se produzem essas imagens, esse visível dos textos, que, segundo Roger Chartier, "deixa a imagem estrangeira à lógica da produção de sentido que sustentam as figuras do discurso, apesar da contínua ênfase na analogia? Uma primeira hipótese, precária, claro está, apresenta-se aqui. Como já o demonstraram Roberto Acízelo de Souza e Eduardo Vieira Martins, não se pode simplesmente desprezar o importante papel da retórica na formação dos homens de letras durante o século XIX. Os livros por meio dos quais se estudava o português e o bem escrever dedicavam longas seções ao estudo da retórica, divida ainda em inventio, dispositio e elocutio, ocupando esta última a maior parte do espaço em que se explicavam as partes da retórica e seus usos" (MOREIRA, 2011, p. 198).

retoricização evidencia as convenções do discurso narrativo, colocando à tona os limites da racionalidade dos "conteúdos de realidade" supostamente representados pelos discursos e defendidos pelas convenções naturalistas e realistas consolidadas pela tradição do romance no mundo ocidental; expondo a linguagem em sua oposição aos ditames de uma episteme positiva, o romance machadiano opera na contramão dos regimes de funcionalidade da literatura do seu tempo, uma vez que seu interesse não reside na reprodução fotográfica das coisas, mas na forma de um discurso que constitui o "verdadeiro" da opinião por intermédio de sua técnica. Não sendo romântico, realista, positivista, substancialista ou naturalista, seus escritos adotam "procedimentos marcados por forte retoricização", os quais apresentam uma forma que, ao produzir as suas imagens, adequadas conforme as características e a finalidade do gênero fantástico, constitui mistos de sentido que tornam cômicas as ideias geradas por personagens e narradores que crêem[240] nos efeitos dos lugares comuns de suas enunciações. Nesse caso, entendemos que pressupor efeitos irônicos numa narrativa cujo sujeito indeterminado joga com a memória das convenções, dos preceitos retóricos e dos lugares comuns, significa também pressupor que não haja uma significação sedimentada e oculta a ser decifrada pela análise dos signos deste texto, e que, mais além, qualquer procedimento hermenêutico que seja adotado, lidará com os limites de um olhar que se destina a um objeto de ficção que atualiza ficção, gerando, dessa forma, *indeterminação*.

No romance em análise, o narrador pode ser lido como um tipo ficcional que acredita no "natural efeito" de suas imagens.

> Que os dous gêmeos participassem da lua de mel nobiliária dos pais não é cousa que se precise escrever. O amor que lhes tinham bastava a explicá-lo, mas acresce que, havendo o título produzido em outros meninos dous sentimentos opostos, um de estima, outro de inveja, Pedro e Paulo concluíram ter recebido com ele um mérito especial. Quando, mais tarde, Paulo adoptou a opinião republicana nunca envolveu aquela distincção da família na condenação das instituições. Os estados de alma que daqui nasceram davam matéria a um capítulo especial, se eu não preferisse agora um salto, e ir a 1886. O salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro (ASSIS, 1977, p. 106).

---

240 Estamos aqui entendendo a crença "tal como definida por Michel de Certeau, na medida em que representa o investimento dos sujeitos em uma proposição, o ato de enunciá-la considerando-a verdadeira – ou seja, uma modalidade da afirmação" (MOREIRA, 2011, p. 194).

Os estados de alma que dariam matéria a um capítulo especial não são constitutivas, como diria parte da fortuna crítica machadiana, de verdades universais sobre a natureza humana, mas seriam concebidos por discursos que recuperariam a memória dos lugares comuns retóricos, configurando a singular prática retórica de figuração de caracteres desse escritor, uma vez que, como já nos apoiamos anteriormente, "entender a fenomenologia do caráter seria conceber a alegada natureza humana como construção cultural, produzida pela sobreposição de várias camadas discursivas num mesmo objeto" (TEIXEIRA, 2010, p. 79). Observando o tempo como "um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo", esse narrador, também um fingidor, não estaria sendo ele mesmo um caractere fantástico, posto que ora ele aponta para todas "as línguas que vão dar céu", enunciado cujo efeito verossímil nos vincula aos valores de unidade do plano sobrenatural e divino da filosofia cristã subtendida desde a epígrafe, ora ele aponta para uma metáfora cujo efeito, também verossímil, nos permite entender o tempo como um tecido narrativo, desprovido de coerência e unidade? Não seria o seu mundo, aproveitando a metáfora da crônica analisada acima, um baile de línguas alugadas? E sendo um espetáculo, um baile de línguas mal ajustadas, as cenas e as imagens de sua *fictio* não nos fariam perceber que a verossimilhança estaria, no caso Machado de Assis, subordinada ao fantástico?

A análise sobre esse mundo, um baile de línguas, boatos e falas alugadas, precisa levar em consideração o tempo que é visível no discurso do romance, cuja forma ficcional já está pressuposta pela máxima citada pelo narrador, a qual ressignificamos, através de nossa leitura, pela ideia do tempo como um tecido narrativo. Esse tempo, bordado pela fala dos personagens, é aqui analisado sob o prisma do *logos* de tipo sofístico, em virtude do qual "o consenso é o resultado sempre precário de uma operação retórica de persuasão", posto que, não obstante "a pluralidade pugnaz dos discursos, a troca e a crítica dos pontos de vista", "nenhuma prova pública jamais será dada definitivamente" (CASSIN, 2005, p. 73). Notamos que o antagonismo das ideias de Pedro e Paulo é funcional enquanto técnica de um autor que mimetiza "o baile de línguas, casacos, políticas e verdades alugadas" que ficcionalizam a política do império brasileiro oitocentista no romance, apresentando esse espaço como espaço que forma um teatro onde a política é dominada por vícios, interesses e maquinações. Nesse sentido, essa técnica que figura imagens fantásticas apresenta o discurso dessa narrativa em sua face sofística, irônica e convencional. Antes disso, vale analisar de que modo, em

Machado, a fala dos personagens é capaz de alterar, atualizar e construir fatos, apresentando a disparidade entre fatos e os valores que são atribuídos a estes.

> Naquele ano, uma noite de agosto, como estivessem algumas pessoas na casa de Botafogo, succedeu que uma delas, não sei se homem ou mulher, perguntou aos dous irmãos que idade tinham. Paulo respondeu: __ Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono. E Pedro: __ Nasci no aniversário do dia em que Sua Majestade subiu ao trono. As respostas foram simultâneas, não sucessivas, tanto que a pessoa pediu-lhes que falasse cada um por sua vez. A mãe explicou: __ Nasceram no dia 7 de abril de 1870. Pedro repetiu vagarosamente: __ Nasci no dia em que Sua Majestade subiu ao trono. E Paulo, em seguida: __ Nasci no dia em que Pedro I caiu do trono. Natividade repreendeu a Paulo a sua resposta subversiva. Paulo explicou-se, Pedro contestou a explicação e deu outra, e a sala viraria *club*, se a mãe não os acomodasse por esta maneira: __ Isto hão de ser grupos de colégio; vocês não estão em edade de falar em política. Quando tiverem barbas. As barbas não queriam vir, por mais que eles chamassem o buço com os dedos, mas as opiniões políticas vinham e cresciam. Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra. Naturalmente cada um tinha a sua. Também se pode crer que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa (ASSIS, 1977, p. 106-107).

Expressando o conflito de posições políticas, os gêmeos vivenciam uma primeira disputa no âmbito do discurso. O episódio é referente ao dia do nascimento de ambos. Questionados sobre a data, cada personagem apresenta uma leitura desse momento. Se na figura de Paulo a data de 7 de abril simboliza uma revolução, na medida em que ela "ganhará status de símbolo de revitalização do movimento liberal" (CAVALLINI, 2005, p. 13), para Pedro essa data figura somente um processo natural de sucessão do trono, posto que na Corte, ou em seus boatos e discursos, era "teoria banal que o dia 7 de setembro significava pura e simplesmente o princípio do segundo reinado por ordem natural" (CAVALLINI, 2005, p. 14). Todavia, não fora por meio de um conhecimento da realidade política do império que esses gêmeos formaram suas opiniões; "as opiniões políticas vinham e cresciam" sem "grandes raízes ou pequenas", pois elas "não eram propriamente opiniões", "eram gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra". Como se fosse para a ida a um baile, essas opiniões deveriam ser convenientes e apropriadas para o momento, circunstancial, contingente, como os casacos que poderiam ser alugados para uma festa. Se estas opiniões não eram propriamente opiniões, sendo que cada um tinha a sua "adequada à pessoa", não seriam elas mal ajustadas e inadequadas, assim como eram os casacos alugados da crônica publicada em 1893? Noutras palavras, vindo e crescendo sem grandes raízes ou pequenas, não seriam elas incompatíveis com os fundamentos do que se

espera enquanto comum de um comportamento virtuoso na política? Se também se pode crer "que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa", também não se poderia crer que o que estaria adequado seria o aspecto cômico de convicções sustentadas sem o auxílio de alguma racionalidade argumentativa? E sendo cômico esse efeito e indeterminado o sujeito de sua enunciação, não poderia ser irônica a maneira como esses personagens dão sentido aos eventos que constituem o contexto da referida data? Machado de Assis não teria figurado esse conflito no campo das representações como metáfora da história enquanto lugar de disputa pelo sentido, na medida em que palavras como reforma, emancipação, justiça, mudança de regime e revoluções "rarely create anything that is new. Rather, they change the meaning of what already exists"? (LE GOFF, 1984, p. 11)

Na leitura que segue a essas reflexões, os gêmeos são figurados como tipos viciosos que não foram educados para alcançarem a excelência de virtudes morais, como a da prudência, por exemplo; suas brigas e conflitos os colocam em posições radicais não passíveis de serem relativizadas pela retórica de persuasão, visto que é verossímil julgá-los indecorosos, imprudentes e mal ajustados desde as "meias virtudes" da primeira educação:

> Cresceram um para o outro. Natividade acudiu prestemente, não tanto que impedisse a troca dos primeiros murros. Segurou-lhes os braços a tempo de evitar outros, e, em vez de os castigar ou ameaçar, beijou-os com tamanha ternura que eles não acharam melhor ocasião de lhe pedir doce. Tiveram doce; tiveram também um passeio, à tarde, no carrinho do pai. (…) De noite, na alcova, cada um deles concluiu para si que devia os obséquios daquela tarde, o doce, os beijos e o carro, à briga que tiveram, e que outra briga podia render tanto ou mais. Sem palavras, como um romance ao piano, resolveram ir à cara um do outro, na primeira ocasião (ASSIS, 1977, p. 100).

Educados pelo vício e influindo na vida pública oitocentista local ficcionalizada no romance, Pedro e Paulo não seriam, em nossa leitura, metáforas dos apóstolos bíblicos, rivais na estória sagrada, mas estariam mais próximos do platonismo das formas conceituais ontológicas da filosofia que subordina a política ao verdadeiro[241] das convicções que separam o falso do verdadeiro e o verdadeiro do falso. Como podemos observar, se para Pedro a data de 1888, a data da emancipação dos escravos, referente "à significação da reforma", "era um ato de justiça, para Paulo era o início da revolução". Eis o que não se muda: as opiniões. Para

---

241 CASSIN, Barbara. O efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura; Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. - São Paulo: Ed. 34, 2005.

Paulo, “tudo lhe poderia sacrificar, inclusive a vida e até a honra; as opiniões é que não. Não mamãe; as opiniões é que não” (ASSIS, 1977, p. 130-131). Sem a prudência de Aires, eles são movidos por opiniões que precisam ser assentadas em “grandes raízes”, adequadas como uma gravata atada ao pescoço.

> Tanto cresceram as opiniões de Pedro e Paulo que, um dia, chegaram a incorporar-se em alguma cousa. Iam descendo pela rua da Carioca. Havia ali uma loja de vidraceiro, com espelhos de vário tamanho, e mais que espelhos; também tinha retratos velhos e gravuras baratas, com e sem caixilho. Pararam alguns instantes, olhando à toa. Logo depois, Pedro viu pendurado um retrato de Luís XVI, entrou e comprou-o por oitocentos réis; era uma simples gravura atada ao mostrador por um barbante. Paulo quis ter igual fortuna, adequada às suas opiniões, e descobriu um Robespierre (ASSIS, 1977, p. 109).

Nesse baile de opiniões alugadas, agregar valor à honra e aos títulos nobiliárquicos não é correspondente ao fato de ter opiniões adequadas e enraizadas, pois a discussão sobre o valor dos retratos de Robespierre e de Luís XVI não foi causada pelo conhecimento histórico sistematizado em torno da memória dos feitos desses personagens no pensamento dos gêmeos, mas por boatos, dado que, em relação a Robespierre, um ouviu “dizer que também era rei”, o outro também demonstra não ter sido exemplo no estudo da matéria: “qual, rei”, responderam os dous” (ASSIS, 1977, p. 110). Como é possível perceber, as narrativas machadianas não narram grandes feitos, mas as ruínas de um tempo no qual “o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores” (HANSEN, 2008), tempo no qual a iniciação aos valores da nobreza é enfraquecida pela educação de medalhões. Com relação ao valor dos objetos, a resposta é simples: “nós vendemos conforme o preço da compra”. Por outro lado, quanto ao sentido dos personagens históricos figurados nos retratos, converteu-se em poeira com a chegada de outros tempos. Eis o efeito que permanece após a fala do lojista: “__ qual rei!, responderam os dois. __ ou quis sê-lo, não sei bem... Que eu de história, apenas conheço a dos mouros que aprendi na minha terra com a avó, alguns bocados em verso” (ASSIS, 1977, p. 110).

Quanto às opiniões que não mudam, Paulo nos fornece um exemplo ouvido da opinião: “a abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco” (ASSIS, 1977, p. 130). Por sua vez, Natividade, preocupada com o efeito dessa frase e com “medo de o ver perder a carreira política” “não atinou que a frase do discurso não era propriamente do filho” (ASSIS, 1977, p. 130).

> Não era de ninguém. Alguém a proferiu um dia, em discurso ou conversa, em gazeta ou em viagem de terra ou de mar. Outrem a repetiu, até que muita gente a fez sua. Era nova, era enérgica, era expressiva, ficou sendo patrimônio comum. Há frases assim felizes. Nascem modestamente, como a gente pobre; quando menos pensam, estão governando o mundo, à semelhança das ideias. As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas (ASSIS, 1977, p. 131).

Sem estirpe, tradição e nobreza, essas "opiniões não tinham grandes raízes". Retiradas do pecúlio comum, elas formam *loci, memórias* partilhadas levadas "à feira, onde todos as têm por suas". Como num "baile de casacas alugadas", mal ajustadas e inadequadas, o público que as fazem circular é inadequado e mal ajustado, vicioso, exagerado[242]. Dominados pelas falas levadas à feira, crendo em frases que estão, "quando menos pensam, governando o mundo", esses gêmeos tornam-se objetos do cômico, longe da sublimidade dos valores da honra e do heroísmo aristocrático. Com efeito, tanto Pedro como Paulo, "quando menos pensam", mais eles creem no direito da posse de ideias que ficaram "sendo patrimônio comum". Como uma *anima mal nata,* fundida pelos vícios, ambos estão com os "olhos na posteridade".

> A imaginação os levou então ao futuro, a um futuro brilhante, como ele é em tal idade. Botafogo teria um papel histórico, uma enseada imperial para Pedro, uma Veneza republicana para Paulo, sem doge, nem conselho dos dez, ou então um doge com outro título, um simples presidente, que se casaria em nome do povo com este pequenino Adriático. Talvez o doge fosse ele mesmo. Esta possibilidade, apesar dos anos verdes, enfunou a alma do moço. Paulo viu-se à testa de uma república, em que o antigo e o moderno, o futuro e o passado se mesclassem, uma Roma nova, uma Convenção Nacional, a República Francesa e os Estados Unidos da América. Pedro, à sua parte, construía a meio caminho como um palácio para representação nacional, outro para o imperador, e via-se a si mesmo ministro e presidente do conselho. Falava, dominava o tumulto e as opiniões, arrancava um voto à Câmara dos Deputados ou então expedia um decreto de dissolução. (…) Tais eram as grandes pinceladas da imaginação dos dous. (…) E logo acharam de si para si, que a lua era esplêndida, a enseada bela e a temperatura divina (ASSIS, 1977, p. 129).

---

242 Lugar comum na arte da prudência, arte figurada pelo personagem Aires, que age em oposição ao exagero dos demais personagens, "grande matéria de consideração é não falar por superlativos, seja para não se expor a ofender a verdade, seja para não desdourar sua cordura", pois é preciso "nunca exagerar". "As exagerações são prodigalidades do estimar, que dão indício de curteza de conhecimento e gosto" (GRACIAN, 2009, p. 48).

Nessa narrativa, Paulo e Pedro são caracteres movidos pela ilusão de ideais formados à deriva do pensamento agudo, trabalhado com esmero, sistematizado pela disciplina. Crendo em boatos, aforismos e em lugares comuns, eles são caracteres baixos que desejam conduzir as naus de um império ou as "coisas futuras" de uma república; são fantásticas as imagens nas quais acreditam: "na verdade, Paulo ainda se declarou capaz de derribar a monarquia com dez homens, e Pedro de extirpar o gérmen republicano com um decreto" (ASSIS, 1977, p. 145). Assistindo por alguns instantes o discurso de Paulo, no qual afirmou que "a escravidão era a aurora da liberdade", Pedro considerou que "um monarquista liberal" poderia "muito bem assinar esse trecho", posto que ela "não diferia muito do que os liberais diziam em 1848" (ASSIS, 1977, p. 142). Mestres em hipérboles, ambos também creem, "à força de muita retórica", que podem mais do que "meter por elas um sobro de verdade", já que, como a "fé transfigura", "a hipérbole" não seria, na visão dessas almas mal nascidas, deste mundo" (ASSIS, 1977, p. 121).

Ao contrário de Pedro e Paulo, para o narrador é diferente e "a hipérbole é deste mundo", como as metáforas, instrumentos de persuasão que "só à força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade" (ASSIS, 1977, p. 121). Se os signos para os gêmeos reproduzem o substancialismo das coisas que lhos representam, para o narrador, que não é menos fantástico, esse substancialismo se mistura com os artifícios, formando a imagem da verdade pintada pela crença de que "todas as línguas vão dar ao céu". Vejamos como essa hipótese é plausível para compreender o personagem Aires, exímio definidor de caracteres, o grande cortesão dessa narrativa, posto que, conforme afirma Nobert Elias (2001, p. 122), "a observação dos outros era uma das artes de importância mais vital para os cortesãos", por isso "é compreensível que a arte de descrever as pessoas nas memórias, cartas e aforismos tenha chegado a um alto grau de perfeição". Desse modo, entendemos que Aires seria metáfora desse homem educado pela "boa sociedade", um "herdeiro direto da cultura de Corte" (ELIAS, 2001, p. 122) mimetizada na narrativa em análise. Propomos uma leitura desse personagem pelo efeito de verossimilhança produzido pela fala do narrador, o qual pressupõe a virtude de Aires pelo "natural efeito" de sua verdade. Notaremos de que forma esse diplomata[243], em oposição aos gêmeos, figura o espaço do debate público que privilegia a

---

243 Conforme Nobert Elias (2001, p. 124), "a arte que designamos com o termo "diplomacia", numa restrição característica do conceito, já é cultivada na vida cotidiana da Sociedade de Corte.

pluralidade “pugnaz dos discursos” e a relatividade dos pontos de vista, por meio de uma retórica que é do tipo sofístico, sem se reduzir aos maniqueísmos que separam o falso do verdadeiro, mas buscando encontrar, ao mesmo tempo, as opiniões que são mais adequadas para atender às contingências do seu mundo.

> A princípio, Aires cumpriu a solidão, separou-se da sociedade, meteu-se em casa, não aparecia a ninguém ou a raros e de longe em longe. Em verdade estava cansado de homens e de mulheres, de festas e de vigílias. Fez um programa. Como era dado a letras clássicas, achou no padre Bernardes esta traducção daquele salmo: Alonguei-me fugindo e morei na soedade. Foi a sua divisa. (…) Mas tudo cansa, até a solidão. Aires entrou a sentir uma ponta de aborrecimento; bocejava, cochilava, tinha sede de gente viva, estranha, qualquer que fosse, alegre ou triste. Metia-se por bairros, à Copacabana e à Tijuca. O mar ali, aqui o mato e a vista acordavam nele uma infinidade de ecos, que pareciam as próprias vozes antigas. Tudo isso escrevia, às noites, para se fortalecer no propósito da vida solitária. Mas não há proposito contra a necessidade. A gente estranha tinha a vantagem de lhe tirar a solidão, sem lhe dar a conversação. As visitas de rigor que ele fazia eram poucas, breves e apenas faladas. E tudo isso foram os primeiros passos. A pouco e pouco sentiu o sabor dos costumes velhos, a nostalgia das salas, a saudade do riso, e não tardou que o aposentado da diplomacia fosse reintegrado no emprego da recreação. A solidão, tanto no texto bíblico como na traducção do padre, era arcaica. Aires trocou-lhe uma palavra e o sentido: Alonguei-me fugindo, e morei entre a gente (ASSIS, 1977, p. 124-125).

Para Aires, tudo depende do sentido que fornecemos às palavras. Qualquer que seja o ponto de vista, este depende dos efeitos das sentenças, dos aforismos e dos boatos. Uma palavra troca “o sentido”, que por sua vez altera o seu efeito; “tudo está, para Aires, porém, na definição que dermos, por exemplo, à palavra” inexplicável. “Talvez não haja nenhuma certa. Suponhamos uma creatura para quem não exista perfeição na terra, e julgue que a mais bela alma não passa de um ponto de vista, se não muda com o ponto de vista, a perfeição...” (ASSIS, 1977, p. 121). Este não seria diferente na definição de Flora, filha de D. Cláudia e Batista, “moça que viria ser uma inexplicável”. Pintada como inexplicável, Flora pode ser lida

como metáfora dos limites das representações elaboradas pelas convenções da língua[244], bem como concebida pelos efeitos da tópica da modéstia afetada utilizada pelo Aires, pois "é conveniente que o orador manifeste submissão e humildade" (CURTIUS, 1957, p. 86) em suas descrições. Por isso seria mais conveniente não acrescentar muita coisa, por isso ele não acrescentou nada após a sua explicação obscura a respeito do inexplicável, para não ficar incluído entre os artistas daquela espécie que "pintam sem acabar de pintar". Almejar ser visto como um pintor que não se enquadra entre os artistas daquela espécie não produz o efeito da afetação da modéstia, constituindo uma forma discursiva que faz pressupor o reconhecimento de sua humildade, a referência "às suas deficiências, à sua falta de preparo" (CURTIUS, 1957, p. 86) para explicar o que é inexplicável na natureza da menina Flora?

> Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é arvore, nem a choupana é choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero (ASSIS, 1977, p. 126).

O inexplicável é fantástico e o quadro que o pinta "bota tinta, mais tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta", e a coisa pintada nunca lhes parece que é a coisa , nem a Flora é Flora. Os signos se esgotam e não produzem o significado, desfigurando o caractere. Mas o caractere tem sentido na fala de Aires, ele é inexplicável e, nesse sentido, ele é predicado no âmbito da gramática da língua. Eis o possível efeito de uma retórica da segunda sofística[245],

---

244 Nesse sentido, o pensamento de Aires figura o não ser como fato de língua ou a pintura produzida pela língua, pensando para além da transitividade ou coextensividade entre pensar e dizer, posto que, numa perspectiva sofística, "ninguém diz que algo falso não seria nada, mesmo se dissesse que carroças lutam em pleno mar, pois todas essas coisas seriam; não que não haja pseudos, mas, de modo mais exato, porque uma mentira, um erro, uma ficção existem tanto quanto o verdadeiro tão logo osproferimos. Se basta ser pensado para ser, e ser dito para ser pensado, então à evidência sensível se substitui o fato de língua (CASSIN, 2005, p. 28). Com efeito, o inexplicável existe, e surge, na voz desse personagem, como a ficção que "pinta sem acabar de pintar". Nessa lógica, Aires produz efeitos sofísticos em sua descrição, pressupondo "a impossibilidade de distinguir, do ponto de vista do ser, o verdadeiro do falso, "uma vez que nada é da maneira que se faz crer a ontologia, não há outra consistência senão a de ser argumentada" (CASSIN, 2005, p. 39).

245 Por essa via, "a *mimesis* muda de sentido; não se trata mais de *mimesis* filosófica, isto é, de imitação da natureza, efetuada com a *tekhne* e a *poiesis* aristotélicas; trata-se de *mimesis* sofística, isto é, de imitação da cultura, de imitação de segunda ordem, de tal modo que todo discurso seja um discurso de discurso, à maneira dos ídolos platônicos e das interpretações de interpretações nietzschianas" (CASSIN, 2005, p. 187).

pois aqui "a *mimesis* muda de sentido", ela não é mais "imitação da natureza", "de tal modo que todo discurso seja um discurso de discurso" (CASSIN, 2005, p. 187), como no procedimento infinito no qual o pintor bota tinta, "mais tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta", "sob o modo mais irônico do palimpsesto[246]" (CASSIN, 2005, p. 214). Além disso, se nesse caso o inexplicável é o não ser, posto que "a coisa pintada nunca lhes parece que é a coisa", aquele que pinta, pinta, "mas não uma cor, nem uma coisa" (GORGIAS. 2005, p. 282), pois, para começar, ele pinta o desconhecido, o inverossímil, o que não é típico da *mimesis* aristotélica. Todavia, o que não é inexplicável pode ser figurado por Aires, e ele o faz utilizando velhas palavras, velhos motivos, velhos temas e velhas imagens precisamente para pensar novos[247] caracteres e figurá-los.

> No fim do almoço, Aires deu-lhes uma citação de Homero, aliás duas, uma para cada um, dizendo-lhes que o velho poeta as cantara separadamente, Paulo no começo da Ilíada: - Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas válidas de heróis, entregues os corpos às aves e aos cães... Pedro estava no começo da Odisséia: - Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos, depois de destruída a santa Ilíon... Era um modo de definir o caráter de ambos, e nenhum deles levou a mal a aplicação. Ao contrário, a citação poética valia por um diploma particular. O facto é que ambos sorriam de fé, de aceitação, de agradecimento, sem que achassem uma palavra ou sílaba com que desmentissem o adequado dos versos. Que ele, o conselheiro, depois de os citar em prosa nossa, repetiu-os no próprio texto grego e os dous gêmeos sentiram-se ainda mais épicos, tão certo é que traducções não valem originais. O que eles fizeram foi dar um sentido deprimente ao que era aplicável ao irmão: - Tem razão, Sr. conselheiro, - disse Paulo, - Pedro é um velhaco... - E você é um furioso... - Em grego, meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo (ASSIS, 1977, p. 145-146).

Em nossa leitura, o conselheiro Aires figura o homem político, "aquele que sabe encontrar as palavras justas no momento certo" (CASSIN, 1997, p. 46). *O lógos* de tipo sofístico se manifesta nas falas, nos discursos, nas enunciações desse personagem, cuja prudência é manifestada pela sua hábil formação retórica. Como educador, ele é aquele que busca convencer aquele que é desprovido de *lógos* pelo efeito do *lógos* (CASSIN, 1997, p.

---

246 Trata-se da "oposição entre mimesis da natureza, de ordem um, e mimesis da cultura, de ordem dois. Por um lado, a arte imita a natureza e a aperfeiçoa: com a Poética de Aristóteles, torna-se possível descrevera carniça. Por outro, trata-se "apenas" de logos, de mimesis de mimesis impregnada de referência, sob o modo mais irônico do palimpsesto" (CASSIN, 2005, p. 2014).

247 CASSIN, Barbara. O efeito sofístico.

58). O preceptor[248] dos gêmeos sabe como "definir o caráter de ambos"; ele move, com eficácia, o seu auditório, pois a sua retórica lhe tornou conhecedor de "uma tópica das almas, um repertório que permite inventar premissas adaptadas a fim de suscitar paixões e arrebatar a convicção" (CASSIN, 1997, p. 74). Acionando a memória dos lugares, Aires também figura o educador que almeja cumprir a finalidade política do *lógos*: fazer homens de bem e cidadãos a partir dos efeitos de uma ciência retórica que vai "do discursivo ao racional e deste ao discursivo" (CASSIN, 1997, p. 55).

Porém, essas almas não se ajustam às aulas de Homero; "o que eles fizeram foi dar um sentido deprimente ao que era aplicável ao irmão: - Tem razão, Sr. conselheiro, - disse Paulo, - Pedro é um velhaco... - E você é um furioso..." Os filhos de Santos e Natividade não alcançariam as virtudes do preceptor. O descompasso do grego com a nossa língua e do verso frente à prosa de nosso tempo é imagem segunda que figura os efeitos deprimentes do sentido atribuído pelos gêmeos à épica de Homero. Esse descompasso também figura um mundo de ruínas, um mundo onde as formam não encerram mais valores elevados: - "Pedro é um velhaco... - E você é um furioso..." Não seria Aires um retórico que busca se distanciar das hipérboles do seu mundo, tendo em vista que "a retórica é sempre uma contrafação da política pela falta sofística do sentido de medida" (CASSIN 1997, p. 76)? Educando os gêmeos em contraposição a uma filosofia que busca "o verdadeiro no que concerne ao que é próprio do ente enquanto ente", Aires não figura uma representação de tipo discursivo que se abre tanto para a assunção ou juízo, como para a crença, a persuasão (CASSIN, 1997, p. 162)? E se sua fala não "exige respostas definitivas", uma vez que, "sendo tolerante, professava todas as crenças deste mundo", não seria ele produtor de fantasias[249], podendo ser lido também como um caractere fantástico, na medida em que, mais do que projetar o sentido de medida na retórica, as conveniências e o decoro do seu discurso, o efeito verossímil de sua fala não nos

---

248 Em Aires, "o modelo da excelência política não é, senão, o próprio *logos*. Seus ensinamentos se confundem, desde o momento em que a criança começa a efetuar a convenção que são as palavras, depois, através da aprendizagem da leitura, da escrita ou da música, até essas outras páginas de escrita que são as leis, cuja prestação de contas em fim de magistratura testemunha que elas foram bem recopiadas. "Buscar o professor de virtude é como buscar quem ensine a hellenizein", conclui protágoras: politicidade e linguagem ou, mais exatamente, língua grega, estão assim imbricadas" (CASSIN, 2005, p. 69).

249 De acordo com Barbara Cassin (1997, p. 162), "Aristóteles explica por que a *phantasia*, que, contrariamente à sensação, pode ser verdadeira ou falso, não se reduz porém à opinião: toda opinião implica a convicção, a convicção implica ser estar persuadido, e a persuasão implica o discurso".

permite pressupor uma forma de comunicação que investe o sentido na crença em uma finalidade política de uma educação às voltas com a racionalidade? Não seria esse o efeito da ideia de estudar Homero e a língua grega com os gêmeos?

Cremos que as narrativas machadianas expõem os circuitos de formação das crenças de seus personagens de ficção, mimetizando as formas consagradas de funcionamento da retórica de persuasão no âmbito de suas formas, apresentando as convicções, as ideias fixas, a loucura, os vícios e as inconveniências de personagens que são, em grande parte das vezes, intolerantes em seus raciocínios, que investem no sentido de imagens fantásticas, desprovidas da justa medida que se almeja em comportamentos e formas discursivas que expressam caráter elevado. Movidos pelos efeitos de imagens baixas, cômicas e extraordinárias, esses personagens "pintam um mundo sem acabar de pintar", eles "bordam tudo" nesse tecido invisível que é o tempo, "bordam uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo" e até mesmo a tabuleta velha de uma confeitaria.

> Toda a gente voltou da ilha com o baile na cabeça, muita sonhou com ele, alguma dormiu mal ou nada. Aires foi dos que acordaram tarde; eram onze horas. Ao meio-dia almoçou; depois escreveu no Memorial as impressões da véspera, notou várias espáduas, fez reparos políticos e acabou com as palavras que lá ficam no cabo do outro capítulo. Fumou, leu, até resolveu ir à rua do Ouvidor. Como chegasse à vidraça de uma das janelas da frente, viu à porta da confeitaria uma figura inesperada, o velho Custódio, cheio de melancolia. (…) Aires queria saber o que é que o entristecia. __ Vim para contá-lo a V. Éxcia.; é a taboleta. __ Que taboleta? __ Queria que V. Excia, ver por seus olhos, disse o confeteiro, pedindo-lhe o favor de ir à janela. __ Não vejo nada. __ Justamente, é isso mesmo. Tanto me aconselharam que fizesse reformar a taboleta que afinal consenti, e fi-la tirar por dous empregados. A vizinhança veio para a rua assistir ao trabalho e parecia rir de mim. Já tinha falado a um pintor da rua da assembléa; não ajustei o preço porque ele queria ver primeiro a obra. Ontem ,à tarde, lá foi um caixeiro, e sabe Vossa Excelência, o que me mandou dizer o pintor? Que a táboa está velha, e precisa outra; a madeira não aguenta tinta (ASSIS, 1977, p. 156-157).

Enquanto para alguns o baile da ilha é o que anima o sonho, as aspirações nobiliárquicas e as distinções simbólicas, consagrando-se como o lugar onde "ganhava-se um ministério, costurava-se uma aliança, pagavam-se favores e arrumavam-se casamentos" (MONTELEONE, 2013, p. 10), para outros, como Custódio, uma tabuleta velha poderia trazer melancolia. Convencido pelos que o aconselharam a fazer uma reforma na tabuleta, apesar de não ter visto algum problema no objeto, Custódio não pôde convencer o pintor "de pintar na mesma madeira", uma vez que este mostrou-lhe "que ela estava rachada e comida de bichos". Todavia, segundo Custódio: "cá de baixo não se via. Teimei que pintasse assim

mesmo; respondeu-me que era artista e não faria obra que se estragasse logo". Descontente com a reforma, Custódio não conseguia convencer ninguém. Na pintura de sua "alma" só seriam bem vindas as tintas de sua taboleta velha, posto que, "agora que ia trocar de taboleta sentia perder algo do corpo, - cousa que outros do mesmo ou diverso ramo de negócio não compreenderiam, tal gosto acham em renovar as caras e fazer crescer com elas a nomeada. São naturezas" (ASSIS, 1977, p. 157).

A seriedade com a qual Custódio tratava as tintas novas e as tábuas novas da tabuleta é cômica na presente leitura, como também é cômica a designação de artista para aqueles que trabalham com esses objetos. O pintor que pinta a tabuleta de Custódio, objeto aparentemente desprovido de valor, que produz o riso da vizinhança[250], é o mesmo pintor que se pinta enquanto artista, artista de um pedaço de madeira velha. Tudo é pintado nesse mundo ficcional, inclusive a imagem fantástica fantasiada pelo conselheiro: "Aires ia pensando em escrever uma filosofia das Tabuletas, na qual poria tais e outras observações, mas nunca deu começo à obra". Uma filosofia do baixo, do que gera o riso, eis a causa verossímil que explica o porquê esses personagens "pintam um mundo sem acabar de pintar", bordando tudo" nesse tecido invisível que é o tempo, "uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo" e até mesmo a taboleta velha de uma confeitaria, eis o caso que "prova que tudo se pode amar muito bem" nesse mundo, "ainda um pedaço de madeira velha" (ASSIS, 1977, p. 158). O mundo em questão, no teatro narrativo machadiano e em nossa leitura do cômico, não seria outro senão um baile de objetos, passarinhos, túmulos, roupas, símbolos, caracteres e discursos pintados.

Querendo inaugurar a tabuleta, Custódio foi à rua da Assembléia, "onde se pintava a tabuleta". A sua ideia era manter "o nome antigo, o próprio, o célebre": "Confeitaria do Império". No entanto, fora surpreendido com as notícias que circulavam sobre a política em seu país.

---

250 A imagem do personagem Custódio é a imagem do cômico e do fantástico, posto que "não pode haver, para um homem saudável, nenhum ponto de discrepância absoluta entre a imagem que ele faz de seus valores, ou dos valores a que seus esforços se dirigem, e o fato de essa imagem ser ou não confirmada pela atitude de outros homens" (ELIAS, 2001, p. 94). Ao passo que Custódio é objeto do riso da vizinhança nessa cena, em outra ele é figurado como pertencente ao conjunto das "pessoas imortais", dignas de serem lembradas, como o foi por Aires (ASSIS, 1977, p. 123).

> Ao acordar de manhã não soube logo do que houvera na cidade, mas pouco a pouco vieram as notícias, viu passar um batalhão, e creu que lhe diziam a verdade os que afirmavam a revolução e vagamente a república. A princípio, no meio do espanto, esqueceu-lhe a taboleta. Quando se lembrou dela, viu que era preciso sustar a pintura. O bilhete dizia só isto: Pare no D. Com efeito, não era preciso pintar o resto, que seria perdido, nem perder o princípio, que podia valer. Sempre haveria palavra que ocupasse o logar das letras restantes. Pare no D. Quando o portador voltou trouxe a notícia de que a taboleta estava prompta. __ Você viu-a prompta?__ Vi, patrão. __ Tinha escripto o nome antigo? __ Tinha, sim, senhor: Confeitaria do Império (ASSIS, 1977, p. 183).

O efeito pretendido por Custódio não foi alcançado a tempo no pintor, pois seu bilhete, que dizia "Pare no D", chegou tarde. Efeito de efeito, a expressão indicava que "não era preciso pintar o resto, que seria perdido, nem perder o princípio, que podia valer". Lendo o efeito da expressão, o narrador produz o sentido do que é dito, pressupondo a prova de que tudo se pode pintar nesse objeto, como num baile de coisas, roupas e até mesmo nomes alugados. A ênfase nos efeitos alcançados pelos nomes é uma constante nas narrativas machadianas. Em uma crônica publicada em 1º de abril de 1894, o cronista discute o projeto sobre higiene que fora colocado em pauta pelo Conselho Municipal. Analisando o artigo que "estabelece concurso para a nomeação dos comissários de higiene, que se chamarão de ora avante inspetores sanitários" (ASSIS, 2006, p. 280), o narrador torna "discutível a ideia do concurso".

> Não me parece claro que melhore o serviço, e pode não passar de simples ilusão. O artigo, porém, dispõe, como ficou dito, que os comissários de higiene se chamem de ora avante inspetores sanitários, e essa troca de um nome para outro é meio caminho andado para a solução. Os nomes velhos ou gastos tornam caducas as instituições. Não se melhora verdadeiramente um serviço deixando o mesmo nome aos seus oficiais. É do evangelho, que não se põe remendo novo em pano velho. O pano aqui é a denominação. O próprio Conselho Municipal tem em si um exemplo do que levo dito. Câmara Municipal não era mau nome, tinha até um ar democrático; mas estava puído. O nome criou a personagem da coisa, e a má fama levou consigo a obra e o título. Conselho municipal, sendo nome diverso, exprime a mesma ideia democrática, é bom e é novo.

O nome cria "a personagem da coisa", cria a ilusão da denominação como possibilidade de remendo e, portanto, de melhora do que é velho, visto que "os nomes velhos ou gastos tornam caducas as instituições". A crença na coisa designada pelos nomes não seria

sempre o efeito de uma convenção[251] nas narrativas machadianas? Cremos que uma resposta afirmativa seja plausível, tendo em vista que, como podemos observar nessa crônica, "a simples novidade do nome traz a ilusão da mudança" (ASSIS, 2006, p. 282).

> Conta-se de um homem (creio que já referi esta anedota) que não podia achar bons copeiros. De dois em dois meses, mandava embora o que tinha, e contratava outro. Ao cabo de alguns anos chegou ao desespero; descobriu, porém, um meio com que resolveu a dificuldade. O copeiro que o servia então chamava-se José. Chegado o momento de substituí-lo, pagou-lhe o aluguel e disse: __ José, tu agora chamas-te Joaquim. Vai pôr o almoço, que são horas. Dois meses depois, reconheceu que o copeiro voltava a ser insuportável. Fez-lhe as contas, e concluiu: __ Joaquim, tu passas agora a chamar-te André. Vai lá para dentro. Fê-lo João, Manuel, fê-lo Marcos, fê-lo Rodrigo, percorreu toda a onomástica latina, grega, judaica, anglo-saxônica, conseguindo ter sempre o mesmo ruim criado, sem andar a buscá-lo por essas ruas. Entendamo-nos; eu creio que a ruindade desaparecia com a investidura do nome, e voltava quando este principiava a envelhecer. Pode ser também que não fosse assim, e que a simples novidade do nome trouxe ao amo a ilusão da melhoria. De um ou de outro modo, influência dos nomes é certa. Por exemplo, quem ignora a vida nova que trouxe ao ensino da infância a troca daquela velha tabuleta "Colégio de Meninos" por esta outra "Externato de Instrução Primária"? Concordo que o aspecto científico da segunda forma tenha parte no resultado; antes dele, porém, há o efeito misterioso da simples mudança.

O excesso de nomeações efetuado por um homem que procurava "bons copeiros", que percorreu toda a onomástica latina, grega, judaica, anglo-saxônica" para tal fim é cômico, risível por ser incrível a crença na ilusão dos efeitos produzidos pelas designações. Sendo irônica, a enunciação machadiana ridiculariza "a influência dos nomes", apresentando, como ilusão, "a vida nova que trouxe ao ensino da infância a troca daquela velha tabuleta "Colégio de Meninos" por esta outra: "Externato de Instrução Primária". Nesse sentido, na mímese fantástica que Machado opera na ficção, não seriam as mudanças do regime imperial para o regime republicano puro efeito das ilusões de melhoria proporcionadas pela alteração do nome? Voltando ao caso de Custódio, "o respeitador da ordem pública", a pintura de sua tabuleta não seria metáfora dessas ilusões produzidas pelos efeitos dos nomes? Temendo os efeitos do nome tabuleta do império sobre um império que havia se convertido em república, Custódio começou a pensar na substituição.

---

251 Citando Aristóteles, Barbara Cassin (1997, p. 53) explicita que, na política, o *lógos* mostra, enquanto a *phônê* animal significa. No *De Interpretatione*, "os sons inarticulados, como o dos demais animais, mostram também alguma coisa, mas nenhum deles é uma palavra"; a palavra se define, em compensação, como uma *phônêsemantikê*, "sons vocais que têm sentido; e esse sentido não existe por natureza – não existe palavra natural, mas é sempre o efeito de uma convenção, de tal modo que "o *lógos* como um todo é significante, não como um instrumento natural, mas... por convenção".

> Custódio quis repudiar a obra, mas o pintor ameaçou de pôr o número da confeitaria e o nome do dono da taboleta, e expô-la assim, para que os revolucionários lhe fossem quebrar as vidraças do Catete. Não eve remédio senão capitular. Que esperasse; ia pensar na substituição; em todo caso, pedia algum abate no preço. Alcançou a promessa do abate e voltou a casa. Em caminho, pensou no que perdia mudando de título, - uma casa tão conhecida, desde anos e anos! Diabos levassem a revolução! Que nome lhe poria agora? Nisso lembrou-lhe o vizinho Aires e correu a ouvi-lo (ASSIS, 1977, p. 184).

Preocupado apenas com as vidraças do Catete e vivendo distante das questões do mundo político, Custódio "era simples fabricante e vendedor de doces, estimado, afreguesado, respeitado, e principalmente respeitador da ordem pública..." Em nossa leitura, não há meio termo nas ilusões desse caractere; o tipo que o figura é o tipo vicioso, cujo excesso está refletido em seu amor pelo nome da casa, nome de trinta anos, em seu amor por um pedaço de madeira velha. Custódio não queria perder a celebridade, a pintura e o dinheiro. Por isso os nomes citados não serviam, nem Confeitaria do Império e nem Confeitaria da República. A sugestão de Confeitaria do Governo também não solucionaria o problema de sua tabuleta, posto que "nenhum governo deixa de ter oposição". Como especifica Custódio, "as oposições, quando descerem à rua, podem implicar comigo, imaginar que as desafio, e quebrarem-me a taboleta; entretanto, o que eu procuro é o respeito de todos" (ASSIS, 1977, p.185).

Outros dois nomes foram sugeridos por Aires: Confeitaria do Catete e Confeitaria do Custódio. O primeiro efeito era o de, "havendo outra confeitaria na mesma rua", atribuir exclusivamente à do Custódio a designação local". Avarento e não pouco sagaz, Custódio gostaria de ver em que param as modas. Interpretando à sua maneira o título, "o que fez falar o Custódio foi a ideia de que esse título ficava comum às duas casas". Muita gente não atinaria com o título escripto, e compraria na primeira que lhe ficasse à mão" (ASSIS, 1977, p. 187), fazendo-o perder a freguesia. No caso de Custódio, "tudo são despesas na vida" e nem "a glória das relações podia amaciar as agruras do mundo", causadas pela "crise da tabuleta". Após ouvir os conselhos de Aires, "Custódio atravessou a rua, sem parar nem olhar para traz, e enfiou pela confeitaria dentro com todo o seu desespero" (ASSIS, 1977, p. 188). A crise das tabuletas e o poder das nomeações alteram as disposições da alma, eis uma problemática sofística, eis um motivo verossímil para se pensar a causa do desespero de Custódio, uma vez que, nessa lógica, "não é um objeto preexistente que é eficaz através da palavra, é a palavra que produz imediatamente algo como um objeto: sentimento, opinião,

crença nessa ou naquela realidade, estado do mundo, a realidade mesma, indiscernivelmente" (CASSIN, 2005, p. 56). Se a simples alteração do nome traz a ilusão da mudança do objeto designado, a pintura da tabuleta de Custódio com os nomes confeitaria do império e confeitaria da república não seria uma pintura cujos nomes figurariam a ilusão das transformações operadas pela mudança do regime político brasileiro no mundo ficcional machadiano? O próprio regime não estaria sendo concebido, ironicamente, como um teatro de nomes alugados e, portanto, mal ajustados? Em nossa hipótese, se é a crença em boatos, provérbios, adágios e máximas que constitui a opinião, os sentimentos e as convicções desses personagens, podemos pressupor o discurso sofístico [252] como uma das principais problemáticas do discurso narrativo machadiano.

Na visão de Aires, os boatos, que são falados e inventados por intermédio da língua, são formadores de crença: "vira nascer e morrer muito boato falso. Uma de suas máximas é que o homem vive para espalhar a primeira invenção de rua, e que tudo se fará crer a cem pessoas juntas ou separadas" (ASSIS, 1977, p. 188). Qualquer nome ou discurso produz convicção nesse mundo governado pelo grotesco das imagens extraordinárias. Condensado por provérbios, máximas, sentenças, adágios e tópicas metafóricas, esse mundo ficcional está subordinado aos efeitos de nomes, ideias, discursos. Aires é o grande mentor dessa condensação; seu mundo é estilizado pelas convenções desses lugares de discurso, que aqui chamamos também de lugares de memória. Para se adaptar às contingências do seu universo, Aires abusa em seus arranjos discursivos."Tinha observado que as convicções, quando contrariadas, descompõem o rosto à gente, e não queria ver a cara dos outros assim, nem dar à sua um aspecto abominável. (…) Daí o arranjo de gestos e frases afirmativas que deixavam os partidos quietos, e mais quieto a si mesmo" (ASSIS, 1977, p. 227). Não seria Aires um tipo figurado como um homem conhecedor das regras da "boa sociedade", "senhor do seu gesto[253], de seus olhos, de seu semblante" (ELIAS, 2001, p. 121)? Não seria ele um cortesão

---

252 Aqui estamos tratando da segunda sofística, desenvolvida, "em sua relação com a retórica, a história e a literatura", por Élio Aristides, Filóstrato e Luciano de Samósata, os quais reivindicam "a soberania do seu estatuto discursivo, capaz de englobar, engolir ou subjugar, a filosofia – uma filosofia que ela descreve como se esforçando por se lhe assemelhar sem o conseguir" (CASSIN, 2005, p. 9).

253 "O cortesão precisa dosar com graça suas atividades, gestos, hábitos, em suma, cada movimento; e isso me parece que colocais como condimento de todas as coisas, sem o qual todas as outras propriedades e boas condições se tornam de pouco valor" (CASTIGLIONE, 1997, p. 39).

dissimulado, que "sorri a seus inimigos, domina o seu humor, disfarça as suas paixões, desmente seu coração, fala, age contra seus sentimentos" (ELIAS, 2001, p. 121)? E sendo um fingidor[254], não estaria a sua retórica a serviço das convenções, das contingências de um mundo dominado pela arbitrariedade dos julgamentos sociais e pela arbitrariedade das descrições de caracteres? Não é a dialética a fonte de onde Aires retira seus argumentos retóricos; ele não tinha o interesse de refutar as opiniões de algum partido[255], mas o de se conciliar com todos. Nesse sentido, se esse personagem faz uso do discurso em prol da formação do consenso, não seria uma política sofística que anima os efeitos produzidos pelas suas máximas, provérbios, adágios, gestos e frases? Não teria Machado composto esse personagem, bem como o seu narrador, como metáforas que desestabilizam a racionalidade dos códigos materiais e simbólicos constitutivos do que era considerado valoroso numa sociedade de Corte, evidenciando a natureza contingente a arbitrária dos discursos que dão sentido a esses códigos? Não seria "o discurso, nessa narrativa, o *logos imitado por Machado da segunda sofística,* que reclama "a soberania do seu estatuto discursivo, capaz de englobar, engolir ou subjugar" aqueles que desconhecem a sua técnica? Porém, da mesma forma que não deseja tornar a sua face abominável[256] questionando convicções, ele cogita o gosto da oposição como alternativa para violar o costume das leis.

---

254 No final do romance, Pedro e Paulo quebram o pacto de amizade eterna feito sob o leito da mãe. Procurando entender os motivos dessa quebra, um deputado arrisca uma explicação, ao passo que Aires, de maneira fingida e dissimulada, evita o embate na discussão: "tinham acabado o almoço. O deputado subiu ao quarto para se compor de todo. Aires foi esperá-lo à porta da rua. Quando o deputado desceu, vinha com um achado nos olhos. - Ora, espere, não será... Quem sabe se não será a herança da mãe que os mudou? Pode ter sido a herança, questões de inventário... Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna" (ASSIS, 1977, p. 284). De acordo com José Luiz Passos (2007, p. 165), "assumindo o fingimento como matéria da narração, Machado pôde aprofundar-se desde cedo em estudos de caráter através do escrutínio de emoções morais associadas ao desenvolvimento de protagonistas que organizam suas vidas a partir de um complexo contraponto entre aparência e realidade".

255 O decoro também pode ser uma "representação ao modo do fingimento poético" (MISSIO, 2004, p. 90). Lugar comum na literatura sobre a prudência, "o virtuoso opera pela dissimulação mas não é qualificado como dissimulado ou dissimulador. A ação de dissimular aparece antes como habilidade coadjuvante submetida ao juízo e ao discernimento" (MISSIO, 2004, p. 89). Como já foi colocado numa nota acima, "o procedimento do fingimento, no sentido da 'dissimulação virtuosa', é preconizado por Quintiliano ao orador" (MISSIO, 2004, p. 84).

256 "tudo consiste em dizer as coisas de modo que pareça não serem ditas com aquela finalidade" (CASTIGLIONE, 1997, p. 34). "Observai, portanto, quanta importância tem a primeira impressão, e como se

> O homem, uma vez creado, desobedeceu logo ao Creador, que aliás lhe dera um paraíso para viver; mas não há paraíso que valha o gosto da oposição. Que o homem se acostume às leis, vá; que incline o colo à força e ao bel-prazer, vá também; é o que se dá com a planta. Quando sopra o vento. Mas que abençoe a força e cumpra as leis sempre, sempre, sempre, é violar a liberdade primitiva, a liberdade do velho Adão. Ia assim cogitando o conselheiro Aires (ASSIS, 1977, p. 137).

É às circunstâncias que ele deve obedecer. Para um homem que professa todas as crenças, não há problema em ligar a "liberdade primitiva do velho Adão com a liberdade mundana que poderia violar as determinações da lei. Não apenas tudo pode ser bordado e pintado por esse personagem, mas tudo também pode ser bem arranjado pelas convenções do discurso retórico, uma vez que "não é a verdade que vence, é a convicção. Convence-te de uma idéia, e morrerás por ela, escreveu Aires por esse tempo no *Memorial*, e acrescentou: nem é outra a grandeza dos sacrifícios, mas se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e atrás dele o útil" (ASSIS, 1977, p. 226). O mundo da *fictio* machadiana também é um mundo figurado pelas contingências dos discursos, pelos arranjos, pelos ajustes, pelos desajustes e pelas contradições[257] enunciadas nessas convenções. Todos os personagens seguem essa lógica: Natividade, Santos, Custódio, D. Cláudia, Perpétua, Nóbrega, Aires, Flora, Pedro, Paulo e o narrador.

> Aquela citação do velho Aires faz-me lembrar um ponto em que ele e a moça Flora divergiam ainda mais que na idade. Já contei que ela, antes da comissão do pai, defendia Pedro e Paulo, conforme estes diziam mal um do outro. Naturalmente fazia agora a mesma cousa, mas a mudança do regímen trouxe ocasião de defender também monarquistas e republicanos, segundo ouvia as opiniões de Paulo ou de Pedro (ASSIS, 1977, p. 227).
>
> Se não quando, viu Natividade os primeiros signais de uma troca de inclinação, que mais parecia propósito que efeito natural. Entretanto, era naturalíssimo. Paulo entrou a fazer oposição ao governo, ao passo que Pedro moderava o tom e o sentido, e acabava aceitando o regímen republicano, objecto de tantas desavenças. A aceitação por parte deste não foi rápida nem total; era, porém, bastante para sentir que não havia entre ele e o novo governo um abismo. Naturalmente o tempo e a reflexão consumaram este efeito no espírito de Pedro, a não admitir que também nele vingasse a ambição de um grande destino, esperança da mãe. Natividade, com efeito, ficou deliciada. Também ela mudara, se havia que mudar na simples alma materna, para quem todos os regimens valiam pela glória dos filhos. Pedro, aliás, não se dava todo, restringia alguma cousa às pessoas e ao sistema, mas aceitava o

---

deve esforçar por torná-la boa desde o começo quem pensa ter condição e nome de bom cortesão" (CASTIGLIONE, 1997, p. 31).

257 "Todos os contrastes estão no homem" (ASSIS, 1977, p. 127).

> princípio, e bastava; o resto viria com a idade, dizia ela. A oposição de Paulo não era ao princípio, mas à execução. Não é esta a república dos meus sonhos, dizia ele; e dispunha-se a reformá-la em três tempos, com a fina flor das instituições humanas, não presentes nem passadas, mas futuras. Quando falava delas, via-se-lhe a convicção nos lábios e nos olhos, estes alongados, como alma de profeta. Era outro ensejo de se não entenderem os dous. Dona Cláudia tinha que era cálculo de ambos para se não juntarem nunca; __ opinião que Natividade aceitaria, finalmente, se não fora a de Aires. Também este notara a mudança, e estava prestes a aceitar a explicação por aquela razão de comodidade que achava em concordar com as opiniões alheias; não se cansava nem se aborrecia (ASSIS, 1977, p. 272-273).

Ao narrar a troca de opiniões de Pedro e Paulo, o narrador a cita como algo naturalíssimo. Aqui, também evidenciamos o efeito contrário gerado pela fala do narrador, o qual também via "a convicção nos lábios e nos olhos" de Paulo. De forma irônica, Paulo e Pedro são figurados pela convicção e pela mudança de opinião, imagem fantástica estruturante, em nossa leitura, de todo o processo de construção dessa narrativa. Cremos que não haja imagem ajustada nesse romance, da mesma forma que todas elas são expostas ao cômico pela pena irônica do seu sujeito indeterminado. São várias as sentenças de cunho moralizante presentes nesse texto. Entendemos que todas elas apontam para o caráter fantástico de uma retórica que as ornamenta por intermédio de metáforas, tornadas claras e eficazes por raciocínios que evidenciam a racionalidade do artifício, ou seja, a verossimilhança de uma elocução que justapõe, para figurar o vício, ideias e valores incongruentes. Definindo o mundo, a moral, a religião, a justiça, a crença, a política, o amor e outras questões ligadas à existência humana, essas metáforas, máximas, provérbios, todos artifícios, formam lugares de pensamento, de raciocínios e de memória. Esses lugares, formadores de crença e de opinião, formam a lógica da verossimilhança fantástica de uma narrativa que produz efeitos cômicos e irônicos.

> O invencível desejo de conhecer a vida alheia é muita vez toda a necessidade humana.
> A guerra é a mãe de todas as coisas.
> O amor, que é a primeira das artes da paz, pode-se dizer que é um duelo, não de morte, mas de vida.
> Ainda lhes não disse que a alma de Natividade era azul.
> Não atribuas ao azul da alma nenhuma significação romântica.
> Há, nos mais graves acontecimentos, muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso a história morre.
> O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo.
> Esse sinal trino, número de mistério, expresso por estrelas, que são os olhos do céu.
> A opinião de que a cabocla era mandada de Deus.
> O que a senhor deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros.

Deus é Deus.
Pois o resto é certo.
Todas as línguas vão dar ao céu.
A hipérbole é deste mundo.
A perfeição é copas.
Há ali coisas petrificadas e pessoas imortais, como aquele Custódio da confeitaria.
A solidão, tanto no texto bíblico como na tradução do padre, era arcaica.
Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pinta sem acabar de pintar.
Todos os contrastes estão no homem.
A discórdia não é tão feia como se pinta.
E logo acharam de si para si, que a lua era esplêndida, a enseada bela e a temperatura divina.
A reforma era um ato de justiça.
A reforma era o início da revolução.
Não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha.
A dança é um prazer dos olhos.
O baile da ilha era um fato político, era um baile do ministério, uma festa liberal.
Toda alma livre é imperatriz.
Tudo se pode amar muito bem.
A diplomacia tem este efeito que separa o funcionário dos partidos e o deixa tão alheio a eles, que fica impossível de opinar com verdade, ou, quando menos, com certeza.
A mulher é a desolação do homem.
A inclinação dos tempos é para o liberalismo.
Tempo é propriamente ofício de relógio.
Não há mal que não traga um pouco de bem.
O mal é útil, muita vez indispensável, alguma vez delicioso.
Flora é uma inexplicável.
O homem vive para espalhar a primeira invenção de rua.
As ocasiões fazem as revoluções.
O dinheiro brotava do chão.
O dinheiro caía do céu.
A ocasião faz o ladrão.
A ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito.
O obséquio é muita vez alguma jóia, que o obsequiado esqueceu de restituir.
Não é a verdade que vence, é a convicção.
A moça não era como a república.
Entram na família do próprio sol, que quando nasce é para todos, segundo dizia uma tabuleta da minha infância.
Este mundo é dos namorados.
Paixão concebe despropósitos.
Toda a diplomacia está nestes dois verbos parentes: descobri e encobrir.
Se nenhum quer, nenhum briga.
O imprevisto é uma espécie de deus avulso, ao qual era preciso dar algumas ações de graça.
A política é um incidente, como a moça Flora foi outro.

Lugares comuns na narrativa desse romance, esses enunciados estão vinculados à contingência das situações políticas e sociais teatralizadas nas cenas do texto, apresentando a parcialidade dos pontos de vista dos personagens e do narrador por meio de uma técnica fantástica que os dissolve enquanto exemplos de verdades, posto que à técnica fantástica está ligada a atividade de manifestar a falta de unidade desses enunciados quando confrontados com a falta de unidade das experiências simbólicas, políticas, sociais e morais que são

constitutivas do tecido discursivo desse livro de ficção; subordinadas às circunstâncias do que é vivido no texto, essas opiniões são objetos de troca, substituíveis, não obstante o poder da convicção, que também vence, como diz Aires, a verdade; enunciadas pela força de uma fantasia que as borda e pinta de acordo não somente com a ocasião, mas com a eficácia verossímil de uma técnica que produz efeitos satíricos e irônicos, essas opiniões são extraordinárias e metaforizam o mundo fantástico de um império cuja referência[258] seria vislumbrada somente pela poeira produzida pelos efeitos de discursos.

Não seriam esses ditos, sentenças, provérbios, máximas e metáforas as mesmas Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, que poderiam ser de "bom aviso trazê-los para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento" no conto Teoria do medalhão? Numa leitura cruzada, esses lugares comuns não pertencem ao conjunto das "frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na *memória* individual e pública", as quais estariam "em condições de propor a cada alma o mundo em que acreditar"? Seguindo a trilha do que já presumimos acima, a remissão à memória desses *topoi*, que mobilizam os personagens e os leitores persuadidos e performados pelos lugares comuns pressupostos nesses enunciados, não pressupõe a memória de um enunciador indeterminado, que mobiliza uma retórica de imagens fantásticas que transformam esses lugares comuns em incongruências e vícios pelo efeito irônico de sua enunciação? Entendemos que a ironia retórica machadiana pressupõe não somente a negação desses lugares comuns, mas também a metáfora da ilusão da crença de tipos que acreditam no poder de escolher entre crer e não crer, entre obedecer e não obedecer, entre fazer oposição ou bajulação, no poder de se desvencilhar dos efeitos dos discursos e dos valores afirmados por esses. A absoluta indeterminação do discurso narrativo machadiano é também efeito de enunciados que pintam e bordam os artifícios, sobretudo a ironia, fotografada no invisível pelo olhar de Aires, eco de um silêncio figurado por uma imagem fantástica.

---

258 Cremos na hipótese segundo a qual, com a obra machadiana, a literatura brasileira "começa a atuar distintamente de instituições morais, religiosas ou mesmo jurídicas – nesse caso, ela passa a ser um espaço no qual a lei (ao mesmo tempo que se estabelece) se reconhece como ausente. Isso ocorre porque toda a relação estabelecida entre o texto e a sua origem (o escritor) pode ser anulada como "ficcional", como "liberdade poética". Essa estratégia, que passa a se tornar onipresente no século XX, faz da literatura um espaço expressivo privilegiado, já que a partir daí a literatura pode exercer um papel crítico em relação às outras instituições sociais, das quais antes dependia (PINHEIRO, 2009, p. 36).

> Foi o caso que uma carroça estava parada, ao pé da travessa de S. Francisco, sem deixar passar um carro, e o carroceiro dava muita pancada no burro da carroça. Vulgar embora, êste espetáculo fez parar o nosso Aires, não menos condoído do asno que do homem. A força despendida por este era grande, porque o asno ruminava se devia ou não sair do logar; mas, não obstante esta superioridade, apanhava que era o diabo. Já havia algumas pessoas paradas, mirando. Cinco ou seis minutos durou esta situação; finalmente o burro preferiu a marcha à pancada, tirou a carroça do logar e foi andando. Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo: Anda patrão, atulha a carroça para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre o meu querido patrão. Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar... __ Vê-se, quase que se lhe ouve a reflexão, notou Aires consigo. Depois riu de si para si, e foi andando. Inventara tanta coisa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro. Assim foi; não lhe deu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência do burro, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe. A própria ironia estaria acaso na retina dele. O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio (ASSIS, 1977, p. 139-140).

Aqui, ironia é o antônimo de convicção: “o asno ruminava se devia ou não sair do lugar”, e “não obstante esta superioridade, apanhava que era o diabo”. Em seu monólogo, o burro vai pensando que o domínio do seu patrão não valia muito, uma vez que não lhe tiras “a liberdade de teimar”, a liberdade de escolher entre crer e não crer nesse domínio. Realizando um exame de consciência[259], exame que não é feito por Pedro, Paulo, Santos, Natividade,

---

259 Essa expressão faz referência a uma crônica publicada por Machado de Assis em 8 de abril de 1894. Nela, um burro deitado ao pé dos trilhos de bondes “fazia exame de consciência. Indiferente aos curiosos, como ao capim e água, tinha no olhar a expressão dos meditativos. Era um trabalho interior e profundo. Este remoque popular: *por pensar morreu um burro* mostra que o fenômeno foi mal-entendido dos que a princípio o viram; o pensamento não é a causa da morte, a morte é que o torna necessário. Quanto à matéria do pensamento, não há dúvida que é o exame de consciência. Agora, qual foi o exame da consciência daquele burro, é o que presumo ter lido no escasso tempo que ali gastei. Sou outro Champollion, por ventura maior; não decifrei palavras escritas, mas ideias íntimas de criatura que não podia exprimi-las verbalmente. E diria o burro consigo: “Por mais que vasculhe a consciência, não acho pecado que mereça remorso. Não furtei, não menti, não matei, não caluniei, não ofendi nenhuma pessoa. Em toda a minha vida, se dei três coices, foi o mais, isso mesmo antes de haver aprendido maneiras de cidade e de saber o destino do verdadeiro burro, que é apanhar e calar. Quanto ao zurro, usei dele como linguagem. Ultimamente é que percebi que me não entendiam, e continuei a zurrar por ser costume velho, não com ideia de agravar ninguém. Nunca dei com homem no chão. Quando passei do tílburi ao bonde, houve algumas vezes homem morto ou pisado na rua, mas a prova de que a culpa não era minha, é que nunca segui o cocheiro na fuga; deixava-me estar aguardando a autoridade. Passando à ordem mais elevada de ações, não acho em mim menor lembrança de haver pensado sequer na perturbação da paz pública. Além de ser a minha índole contrária a arruaças, a própria reflexão me diz que, não havendo nenhuma revolução declarando os direitos do burro, tais direitos não existem. Nenhum golpe de Estado foi dado em favor dele; nenhuma coroa os obrigou. Monarquia, oligarquia, nenhuma forma de governo teve em conta os interesses de minha espécie.

Custódio e outros, o burro figura um animal extraordinário. Só ao incrível é cogitado o poder de alcançar a superioridade da escolha, a paciência e a ironia. Aires "riu de si para si", inventando a imagem extraordinária do "monólogo do burro", imagem que não abstrai a ironia em "forma de palavra, com as suas regras de sintaxe". Pressupondo o fantástico na ironia que é encontrada no invisível, na retina do burro, essa ironia não é constitutiva de uma reflexão romântica[260], como já dissemos, mas é também efeito fantástico de enunciados que não respeitam o decoro das convenções de um narrativa de natureza realista, posto que esses desarticulam todas as projeções de racionalidade inerentes às verdades acreditadas pela opinião, uma vez que, na ironia presumida pela reflexão de Aires, "o olho do homem" serviria "de fotografia ao invisível, como o ouvido" serviria "de eco ao silêncio". Com efeito, o caso do burro é aqui lido como um caso fantástico que desestabiliza a racionalidade das convicções professadas pelos personagens desse romance.

A ironia machadiana se vale da *doxa, da opinião* partilhada e assentida pelos seus seres ficcionais; sem a opinião que conhece, guarda na memória e acredita na racionalidade das frases feitas e das elocuções convencionais, a ironia não atinge a sua finalidade, que seria apresentar o efeito de inadequação produzido pelas imagens consensuais. Nesta cena, a ironia é concebida fantasticamente para se opor às imagens fantásticas pressupostas por essas imagens. O riso de Aires pode ser lido como o contrapasso desse procedimento. Da mesma

---

Qualquer que seja o regímen, ronca o pau. O pau é a minha instituição um pouco temperada pela teima, que é, em resumo, o meu único defeito. Quando não teimava, mordia o freio, dando assim um bonito exemplo de submissão e conformidade. Nunca perguntei por sóis nem chuvas; bastava sentir o freguês no tílburi ou o apito do bonde, para sair logo. Até aqui os males que não fiz; vejamos os bens que pratiquei. A mais de uma aventura amorosa terei servido, levando depressa o tílburi e o namorado à casa da namorada – ou simplesmente empacando em lugar onde o moço que ia no bonde podia mirar a moça que estava na janela. Não poucos devedores terei conduzido para longe de um credor importuno. Ensinei filosofia a muita gente, esta filosofia que consiste na gravidade do porte e na quietação dos sentidos. Quando algum homem, desses que chamam patuscos, queria fazer rir os amigos, fui sempre em auxílio dele, deixando que me desses tapas e punhadas na cara. Enfim... (ASSIS, 2006, p. 285-286). Nessa passagem irônica, Machado desarticula, pelo fingimento poético, a racionalidade do mundo burguês e industrial do seu tempo, sobretudo quando, "sem exagerar o mérito do finado (o burro), afirma que "força é dizer que, se não inventou a pólvora, também não inventou a dinamite. Já é alguma coisa neste final de século. *Requiescat in pace*" (ASSIS, 2006, p. 287). Por sua vez, sendo fantásticos, vale perceber que o fingimento poético coloca sob suspeita a racionalidade desses enunciados, colocando o leitor em estado de vigilância quanto às coisas e quanto às formas pelas quais são narradas essas imagens.

260 Essa ironia romântica pressupõe a imaginação filosófica como porta de acesso ao jogo dos contrários, na medida em que, nesse modo de filosofar sobre as obras de arte, "a indisponibilidade ao jogo de contrários como uma harmonia palindrômica é própria de um filosofar que se fundamenta na razão e não na imaginação" (IZOLAN, 2006, p. 42).

forma que enxerga a ironia e a paciência na retina do burro, nas fotografias do invisível, nos ecos do silêncio, Aires é o mesmo que pinta o inexplicável, a natureza fantástica da personagem Flora. Desse modo, a ironia determinada pelos poderes da invenção do monólogo de Aires, essa ironia que não é projetada pela forma da palavra, que não foi "identificada pelas regras da sintaxe", e que não foi concebida como uma ironia retórica, é a ironia ironizada, em nossa tese, pelo sujeito indeterminado do discurso narrativo machadiano. É essa mesma ironia que nos permite apontar para o fantástico nos discursos que teriam sido movidos pelo fingimento, pela dissimulação de Aires e do narrador, mestres no trabalho de buscar a adequação do inadequado, de combinar "a memória com a história", de tornar conveniente o inconveniente, ajustado o desajustado, usando e abusando dos artifícios dispostos pela arte da retórica. Com efeito, seria também essa a ironia que consagra a literatura como fingimento, ficção de ficção, que permite a arte driblar as formas da lei: eis a sua liberdade possível.

Portanto, cremos que sejam sofísticos os raciocínios produzidos por esses personagem, posto que o romance machadiano não se legitima "em nome da capacidade de representar a realidade, a vida ou o mundo" (BAPTISTA, 2003, p. 67); o romance não se confunde com essa vocação representativa. As pinturas produzidas por esses personagens são retóricas, cômicas, fantásticas, não realistas. Nesse sentido, esse capítulo é aqui tomado como a personagem principal na história do romance em destaque, ou seja, por essa via, "o capítulo é uma parte de um todo, e a sua delimitação é operada, em princípio, pela regra que comanda esse todo. Assim, num primeiro sentido, o capítulo como personagem principal não é senão uma metonímia do próprio livro" (BAPTISTA, 2003, p. 78), o que nos possibilita pensar no capítulo sobre o caso do burro como metáfora que solicita a fantasia do romance, suas conveniências e convenções, bem como as formas do seu estilo como formas fundamentalmente fantásticas e irônicas. Como uma experiência de escrita[261], esse romance machadiano também opera "um trabalho incessante de desarticulação do regime de unidade e da totalidade do livro" (BAPTISTA, 2003, p. 67).

Portanto, enquanto mestre da ironia, Machado coloca em xeque a verossimilhança das coisas tidas por verdadeiras pelos seus personagens; lugares de lugares comuns, a causa

---

261 Em Machado, o "protagonismo do capítulo como que esgarça a unidade suposta do livro e relega para plano secundário a matéria veiculada, história, advertência, interpelação do leitor, auto-reflexão etc" (2003, p. 102).

que os fundamenta não é condicionada pelo *lógos da filosofia ocidental*, maspor *boatos* ouvidos de algum lugar, inventados por alguém, pois "o homem vive para espalhar a primeira invenção de rua, e tudo se fará crer a cem pessoas juntas ou separadas", por ditos que estão incrustados na memória coletiva e individual, por convicções que são construídas pelos efeitos de ideias, falas e discursos cuja fantasticidade subjaz à falta de unidade de imagens que misturam o sublime com o grotesco, o elevado com o baixo, a convicção com a mudança de opinião, a monarquia com o liberalismo, Deus com Alá, a poesia com a ciência, as convenções do casamento com as contradições do sentimento da personagem Flora. Aliás, o tema do amor conjugal é tratado de maneira não convencional nessa narrativa. Ironizando as convenções da tradição romanesca romântica[262], Esaú e Jacó é uma escrita sobre o inexplicável das paixões, que são, como mencionamos no primeiro capítulo, o arauto da racionalidade impossível.

Ficcionalizando o seu leitor, o discurso narrativo machadiano ironiza a mentalidade romântica[263] do seu público: "o que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o interesse particular nos livros" (ASSIS, 1977, p. 115). Contra esse leitor e contra as convenções do discurso romântico, a escrita machadiana figura uma experiência do fantástico e a personagem Flora, não sendo a personagem principal em nossa leitura, é metonímia dos artifícios que estruturam a unidade do romance, a unidade do gênero fantástico. Sua "natureza" está subordinada ao protagonismo dos efeitos de sua descrição, efeitos de uma escrita que figura a fantasia retórica da segunda sofística, reestruturada por Machado de Assis em sua tradição, defendida em nossa tese como verossimilhança fantástica. Eis o que configura o efeito inexplicável da descrição realizada pelo personagem Aires (ASSIS, 1977, p. 179):

> Flora é, como já lhe disse há tempos, uma inexplicável. Agora é tarde para lhe expor os fundamentos da minha impressão; depois lhe direi. (…) A noite era clara e

---

262 De acordo com Hélio Seixas Guimarães (2001, p. 189), "os motivos clássicos do romantismo, do naturalismo e do realismo estão descartados dessa história outonal, de águas paradas, antípoda da movimentação desenfreada de Helena e da qual os leitores afeitos à literatura romântica e naturalista são excluídos logo de início pelo narrador, que comunica a intenção.

263 "O leitor-ouvinte e de pendor romântico está praticamente descartado de Esaú e Jacó, marcando presença residual em Gouveia, poeta bissexto que citava Musset e Casimiro de Abreu, rejeitado por Flora e ridicularizado pelo narrador, que se declara tolerante com qualquer um, menos com aquele que atribuir significação romântica ao azul da alma de natividade" (SEIXAS, 2001, p. 197).

> tranquila. Aires recompôs uma parte do serão para escrevê-la no Memorial. Poucas linhas, mas interessantes, nas quais Flora era a principal figura: Que diabo a entenda, se puder; eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca. Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos. Encontrei outrora desses sentimentos alternos e simultâneos; eu mesmo fui uma e outra cousa, e sempre me entendi a mim. Mas aquela menina e moça... A condição dos gêmeos explicará esta inclinação dupla; pode ser também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro, e vice-versa, e ela, pelo gosto de ambas, não acaba de escolher de vez. *É fantástico, sei*.

Como "todos os contrastes estão no homem", não menos verossímil seria cogitar os sentimentos fantásticos de Flora. Como em toda narrativa machadiana, a fantasia dos artifícios desarticula unidades, colocando entre parênteses o amor, a linguagem, os efeitos de discurso, a política, as máximas de caráter universal, os ditos jurídicos, filosóficos e científicos, os boatos que alteram crenças, as convicções convertidas em ideias fixas, os sistemas de pensamento que professam valores, comprometendo todas as promessas de racionalidade do *lógos* ocidental, sobretudo "a ideia de livro como uma totalidade, finita ou infinita, do significante" (DERRIDA apud BAPTISTA, 2003, p. 45). Com efeito, pressupondo a escrita como contingência e indeterminação, o romance machadiano não é o modelo do sentido de alguma filosofia temporal, muito menos uma estrutura essencial de revelação de verdades poéticas, divinas ou mundanas; por isso a falta de unidade e sentido do mundo que é descrito, por isso a falta de unidade dos lugares de memória[264] de sua enunciação, misturados pelas diversas referências citadas no enredo.

O leitor que procura construir a unidade versossímil dessas imagens parece estar condenado a ser um agudo vigilante de suas formas, operando, de maneira incessante, exame de consciência semelhante ao que é realizado pelo burro na crônica de 1894, exame de consciência que torna possível conjeturar que os *topoi*, lugares comuns incrustados na escrita dessa narrativa, podem aparecer apenas como ficção de uma fantasia cujo efeito é sempre pressupor a ironia como fundamento de sua determinação. Por conseguinte, talvez seja este um dos efeitos da epígrafe que apoiou a nossa leitura: a de que o sentido está na poeria desses *topoi, marcados pela contingência de suas determinações*, posto que, *não obstante serem* fantásticos, eles podem ser lembrados por uma recepção que conhece os lances desse jogo de

---

264 Podemos aqui tomar como exemplo o modo como a epígrafe do verso de Dante é ressignificada pelo narrador, misturando o elevado com o baixo do adágio mencionado: "o que o berço dá só a cova o tira" (ASSIS, 1977, p. 90).

xadrez, jogo pintado pela cor branca e pela cor preta, por Deus e pelo Diabo, pelas situações diversas reproduzidas na *memória*.

> A EPÍGRAFE.
> Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro. Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos. Se acceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença de cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas e difíceis. Não havendo taboleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo (ASSIS, 1977, p. 91).

Se compararmos a narrativa machadiana como um jogo de xadrez[265], em que cada ação decidida de maneira relativamente independente por um leitor representa um movimento no tabuleiro ficcional, nossa leitura também seria, o que nos parece plausível, metáfora, produzida pelas artimanhas desse discurso narrativo. Por outro lado, não colocando a linguagem como a problemática protagonista, a comparação deslocaria a verossimilhança dos efeitos, sofísticos, para o plano da verossimilhança empírica, do contexto como elemento constitutivo do objeto. Na hipótese de Hélio Seixas Guimarães (2001, p. 206), essa comparação (2001, p. 206) "trata-se de uma metáfora sintética e complexa do jogo ficcional em que virtualmente qualquer situação pode ser construída com os mesmos personagens sobre um mesmo *chassi*". Numa leitura que desloca o entendimento dos mecanismos retóricos da narrativa para o entendimento de aspectos que são exteriores[266] ao texto, o leitor pode ser figurado como protagonista e principal problemática do enredo, posto que, segundo Hélio Seixas (2001, p. 209), "está aí a imagem do leitor ideal não só do Esaú e Jacó: um leitor

---

265 Em Esaú e Jacó, o leitor aparecerá "como peça de um jogo de xadrez, metáfora muito semelhante às empregadas por Roland Barthes e Umberto Eco que comparam o texto literário ao lugar de um embate xadrezístico entre escritor e leitor" (GUIMARÃES, 2001, p. 4).

266 Em sua tese, Hélio de Seixas Guimarães (2001, p. 6) afirma: "o interesse recai menos sobre a interação entre leitor e texto no ato da leitura, ou entre narrador e narratário no processo de narração, do que sobre o impacto das condições materiais de circulação e recepção de uma obra sobre a sua composição".

empenhado, que lê e relê muitas vezes, volta, compara, procura o que está oculto sob as aparências e atinge a verdade, que precisa ser desentranhada do texto por meio de um processo mental e baseado na dedução". Nessa leitura, com efeito, o leitor desarraigaria do seu espírito, à maneira do escritor, "as ideias e clichês herdado das gerações anteriores", "submetendo o discurso dos seus narradores à análise minuciosa" (SEIXAS, 2001, p. 209), eis a verdade aingida sob as aparências segundo este crítico. No entanto, assim observamos, "um processo mental e baseado na dedução" não pressupõe o desvendamento das aparências e o alcance da verdade, pois, como pode ser observado na proposição de nossa tese, a linguagem machadiana não funciona segundo os princípios da lógica clássica, o que nos permite negar a validade formal de uma dedução como processo mental a partir do qual a verdade do texto seria desentranhada.

Nesse sentido, é preciso considerar a importância que essa comparação adquire na configuração da tese desse crítico, para o qual "o romance machadiano em seu conjunto dramatiza a inviabilidade tanto do projeto de um romance brasileiro extensivo quanto de um romance popular, no molde europeu, modelo perseguido pelo escritor nos seus primeiros livros". Sendo assim, a diversidade de lances marcada por esse jogo de lê e relê muitas vezes, criando qualquer situação que envolve os personagens no seio de uma mesma história, não constituiria a diversidade de leituras que minaria as possibilidades de comunicar "o projeto de representação da nação pelo romance e sua eficácia como veículo de projeção da nacionalidade" (GUIMARÃES, 2001, p. 64)? Por uma via externa, considerando as condições precárias de distribuição e circulação de periódicos e livros que configuravam o ambiente cultural brasileiro[267], esse crítico (GUIMARÃES, 2001, p. 68) afirma parecer "estranho investir a literatura do papel de construtora e difusora dos princípios da nacionalidade num país de analfabetos e de elite inculta". Em síntese, o jogo de xadrez já estaria comprometido pela falta de competidores, denotando "a impossibilidade concreta de fazer do romance um veículo eficiente de divulgação de um imaginário nacional" (GUIMARÃES, 2001, p. 68). Portanto, o jogo de xadrez , a extensão da recepção dessa obras e as condições precárias do

---

267 Machado reconhece faltar ao ambiente cultural brasileiro força necessária à invenção de doutrinas novas, que é uma de suas verdades óbvias, e aconselha a nova geração a não esquivar-se das condições do meio. lncorporar à escrita as condições precárias do ambiente cultural é o que Machado fazia naquele exato momento, às vésperas da publicação das Memórias Póstumas, que a partir de março de 1880 sairia uas páginas da mesma Revista Brasileira que publicava o ensaio "A Nova Geração" (GUIMARÃES, 2001, p. 81)

ambiente cultural local indeterminam os valores constitutivos do que poderia determinar esse imaginário nacional, ilustrando “a discrepância entre a intenção de representação/constituição da nação pelo romance e as possibilidades reais de alcance dessa representação (GUIMARÃES, 2001, p. 67). Por isso cremos que poderíamos avançar nessa leitura, entendendo esse jogo de xadrez também como o jogo da verossimilhança, do possível, sobretudo aquele que poderia se referir aos lances que estariam em correspondência com as regras autônomas do jogo ficcional. Nessa lógica, o que talvez esteja olvidado na leitura desse crítico seria a possibilidade de entender que esse jogo ficcional machadiano, ao evidenciar os artifícios desse tabuleiro, também mediados pela fantasia do sujeito indeterminado desse discurso, aponta para a autonomia de um discurso cujo sentido, o empírico pressuposto, é remodelado pelos efeitos irônicos de sua enunciação. Em nossa hipótese, a escrita machadiana metaforiza esse empírico, aqui entendido não como o leitor oitocentista da sua obra, mas como a base interdiscursiva modeladora dos saberes que condicionam o intercâmbio da fala do artista com os discursos do seu tempo (TEIXEIRA, 2010, p. 29). Com efeito, a indeterminação do discurso narrativo machadiano presume uma escrita que volta para si mesma, rindo de si própria, como o fez Aires no caso do burro, tornando evidente as artimanhas do seu próprio discurso, objeto da clareza retórica à qual as imagens fantásticas, cômicas e irônicas do seu texto narrativo se submetem.

4 A VEROSSIMILHANÇA FANTÁSTICA DA PENA DA GALHOFA E DA TINTA DA MELANCOLIA: O CASO DO DELÍRIO DE BRÁS CUBAS

Considerando que os narradores machadianos não são espelhos das opiniões morais que refletem o pensamento ou o ponto de vista[268] do autor Machado de Assis[269], o estudo de sua crônica em sua relação com o romance pressupõe um olhar a contrapelo, invertido[270], em

---

268 Nessa tese, não estamos convencidos da hipótese segundo a qual seria possível "entrever o Machado real", ou, "com maior força de razão, a de que crônicas literárias de um grande escritor requerem sondagens que identifiquem seu ponto de vista, o húmus do seu pensamento, os seus valores e antivalores, seu *pathos"* (BOSI, 2006, p. 103), não obstante considerarmos "o seu estilo de narrar, os seus procedimentos retóricos".

269 Para Augusto Meyer (2008, p. 16), discorrendo sobre o romance "Memórias póstumas de Brás Cubas", "as palavras de Pandora, no famoso "Delírio", têm um valor confidencial. Um crítico inteligente, Múcio Leão, observou que Machado de Assis se delicia em ser incompreendido. Mas na obra dele os momentos reveladores se repetem como um *leitmotiv* pessoal e mostram a fisionomia íntima sob a transparência das caretas. Por mais que ponha nas palavras uma graça incomparável, cheia de perfídias finas e de pulos imprevistos, não sabe disfarçar o pirronismo niilista que forma a raiz do seu pensamento". Segundo o mesmo, em referência ao que afirma Múcio Leão, "há em Machado de Assis um ódio entranhado da vida, uma incapacidade radical de aceitação ou até mesmo de compreensão, pois, para compreender, é indispensável postular antes um motivo de compreensão, e o que ele faz é resolver todas as questões suprimindo-a". Novamente, "havia em Machado de Assis esse amor vicioso que caracteriza o monstro cerebral, a volúpia da análise pela análise, mas havia também – e nisto vejo o seu drama – a consciência da miséria moral a que estava condenado por isso mesmo, a esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilegio de tudo criticar e destruir. O capítulo 61 das Memórias Póstumas é um documento precioso para quem deseja surpreender o autor sob a personagem". (…) "O próprio Machado de Assis pede a palavra para dizer-se assim mesmo algumas verdades amargas, cara a cara, embora desalinhe o solilóquio com as palmadinhas habituais no ombro do leitor. Temos aí uma confissão, um desabafo, uma admirável autocrítica literária e um suspiro de resignação, tudo amalgamado com aquela arte sinuosa e sutil que sempre surpreende" (MEYER, 2008, p. 18). (…) "Caso normativo dos escritores de ficção; eles se confessam através das encarnações imaginárias, indiretamente, com uma sinceridade mais honesta do que na correspondência ou nos cadernos íntimos" (MEYER, 2008, p. 20).

270 É preciso ressaltar que esse olhar invertido não corresponde ao mesmo ponto de vista do crítico Jacyntho Lins Brandão, que em seu artigo "A grécia de Machado de Assis" cita, para sintetizar a relação de Machado de Assis com os antigos, a opinião de Regina Zilberman (1998, p. 181), segundo a qual Machado estava incumbido de "parodiar o novo", ou seja, o positivismo, o realismo e o naturalismo, "para mostrar como era antigo, preconceituoso e equivocado". O autor, em referência a essa crítica, notou "como a função da antiguidade se encontra então invertida, pelo menos segundo a lógica comum, que pressupõe sempre a influência do mais antigo sobre o mais novo, seja da perspectiva imitativa dos neoclassicismos, seja do ponto de vista paródico dos anticlassicismos". Pelo contrário, por inversão entendemos o deslocamento de uma análise que parte dos recursos retóricos trazidos para dentro do texto para perceber a existência do sujeito indeterminado do discurso dessas narrativas, produzindo uma leitura na contramão das análises que, sem o estudo completo dos lugares de enunciação de cada narrativa, identificam fragmentos e citações de clássicos na obra machadiana para desvelar a filiação literária do autor, as quais quase sempre perdem de vista o caráter indeterminado das imagens fantásticas da enunciação machadiana. Nesse sentido não há inversão na paródia do novo conforme exemplifica

descompasso com as rabugens do pessimismo[271] de seu defunto autor ou do seu autor defunto das memórias póstumas, que lance, na pretendida verossimilhança do seu jogo ficcional, alguma proposta interpretativa[272] que se distancie das convenções ou dos modos de leitura que até então nortearam os modos constitutivos do ver, do observar e do produzir juízos de reflexão sobre os objetos de representação desse escritor brasileiro. Esse olhar a contrapelo, não complacente com os discursos que obliteram a natureza sofística dos atos de linguagem, é o que propomos na leitura da crônica que o Bruxo do Cosme Velho publicou em 22 de novembro de 1896. Contudo, é relevante dizer que essa leitura não pretende tomar "posse da

---

Jacyntho Lins Brandão, pois Machado continua uma tradição atualizando-a pela sua crítica aos dogmas do passado e do presente.

271 A leitura que empreendemos neste capítulo trabalha na contramão das contrafações de um discurso que intervém no modo como agimos na construção do sentido do texto, cuja verossimilhança implica destinar um olhar que perceba, analogicamente, a particularidade dos enunciados que dão forma às "rabugens de pessimismo" do defunto autor: "o que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama "rabugens de pessimismo". Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de egual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo" (ASSIS, 1977, p. 96). Nesse sentido, partimos do princípio de que as rabugens de pessimismo de Brás Cubas replicam metáforas e imagens fantásticas que transformam "o seu sentimento amargo e áspero" em efeitos jocosos, posto que sua consciência revela, como uma errata pensante, graus variados de insanidade, de convicção delirante e de ideia fixa, convertendo as rabugens desse pessimismo em galhofa.

272 Em um ensaio que problematiza "a delegação da escrita do autor real para o autor fictício" na ficção machadiana, na qual o autor próprio, "Machado de Assis", assina o livro como seu proprietário, mas desapropria-se como autor dos textos, delegando a escrita para outros autores ou dissimulando-se mimeticamente na escrita de autores fictícios", João Adolfo Hansen (2008, p. 143) explica de que forma, "com a referência ao artifício do autor fictício", Abel Barros Baptista "critica a hermenêutica sociológica da crítica brasileira que, segundo suas palavras, pressupõe o conceito de arte como "representação" que normaliza a autoria e evita a possibilidade de não haver nenhuma intenção ou identidade na rubrica "Machado de Assis" aplicada para classificar os romances". Nessa perspectiva, questionará Abel Barros Baptista (2008, p. 20): "e se a figura de Brás Cubas fosse, não máscara ou alter ego faceto, mas exemplo, ilustração de um modo de pensar e de viver – e justamente para o condenar, expondo-o pelo ridículo ou pelo grotesco?" Nesse contexto, dirá o escritor de "Alegoria" (HANSEN, 2008, p. 145): "mantendo a orientação crítica da obra de Helen Caldwell, *The Brazilian Othelo of Machado de Assis,* que pôs sob suspeita o relato do autor ficcional Dom Casmurro, "alguns dos principais intérpretes interessados na identificação do sentido político da autoria "Machado de Assis" passaram a também adotar uma atitude de suspeita. Esta consistiria em leituras feitas contra o *autor* ficcional, para determinar a *intenção* crítica com que ele é usado pelo autor real e revelar "o verdadeiro Machado", uma vez que, por exemplo, segundo Helen Caldwell (2001, p. 205), "o objetivo do autor fictício de Dom Casmurro e o do autor real são diametralmente opostos: Machado quer nos persuadir da beleza do amor; Santiago, converter-nos ao amor-próprio". Não obstante pretender desvelar a retórica do autor ficcional machadiano, nossa leitura não almeja ser *intencionalista,* mas aspira escrutinar os sintagmas, as frases, as metáforas, as máximas, os silogismos, os adágios, as anedotas e os enunciados constitutivos de sua forma.

verdadeira intenção da autoria própria do texto" das narrativas machadianas, visto que "é justamente ela o que ninguém tem nem pode pretender ter" (HANSEN, 2008, p. 156), dada a evidência de que "as leituras ditas *intencionalistas* sobredeterminam os assim "chamados conteúdos sociais", dando por evidente o realismo[273] que relega "a forma mesma do romance a um segundo plano em que é meio ou instrumento para representar os conteúdos" (HANSEN, 2008, p. 156). Na crônica, a nossa leitura evidencia a indeterminação da forma que pressupõe a indeterminação dos conteúdos, pois nela encontramos o que defendemos como um dos componentes temáticos fundamentais para o entendimento da tradição Machado de Assis: o tema da loucura[274], da ideia fixa[275] que governa a mentalidade dos seus entes ficcionais, da filosofia segundo a qual o mundo que conhecemos, que podemos conhecer e que dirige a nossa conduta é o que se caracteriza enquanto puro reflexo de nossa

---

273 De acordo com João Adolfo Hansen (2008, p. 156), "a análise exclusiva de conteúdos orienta a leitura como hermenêutica que constitui o texto como figura de uma intencionalidade autoral velada por enigmas que ocultam a sua unidade pressuposta de adequação ao real". Ironicamente, não considerando a própria forma literária como meio prático de negatividade que incide antes de tudo nos próprios meios materiais de produção artística, mas buscando a negatividade nosconteúdos refletidos da empiria, a crítica "intencionalista" reintroduz a alienação que combate, pois naturaliza ou neutraliza o artifício da ficção como questão irrelevante ouformalismo".

274 A crítica aponta para esse traço da obra machadiana: "o escritor dedica-se suficientemente ao tema da loucura, não bastasse, para ficarmos tentados a tomá-la nela mesma. E não apenas na novela célebre "O Alienista", onde Simão Bacamarte – evoluindo num lugar machadiano que é puramente imaginário, Itaguaí – busca sintomas com "volúpia científica". Mas em todos os pontos da obra em que a loucura e a referência à disciplina manicomial aparecem inseparáveis das trajetórias das personagens mais centrais, de Bacamarte a Rubião" (MOTTA, 2002, p. 131). No entanto a nossa leitura não parte da psicanálise para perceber, na narrativa machadiana, que "toda certeza é paranóica" (MOTTA, 2002, p. 137), como faz essa crítica, mas do texto como um aglomerado de imagens, metáforas e enunciados fantásticos, os quais transformam a suposta racionalidade dos seus usos em sandice e semi-demência. Portanto, incluimos Brás Cubas nessa tópica machadiana, lendo-o pela perspectiva erasminana, que se contrapõe ao discurso que entende que "a singularidade das Memórias póstumas, o seu salto qualitativo, é o modo pelo qual a presença do narrador junto aos fatos dobra-se em autoconsciência" (BOSI, 2006, p. 282).

275 Consciente do debate consagrado na ciência do seu tempo sobre os problemas da loucura e da melancolia, Machado o ficcionaliza em sua obra. Ele sabe que, para os autores do século XVIII, a melancolia é uma doença do ser sensível e "a definição que enfim prevalecerá vai ser totalmente intelectual: a melancolia é o predomínio desmedido que uma *ideia exclusiva* exerce sobre o espírito" (STAROBINSKI, 2016, p. 66). Com efeito, "aos olhos de Pinel e Esquirol, o melancólico é vítima de uma ideia que ele formou, a qual leva dentro dele uma vida parasitária. Expulse, destrua, dissolva, consiga explodir essa ideia dominante, e a doença desaparecerá junto com ela. A monomania se edifica inteiramente em torno de um "núcleo" patológico, cuja natureza é mental: paixão, convicção, julgamento errado. Tudo procede da ideia delirante" (STAROBINSKI, 2016, p. 72).

consciência[276]. A ideia é entender como o tema da loucura entra em correspondência, na obra machadiana[277], com a natureza fantástica das metáforas agudas[278] concebidas pelos seus caracteres a partir da fusão de opostos, fundamentalmente pelo conúbio da pena da galhofa e da tinta da melancolia[279].

---

276 Abordamos o modo pelo qual alguns conceitos da filosofia do ocidente oitocentista são relativizados por uma escrita que evidencia a natureza fantásticas de suas premissas, todas objetos da fantasia dos seus agentes ficcionais, subsumidas em máximas que são tornadas críveis na medida em que elas refletem uma edição da vida do seu narrador. Desse modo, nos deparamos com um mundo ficcional que torna risível enunciados filosóficos por meio de metáforas, máximas e silogismos mediados pela retórica de uma forma narrativa que chama a atenção do leitor para os artifícios de sua construção, pois o narrador que as pinta é o mesmo que deposita a sua fé nos artifícios. Com efeito, a filosofia acima descrita, a da consciência pura, semanticamente correspondente às imagens figuradoras das ideias fixas do narrador de Memórias póstumas, é lida enquanto metáfora dos enunciados que consagraram a filosofia de Shopenhauer, segundo a qual "o mundo é minha representação", uma vez que, com essa sentença Shopenhauer dá início a sua obra maior, e nela encontramos toda a arquitetônica de seu pensamento. Ao declarar "o mundo como minha representação", estavelece uma verdade que se aplica a todo ser vivente, muito embora apenas ao ser humano está reservada, através da consciência, a prerrogativa de alcançá-la" (MONTEIRO, 2014, p. 25).

277 Propomos ir além da leitura que entendeque "a obra de Machado organiza um mundo de aparência lógica, cuja insensatez e vacuidade têm o beneplácito do bom senso de uma burguesia em ascensão, no fim do Segundo Império brasileiro e da nossa Primeira República. Em nossa hipótese, a despeito da "denúncia dessa insensatez" ser "feita pelo que esse bom senso considera a insensatez – o não-senso dos loucos, dos malogrados, dos marginalizados" (RIEDEL, 1974, p. 29), o não-senso dos loucos é entendido aqui pelas ilusões da "sensatez" do mundo organizado e pintado por enunciados e metáforas que refletem as crenças e as convicções dos seus narradores.

278 Entendemos que a metáfora aguda é o elemento condicionante da verossimilhança do discurso narrativo machadiano; é ela que possibilita o raciocínio que identifica os artifícios da retórica determinante do seu estilo, uma vez que "o elemento fundamental que unifica a agudeza é a existência da analogia como base das práticas de representação, ao mesmo tempo dialética, retórica e poética, revelada como uma novidade oriunda de certa relação de semelhança que o poeta encontra entre conceitos distantes". "Noutras palavras, é a metáfora a unidade da agudeza". E sendo a metáfora o fundamento da agudeza, seu valor instrutivo deve referir-se, com efeito, "ao prazer de aprender que procede do efeito de surpresa. Ora, é função da metáfora instruir por uma aproximação repentina entre coisas que parecem distantes: (…) a metáfora surpreende e dá uma instrução rápida, e é nessa estratégia que a surpresa, acrescida à dissimulação, desempenha um papel decisivo" (SOCORRO FERNANDES *apud* RICOEUR, 2007, p. 57).

279 Perceber a galhofa e a melancolia nesse romance é indispensável para analisar a verossimilhança textual pressuposta pelo ponto de vista do narrador Brás Cubas. Assim pretendemos entender como esses sentimentos são estilizados retoricamente pelas metáforas agudas materializadas na forma do texto, pois, como nas práticas de representação seiscentistas, a retórica do discurso narrativo machadiano atualiza a metáfora como artifício crucial de sua agudeza, visto que "a condição da clareza e verossimilhança" da sua narrativa "cede bastante à agudeza que os poetas encontram na aproximação dos conceitos distantes das metáforas" (FERNANDES, 2007, p. 371). No caso desse conúbio, "trata-se das chamadas inverossimilhanças verossímeis, ou desproporções proporcionadas, ou ainda inconveniências convenientes". "A seguir a poética de Horácio, o cômico das agudezas efetua um monstro, pois pinta ações, caracteres e paixões de tipos viciosos como mistos incongruentes e fantásticos, uma vez que os vícios não têm unidade por serem múltiplos" (FERNANDES, 2007, p. 353-354).

Propomos uma análise da ficção em destaque pela sua filiação a uma escrita na qual o extraordinário de sua forma pressupõe a compreensão da técnica retórica utilizada pelos seus narradores com vistas à promoção de efeitos cômicos, trágicos e ao mesmo tempos extraordinários numa recepção que a ler ora pela identificação dos conteúdos axiológicos constitutivos do seu campo de referência sócio-histórico, ora pela identificação, como pretendemos nesta tese, de uma forma cujas metáforas, ao condensar imagens baixas e elevadas, sublimes e ridículas, figuram, não obstante a adoção das digressões shandianas[280], o efeito de coerência estrutural[281] pela mistura do riso com o trágico, da galhofa com a melancolia[282]. Com efeito, apresentamos neste capítulo de que forma, no romance Memórias póstumas de Brás Cubas, "la pluma de la risa y la tinta de la melancolía se unen de nuebo y vuelven a encontrar el origem mismo de su tradición: el elogio de la locura, la raíz erasmiana de nuestra cultura renacentista, la sabia dosificación de ironia que le impide a la razón o a la fe imponerse como dogmas" (FUENTES, 2001, p. 28).

Quando o narrador da crônica publicada em 1896 argumenta em nome da compreensão dos segredos grandes e inopináveis da natureza[283], ele representa, em nossa

---

280 De acordo com Sergio Paulo Rouanet (2006, p. 327), "como um shandyista Leal, Macha de Assis constrói seu Memórias póstumas de Brás Cubas como uma coleção de fragmentos, quase uma montagem, no sentido cinemtográfico. Ele usa e recicla fragmentos estranhos, extraídos ds obras clássicas da literatura universal, que pilha sem qualquer inibição. Além disso, produz seus próprios fragmentos quebranndo em pedaços sentenças e narrativas. Essa é a tarefa das digressões".

281 Nesse trabalho, cremos que as noções de literatura fantástica ou cômico-fantástica não contemplamo nosso entendimento sobre os dispositivos da retórica do discurso narrativo machadiano, uma vez que elas não colocam a verossimilhança como a causa final dos efeitos de sentido produzidos por esse sistema ficcional; no máximo, essas expressões apenas aludem à "adoção da sátira menipeia como elemento maior de coesão do volume" (TEIXEIRA, 2010, p. 141), sem um efetivo trabalho de análise do sintagma, elemento mínimo que forma a base dos enunciados condensados pela estrutura do texto narrativo.

282 O autor satírico costuma fazer uso do eu versátil, audacioso, escandalizado, requerido por esse tipo de discurso. Ele pode se disfarçar "para poder melhor maldizer a loucura do mundo, segundo o código prescrito pela retórica do gênero" (STAROBINSKI, 2016, p. 161).O tipo perfeito do melancólico também foi figurado por Shakespeare, no personagem Jaques, da peça *As you like it.* Nessa leitura (STAROBINSKI, 2016, p. 177), "Jaques não só considera o mundo como uma mascarada, como usa, ele mesmo, a sua máscara". Assim, ao reclamar a libré multicolorida do louco ele se fantasia de louco. Com efeito, ele "deseja retomar do louco um único privilégio: o de falar com franqueza, a licença de dizer abertamente a verdade que mais fere, o direito de exercer a sátira; convertida em livre impudência, a agressividade melancólica, dirigida primeiro contra o próprio eu, dá uma guinada e se vira contra o mundo" (STAROBINSKI, 2016, p. 177).

283 Nessa análise, colocamos em evidência a noção de felicidade e de infelicidade prescritas pela natureza do homem segundo Erasmo, o qual, em seu "Elogio da loucura", entende que "o homem é o mais infeliz de

hipótese de leitura, o ponto final de determinação das múltiplas passagens, máximas, anedotas, adágios e lugares comuns que constituem as verdades designadas pelo *topos* filosófico da consciência pura enquanto definidora daquilo que representa esse inopinável, o suicídio, "que nos parece absurdo", segundo o narrador, "quando a vida é a necessidade comum". Discorrendo sobre o tema do suicídio, segredo grande e inopinável da natureza, o narrador destaca como menos digno de observação os eventos do cotidiano fluminense, os quais, menos vivos com relação ao que convém ao seu espírito, lhe proporcionaria somente uma nota de passagem. Numa referência a Erasmo, o suicídio representa, nessa crônica, a transgressão dos limites impostos ao homem pela natureza[284], decorrendo-se enquanto efeito de uma sabedoria acumulada, da mesmo forma que de uma consciência extraordinária. Assim, sendo grande e inopinável, a sua discussão requereria a supressão das efemeridades.

> "A natureza tem segredos grandes e inopináveis. Não me refiro especialmente ao de anteontem, no Cassino Fluminense, onde algumas senhoras e homens de sociedade nos deram ópera, comédia e pantomina, com tal propriedade, graça e talento, que encantaram o salão repleto. Não é a primeira vez que a comissão do Coração de Jesus ajunta ali a flor da cidade. Aos esforços das senhoras que a compõem correspondem os convidados, - e desta vez apesar do tempo, que era execrável, - e aos convidados, em cujo número se contava agora o Sr. vice-presidente da República, corresponderam os que se incumbiram de dizer cantar ou gesticular alguma coisa. Outros contarão por menor o que fizeram os improvisados artistas. A mim nem me cabe esta nota de passagem, em verdade menos viva que a do meu espírito; mas, pois que saiu, aí fica"(ASSIS, 2006, p. 365).

Entendemos que seja plausível, para compreender o raciocínio desse narrador, nos remeter a uma crônica sua publicada na década de 70 do século XIX. Lendo-a enquanto metalinguagem do gênero em questão, é possível analisar em que medida é contra a tradição milenar da crônica que esse narrador se manifesta, contra as trivialidades desse cotidiano que é seu objeto. Visto que "antes de Esdras, antes de Moisés, antes de Abraão, Isaque e Jacó, antes mesmo de Noé", existiam trivialidades, "calor e crônicas" (ASSIS, 1992, p. 369), "começar a crônica por uma trivialidade", dizendo "Que calor! Que desenfreado calor!"

---

todos os animais, porque é o único que não está contente com seu destino e busca sair do círculo no qual a natureza circunscreveu suas faculdades".

284 "De fato, os mais felizes de todos os animais não são aqueles que, vivendo sem regra e sem arte, não conhecem outras leis senão as da natureza?" (ERASMO, 2016, p. 50).

significaria introduzir, para esta, não mais do que somente uma nota de passagem. Considerando a elevada origem da crônica, sua tão alta prosápia, a narração de uma trivialidade, de uma nota de passagem, deve ser suplantada, na visão do narrador, por uma "verdade mais incontestável". Eis o que fora narrado por um narrador machadiano em 1 de novembro de 1977:

> Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. Que eu, sabedor ou conjeturador de tão alta prosápia, queira repetir o meio de que lançaram mãos as duas avós do cronista, é realmente cometer uma trivialidade (ASSIS, 1992, p. 370).

A alta prosápia da crônica pode ser aqui confrontada com a trivialidade da situação responsável pela sua gênese, uma conversa de duas vizinhas, as quais, "entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia". O caráter elevado do gênero pode ser contrabalançado, numa leitura satírica, pela sua relação com o trivial, com o corriqueiro e com a circunstancialidade de uma conversa em que "uma vizinha dizia que não pudera comer ao jantar", ao passo que outra "tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera". Por intermédio de sua pena, o narrador propõe a substituição de uma possível imitação "dos meios de que lançaram mãos as duas avós do cronista" por uma técnica que não lhe permite "cometer tal trivialidade", capaz de dispensar "esse meio quase tão velho como o mundo, para somente dizer a verdade mais incontestável" achada "debaixo do sol", a qual seria, segundo o mesmo, a "de que ninguém se deve queixar, porque cada pessoa é sempre mais feliz do que outra" (ASSIS, 1992, p. 370).

Por esse caminho, cremos que essa técnica que não permite cometer tal trivialidade seja a mesma técnica utilizada pelo narrador da crônica de 1896, mencionada acima. Nesse sentido, a nota de passagem que descreve as trivialidades do cassino fluminense deve ser substituída pela matéria mais viva presente no espírito do narrador, ou seja, o inopinável e grande da natureza: o suicídio. Nessa crônica, é outra a verdade mais irrefutável, posto que é outra "a filosofia verdadeira" (ASSIS, 2006, p. 368). Nesse diálogo contra o trivial é preciso

contrair outras estórias, ficcionais e não ficcionais, e todas elas podem se fundir numa máxima de cunho racional por intermédio dos juízos de reflexão estabelecidos pelo narrador[285], juízos de natureza prosaica, literária e filosófica. Em nossa leitura, sendo também ficcionais, esses juízos ficcionalizam esses eventos, pois ao arbítrio do narrador estão submetidos os modos de ver, observar e interpretar do leitor. Monopolizando um aspecto do mundo pelas suas lentes, pela via do discurso, esse narrador domina, pela seleção das imagens e dos enunciados que enfeixam o campo de sua interlocução, a "realidade" da qual se pode falar. Assim, voltemos para os relatos cujos conteúdos, por mais disparatados que possam aparentar em termos de causalidade e finalidade, serão vinculados pelo ponto de vista analítico do observador:

> tivemos agora um caso particular: um fazendeiro rio-grandense deu um tiro na cabeça e desapareceu do número dos vivos. O telegrama nota que era homem de idade, - o que exclui qualquer paixão amorosa, conquanto as cãs não sejam inimigas das moças; podem ser invejosas, mas inveja não é inimizade. E há vários modos de amar as moças, - o modo conjuntivo e o modo extático; ora, o segundo é de todas as fases deste mundo. Além de idoso, o suicida era rico, isto é, aquele bem que a sabedoria filosófica reputa o segundo da terra, ele o possuía em grau bastante para não padecer nos últimos da vida, ou antes para vivê-los à farta, entre os confortos do corpo e da boca. Não tinha moléstia alguma; nenhuma paixão política o atormentava. Qual a causa então do suicídio? A causa foi a convicção que esse homem tinha de ser pobre. O telegrama chama-lhe mania, eu digo convicção. Qualquer, porém, que seja o nome, a verdade é que o fazendeiro rio-grandense, largamente proprietário, acreditava ser pobre, e daí o terror natural que traz apobreza a uma pessoa que trabalhou por ser rica, viu chegar o dinheiro, crescer, multiplicar-se, e por fim começou a vê-lo desaparecer aos poucos, a mais e mais depressa, e totalmente. Note-se bem que não foi a ambição de possuir mais dinheiro que o levou à morte, - razão de si misteriosa, mas menos que a outra; foi a convicção de não ter nada.
>
> O avesso desse caso é bem conhecido naquele cidadão de Atenas que não tinha nem possuía um dracma, um pobre-diabo convencido de que todos os navios que entravam no Pireu eram dele; não precisou mais para ser feliz. Ia ao porto, mirava os navios e não podia conter o júbilo que traz uma riqueza tão extraordinária. Todos os navios! Todos os navios eram seus! Não se lhe escureciam os olhos e todavia mal podia suportar a vista de tantas propriedades. Nenhum navio estranho; nenhum que se pudesse dizer de algum rico negociante ateniense. Esse opulento de barcos e ilusões comia de empréstimo ou de favor; mas não tinha tempo para distinguir entre o que lhe dava uma esmola e seu criado. Daí veio que chegou ao fim da vida e morreu naturalmente e orgulhosamente.

---

285 "Apesar do uso recorrente de máximas e frases feitas, a prosa jornalística de Machado não é proverbial nem sentenciosa, ao contrário. Machado faz uso da glosa e a ironia prosaica do jornal pela citação literária. Assim, o resultado não é um estilo pomposo, mas, ao contrário, o rebaixaamento cômico da linguagem elevada. Machado até faz citações não verificáveis, confundindo o leitor. A exibição exibida às vezes toca o falso, construindo a farsa. O recurso retórico cria uma cumplicidade ambígua com o leitor, que nunca está muito seguro sobre a opinião do narrador" (CHALMERS apud GRANJA, 2000, p. 7).

Na perspectiva do narrador, a causa que unifica ambas as ações é a convicção e "os dois casos, por avessos que pareçam um ao outro, são o mesmo e único" (ASSIS, 2006, p. 367). Não importa qual seja o curso final dos acontecimentos, o suicídio ou a felicidade, mas o fato de que "a ilusão matou um, a ilusão conservou o outro; no fundo, há só a convicção que ordena os atos" (ASSIS, 2006, p. 367). Das duas estórias enunciadas na forma da narrativa, podemos retirar duas premissas cuja síntese forma um agudo silogismo retórico: "um pobretão, crendo ser rico, não padece miséria alguma, e um opulento, crendo ser pobre, dá cabo da vida para fugir à mendicidade" (ASSIS, 2006, p. 367). Logo, encontramos uma "verdade mais irrefutável" que supera a trivialidade da tagarelice[286] cotidiana, a filosofia segundo a qual "tudo é reflexo da consciência" (ASSIS, 2006, p. 367). A ideia aqui é fugir do sendo comum, das notas de passagem, da banalidade e das opiniões que não alcançam o sublime das definições universais; é essa ideia que insere o narrador no âmbito do sublime da representação poética, cujo modelo de leitura dominante entende como boa a estrutura que transcende o convencional, bem como os valores refratários às inconveniências produzidas por comentários e enunciados que descrevem uma filosofia moral de base comum e ordinária. O narrador também se volta para o perigo eminente de seu discurso cair no ridículo da tagarelice irracional: "não mofeis de mim, se achais aí um ar de sermão ou filosofia" (ASSIS, 2006, p. 367). No entanto, o caráter cômico dessa narrativa pode ser descrito pela incongruência que se manifesta a partir da proposta de saída, feita pelo narrador, das notas de

---

286 A tagarelice representa, na tradição clássica, um dos comportamentos ridículos constitutivos dos caracteres de Teofrasto. Eis o questionamento retirado de uma introdução feita por Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian (1978, p. 22) para o livro "Teofrasto: os caracteres": "Teofrasto tinha uma rica bagagem literária, grande conhecedor que era dos autores clássicos. Seus caracteres revelam semelhanças com tipos do teatro cômico tradicional, desde Aristófanes". Por conseguinte, "não explora ele somente os vícios, nunca as qualidades, e vícios grotescos, que suscitam o ridículo, essência e objeto da comédia?" Portanto, observemos o que ele descreve enquanto tagarelice: "A tagarelice é uma longa e inconsiderada conversa, e o tagarela é aquele que, sentando-se bem junto de alguém, mesmo que não o conheça, primeiramente elogia a própria esposa, em seguida conta o sonho que teve à noite, e depois expõe minuciosamente cada uma das iguarias que havia no jantar. Por fim, prosseguindo com a conversa vazia, declara que os homens de hoje são muito piores do que os de antigamente, que o trigo não está barato na ágora, que estão chegando muitos estrangeiros, que a partir das Dionisíacas o mar é navegável, que se Zeus mandasse as chuvas, haveria melhores produtos na terra. E qual o campo que cultivará no próximo ano, e como a vida é mais difícil, e que nos Mistérios foi Damipo que ergueu a maior tocha, e quantas são as colunas do Odeão, e ainda, ontem eu vomitei e que dia é hoje? E se alguém o atura é capaz de não mais o deixar, que no mês de Boedrômio há os mistérios, no mês de Pianópsio, as Apatúrias, e no mês de Posidão, as Dionísicas rústicas" (MALHADAS/SARIAN, 1978, p. 42).

passagem para a caracterização do inopinável e grande da natureza, o suicídio, com vistas à definição de uma filosofia verdadeira, desaguando, por fim, numa descrição que aglutina o ordinário com o extraordinário: "A mim nem me cabe esta nota de passagem, em verdade menos viva que a do meu espírito; mas, pois que saiu, aí fica". Com efeito, a ordinária nota de passagem é menos viva que o elevado espírito do narrador.

A oposição à base moral de uma filosofia comum pressupõe, nessa crônica, uma filosofia que deve ser demonstrada e provada, o que implica na reunião de máximas, adágios, anedotas e lugares de enunciação que fortaleçam a racionalidade do argumento[287], pois o fim do narrador "não é só contar os atos ou comentá-los; onde houver uma lição útil é seu gosto e dever tirá-la e divulgá-la como um presente aos leitores" (ASSIS, 2006, p. 367). Nesse sentido, passando "das riquezas materiais às intelectuais", será possível melhor definir o sentido da filosofia verdadeira, qual seja, o princípio segundo o qual "nós não temos outra prova do mundo que nos cerca senão a que resulta do reflexo dele em nós: é a filosofia verdadeira" (ASSIS, 2006, p. 368). Como não buscar a similitude deste raciocínio com a declarada concepção shopenhaureana que advoga "o mundo como minha representação", estabelecendo "uma verdade que se aplica a todo ser vivente, muito embora apenas ao ser humano está reservada, através da consciência, a prerrogativa de alcançá-la" (MONTEIRO, 2014, p. 25)? Sendo esta a representação de mundo que simboliza a filosofia verdadeira, ou pelo menos a crença devotada aos seus fundamentos, não estaríamos, aqui, circunscritos à discussão da loucura[288] conforme ela é personalizada por Erasmo? Comparemos as respectivas narrativas.

---

287 De acordo com Lúcia Granja (2000, p. 44), nas crônicas machadianas, geralmente, "a referência literária é estrategicamente colocada, de modo a concluir suas observações sobre o assunto. Aqui, a conclusão do cronista é seguida pelo testemunho final da autoridade que a citação da tradição literária traz para o novo texto". Vale dizer, como estamos observando, que a tradição literária, citada pelas crônicas machadianas, vem acompanhada de outros recursos, os quais rebaixam a natureza sublime da enunciação.

288 Cumpre observar que em Elogio da loucura, sobretudo em sua dedicatória, Erasmo (2016, p. 8) especifica o gênero ao qual esta obra se filia: "Quanto aos que virem muito pouca importância no assunto e se escandalizarem com o tom jocoso com que é tratado, peço-lhes dignarem-se observar que não sou o primeiro a escrever nesse gênero, mas que sigo o exemplo de vários outros homens". Na concepção de Sílvia Liebel (2006, p. 44), "concomitantemente ao envilecimento da loucura que se inicia no século XVI e, junto a ela, de uma visão cômica da existência, Erasmo critica as inversões da sociedade através do riso em seu Elogio da Loucura". Nesse sentido, esse pensador compõe a personagem loucura como figura que opera uma inversão que é irônica, sustentando "que sempre foi permitido aos homens de letras gracejar sobre a vida humana, desde que esse gracejo não degenere em raiva ou furor" (ERASMO, 2006, p. 9). Ao dedicar a sua sátira a Thomas More, Erasmo (ERASMO, 2016, p. 8) esclarece que não duvida "nem um pouco que detratores mal-intencionados

> "Não há diferença entre esses loucos e aqueles que, por uma louca confiança na proteção dos santos, são sempre acalentados pelas mais doces esperanças. Um acredita que mal algum lhe acontecerá na jornada, se tiver a felicidade de ver de manhã uma imagem ou uma estátua colossal de São Cristovão, o Polifemo dos cristãos; outro está convencido de que sairá são e salvo de um combate, porque, antes da ação, fez uma pequena reverência à estátua de Santa Bárbara; um terceiro não duvida que logo enriquecerá, porque, em certos dias da semana, nunca deixa de fazer uma visita à imagem de Santo Erasmo, queimando diante dela pequenos círios enquanto murmura algumas preces" (ERASMO, 2016, p. 60).

Vejamos o exemplo que o narrador machadiano toma como referência:

> "se o mestre-escola da tua rua imaginar que não sabe vernáculo nem latim, em vão lhe provarás que ele escreve como Vieira ou Cícero, ele perderá as noites e os sonos em cima dos livros, comerá as unhas em vez de pão, encanecerá ou encalvecerá, e morrerá sem crer que mal distingue o verbo do advérbio. Ao contrário, se o teu copeiro acreditar que escreveu "Os lusíadas", lerá com orgulho (se souber ler) as estâncias do poeta; repeti-las-á de cor, interrogará o teu rosto, os teus gestos, as tuas meias-palavras, ficará por horas diante dos mostradores mirando os exemplares do poema exposto. Só meterá em processo os editores se não supuser que ele é o próprio Camões: tendo essa persuasão, não fará mais que ler aquele nome tão bem visto de todos, abençoá-lo em si mesmo; ouvi-lo aos outros, acordado e dormindo" (ASSIS, 2006, p. 368).

Com efeito, semelhante ao que acontece com o rico e o pobretão, não há diferença "entre o mestre-escola e o seu copeiro". Ambos estão acometidos pela "Consciência pura"(ASSIS, 2006). Da mesma forma, como no "Elogio da loucura", "um acredita-se tão belo como Nereu, embora seja feio como um macaco; outro considera-se um segundo Euclides, porque já conseguiu riscar algumas linhas com o auxílio de um compasso; um terceiro imagina cantar tão bem como Hermógenes, embora não tenha mais talento para a música do que um burro" (Idem, 2016, p. 64). Os loucos alcançam a felicidade pelo amor próprio[289], ao passo que a infelicidade e o suicídio poderiam também figurar, nesses textos

---

digam que estas bagatelas são indignas de um teólogo, que estas sátiras são contrárias à modéstia Cristã; talvez me reprovem fazer renascer a malignidade da antiga comédia e criticar todo mundo, como Luciano".

289 Estar contente com o que se é, com o que se tem, não é a maior parte da felicidade? Pois bem, é meu caro Amor-próprio que vos proporciona essa vantagem; ele é que faz cada um ficar contente com seu rosto, seu espírito, sua origem, sua condição, seus costumes, sua pátria; é por ele que o irlandês julga-se mais feliz que o

invertidos ficcionalmente pela tópica[290] do desconcerto do mundo, as paixões elogiadas pela personagem loucura, aquela que semeia em toda parte o condimento da loucura, uma vez que

> Erasmo coloca em cena a Loucura discursando a respeito de todos aqueles por ela governados: mulheres infiéis, viúvas lascivas, velhos casados com jovens, nobres que se colocam acima dos demais tão somente por seu título, clérigos que vivem luxuosamente e pouco afeitos às práticas cristãs. Com um invólucro irônico, a Loucura se pergunta se o governo deste mundo insano não estaria invertido, afinal, não seria natural ele ser dos mais jovens, pois são eles os mais fortes? (LIEBEL, 2006, p. 14).

Por essa via, se "ser louco é deixar-se levar ao sabor das paixões" (ERASMO, 2006, p. 27), as ilusões dos personagens destacados são seus efeitos. Eis a máxima fundamental: "a verdade, porém, é o que deveis saber, uma impressão interior" (ASSIS, 2006, p. 368). Noutras palavras, "as causas têm o valor do aspecto, e o aspecto depende da retina" (ASSIS, 2006, p. 368). Ora, se a retina do fazendeiro[291] achou que "os bens tão invejados de outros eram coisa nenhuma, e prevendo o pão alheio, a cama da rua, o travesseiro de pedra ou de lodo, preferiu ir buscar a outros climas melhor vida ou nenhuma, segundo a fé que tivesse", da mesma forma que a retina do pobre-diabo de Atenas estava convencida de que todos os navios do Pireu eram dele, a retina do mestre-escola podia imaginar que não sabia vernáculo ou latim

---

italiano, o trácio que o ateniense, o cita que um habitante das Ilhas Afortunadas. (…) Não, não há na terra nem alegria, nem felicidade, nem prazer que não venha de mim. Vede, primeiramente, com que previdência a natureza, essa terna mãe do gênero humano, teve o cuidado de semearem toda a parte o condimento da loucura!

290 A reversibilidade do mundo, tal como se apresenta de forma categorizada, pode ser entendida dentro do conceito de topos, algo assimilável no nível consciente na forma que se propõe, um lugar-comum que povoa o imaginário e determina a aceitabilidade do que se observa. Mesmo com a incoerência perceptível, a significação do mundo de ponta-cabeça é absorvida através da lógica, usando-se como critério sua própria inversão: como o que se entende correntemente por mundo ordenado compreende a terra em baixo e o céu no alto, se estes estão trocados ainda são reconhecidos pela referência à normalidade. Trata-se de um topos absoluto, já que é comum a todos, edinâmico, pois sua compreensão pode evoluir através de pares de opostos, do planofísico ao plano moral e metafísico, na medida em que o normal e o invertido forem apreendidos como certo e errado, símbolos do Bem e do Mal (LIEBEL, 2006, p. 30).

291 Em sua obra "Elogio da loucura (2016, p. 41), Erasmo satiriza a riqueza que não vem acompanhada de uma virtude estimável ao questionar: "Quem é que não vê um rei como um mortal muito rico e muito poderoso? Mas, se sua alma não é ornada de nenhuma qualidade estimável, se não está satisfeito com o que possui, não é ele, de fato, muito pobre? Se sua alma está submetida ao domínio de várias paixões viciosas, não é ele o mais vil de todos os escravos?"

escrevendo como Vieira ou Cicero[292], bem como poderia fazer crer ao copeiro que ele tinha escrito "Os lusíadas" sem ao menos ser capaz de ler as estâncias do poeta. Com efeito, imitando a loucura erasmiana, "que há de mais louco do que se comprazer em tudo o que se faz, e admirar-se a si mesmo" (ERASMO, 2016, p. 33)? Além disso, há uma outra prova dessa filosofia verdadeira, desenvolvida na forma do adágio popular, posto que,"o povo, que diz as coisas por modo simples e expressivo, inventou aquele adágio: Quem o feio ama, bonito lhe parece" (ASSIS, 2006, p. 368).

Nestes termos, o que constitui a verdade das riquezas materiais e a verdade das riquezas intelectuais, a filosofia da consciência pura[293], pode ser utilizado enquanto fundamento para desvelar a verdade estética, uma vez que, pressupondo um raciocínio silogístico que se apresenta de forma circular na crônica, partindo de unidades linguísticas mais simples para textos cujos enunciados metaforizam esferas de âmbito mais abrangente, as premissas defendidas e demonstradas sob a forma de enunciados descrevem estórias replicadoras de imagens de cunho material e intelectual. Na crônica em análise, essas imagens formam a síntese que agrega, às premissas antecedentes, o que pode ser lido como verossímil pelo leitor, a figuração de uma suposta racionalidade. Essa figuração nos permite presumir o

---

292 Entende-se, aqui, que essa convicção do copeiro imita os loucos perfeitos designados por Erasmo em seu "Elogio da loucura" (2016, p. 14): "Mas esses loucos perfeitos, que querem ser considerados tão sábios como Tales, acaso não merecem ser chamados de Morósofos, isto é, sábios-loucos?"

293 Outro caso é possível retirar do texto de Erasmo (2016, p. 65): "o caso daquele feliz homem rico de que fala Sêneca, que, toda vez que contava uma história, tinha sempre ao lado domésticos para soprar-lhe os nomes, e que, não tendo mais que um sopro de vida, teria ousado lutar contra os mais famosos atletas, pois imaginava ter a força de todos os escravos de sua casa". Da mesma forma, "os artistas mais ignorantes estão sempre muito satisfeitos consigo mesmos e gozam da admiração da maioria". De acordo com Erasmo, "não é somente a cada indivíduo que a natureza distribuiu os dons felizes do amor-próprio; cada povo, cada nação, cada cidade, mesmo, recebeu uma dose bastante grande deles. Os ingleses jactam-se de ser homens belos, bons músicos e magníficos em seus banquetes. Os escoceses têm orgulho de sua nobreza, de seus títulos, de suas alianças com a casa dos reis, e de sua maravilhosa sutileza nas disputas escolásticas. Os franceses orgulham-se de sua polidez; os parisienses, em particular, glorificam-se de ter na Sorbonne a mais erudita escola de teologia. Os italianos, convencidos de que possuem exclusivamente as belas-letras e a eloquência, julgam-se o único povo da terra que não mergulhou nas trevas da barbárie. Entre eles, os romanos são os que mais se deliciam nesse doce erro; sonham com a grandeza dos antigos romanos e creem ingenuamente ainda possuir alguma. Os venezianos são felizes quando pensam em sua nobreza; os gregos, quando se imaginam os inventores das ciências e quando se arrogam os títulos de seus antigos heróis. Os turcos, e a multidão inumerável de bárbaros que cobrem três quartos da terra, jactam-se de possuir a verdadeira religião, e olham com piedade os cristãos, que eles chamam de supersticiosos. Os judeus, mais felizes ainda, vivem na doce espera de seu Messias e, enquanto esperam, mantém-se firmemente atados à lei de Moisés. Os espanhóis consideram-se os maiores guerreiros do mundo; osalemães, orgulhosos de sua grande estatura, também se enaltecem de saber magia e de ser grandes feiticeiros".

sentido do campo estético, o qual fora, como observamos em nossa leitura, exemplificado por um adágio popular. Eis a conclusão a que chega o narrador mediante a análise das estórias que metaforizam as esferas materiais e intelectuais desse mundo narrado: "Logo, qual é a verdade estética? É a que ele vê, não a que lhe demonstrais" (ASSIS, 2006, p. 369). Nesse caso, o que fundamenta o raciocínio de natureza silogística da filosofia "verdadeira" pronunciada pelo narrador é uma imagem contingente, circunstancial e trivial fomentada por um adágio popular. O sublime da enunciação filosófica e a tagarelice de um adágio popular harmonizam o alto e o baixo nessa crônica, determinada pelas ilusões do seu narrador, ficcionalizada pelos artifícios de sua enunciação.

Com efeito, as provas reunidas e demonstradas, consolidadas pelos lugares comuns filosóficos refletidos em máximas, anedotas, estórias ficcionais e adágios populares, produzem, ao legitimarem lugares de memória mediante a referência a casos da tradição literária[294], uma crônica que transcende os limites de suas convenções, apresentando um conjunto de imagens metafóricas, fantásticas e, portanto, ficcionais a despeito das necessidades veristas suscitadas pelas "determinações" "objetivas" do registro cronístico. A crônica machadiana se nega ao registro meramente trivial dos eventos presentes, lançando-se ao terreno do inopinável e do ficcional como alternativa crítica às determinações de gênero.

---

294 Lúcia Granja (2000, p. 27) considera que "o narrador se serve da autoridade da tradição literária para melhor argumentar as suas idéias. Se, por um lado, é verdade que Machado desenvolverá esse recurso por meio dos vários narradores que criou, levando ao extremo seu uso, conforme poderemos observar; por outro, não se pode ocultar a evidência de que a citação literária constituía-se em um recurso retórico bastante utilizado e pertinente ao gênero narrativo em questão". No entanto, ao contrário do que a pesquisadora pensa, entendemos que Machado ficcionaliza a sua crônica, formalizando conteúdos filosóficos, sociológicos, adágios populares, máximas, anedotas e lugares comuns que alteram os efeitos convencionais de um gênero consagrado pela característica de registrar os eventos triviais do cotidiano. Nesse sentido, não estamos de acordo com a pesquisadora (2000, p. 48) quando a mesma afirma que "Machado de Assis, como cronista, já naquela época estava aprendendo que quanto mais veladas estivessem suas intenções, mais forte emergeria sua ironia, quando descerrrada a cortina em que se constituía, invariavelmente, a citação da tradição literária em seu texto". Também não consideramos que "a própria materialidade discursiva da crônica carrega em si a soberania das posições ideológicas que explicita" (GRANJA, 2000, p. 70). Pelo contrário, as conclusões e as máximas dos narradores machadianos são traduções de premissas paradoxais que produzem efeitos indeterminados, dissolvendo qualquer pretenção à soberania das posições ideológicas assumidas por seus caracteres. Preferimos, nesse sentido, substituir a expressão que define a soberania das posições ideológicas assumidas pelos narradores, na crônica, pela soberania do tema teórico, filosófico, doutrinário, morale ou político em discussão, considerando que "certos núcleos temáticos são explorados de forma argumentativa, simulando um ambiente científico noterreno das abastrações teóricas, por meio de diálogos, cenas dramáticas, sumários ou exposições do narrador. Ou seja, os episódios narrados, quando presentes, colocam-se funcionalmente a serviço da idéia, d doutrina, da filosofia ou do tema teórico em discussão" (CINTRA, 2003, p. 159).

No caso específico de nossa abordagem, consideramos que essa ousadia machadiana, ao transcender o trivial em nome da verdade mais irrefutável, lhe permite dialogar com a tradição, além de colocá-la em xeque por um estilo narrativo que relativiza a soberania do ponto de vista do seu narrador.

Eis o que configura, em nossa hipótese, a técnica retórica que fundamenta as condições, a partir das quais, seria possível analisar em que medida Machado de Assis transforma as imagens que se desejam racionais da filosofia ocidental, "da filosofia verdadeira", em imagens fantásticas. Noutras palavras, quando o adágio popular é colocado na mesma balança que uma máxima filosófica de natureza pura e transcendental, revestido da consciência pura de uma filosofia universal, ou seja, quando o mestre-escola é analisado pelo mesmo critério de um copeiro, da mesma forma que um fazendeiro que se suicida é comparado a um ateniense que vive uma existência feliz, o ponto de vista do observador não poderia ser lido pela ausência de argumentos que materializariam conteúdos axiológicos dotados de unidade semântica e simbólica? Como pensar na coerência ou na verdade irrefutável de uma filosofia que pode nos levar tanto ao suicídio quanto à felicidade, sobretudo se levarmos em consideração que a verossimilhança do seu discurso implica, pela parte do leitor, a adequação de imagens contrapostas, ajustáveis pelo signo da ilusão, da impressão interior e da consciência pura, análogos da loucura defendida pela personagem erasmiana? E sendo a unidade um traço que falta à lição que se pode "tirar da existência do cavalo do pampa ou a do navio do Pireu", bem como da questão que vale por uma realidade aos olhos do fazendeiro do sul, do cidadão de Atenas e do narrador, essas imagens não produziriam o efeito do irônico, tendo em vista a natureza fantástica da mistura de imagens contrastantes?

Portanto, se a verdade que convém ao espírito do narrador é a que transcende a trivialidade do que acontece no Cassino fluminense, não seria ela também uma verdade que pode tanto nos conduzir à compreensão do suicídio, à felicidade, à inteligência, quanto ao próprio suicídio, implodindo a congruência de todos os lugares comuns e campos de referências capazes de legitimar a unidade do princípio filosófico segundo o qual "nós não temos outra prova do mundo que nos cerca senão a que resulta do reflexo dele em nós"? A busca pela filosofia verdadeira representa a busca de um narrador que acredita na sabedoria de sua narração, cuja ilusão se tornou efeito de uma outra ilusão, a ilusão da plausibilidade semântica das máximas, dos provérbios, dos adágios, das estórias ficcionais materializadas

pela forma de sua narrativa. Com efeito, nesse jogo de ilusões, “nada é tão divertido quanto ver dois desses pedantes acreditarem-se e louvarem-se reciprocamente, como dois burros que se coçam um ao outro” (ERASMO, 2016, p. 77). Com outros termos, o narrador dessa crônica não poderia ser colocado ao lado do copeiro, conduzido pela convicção destinada à defesa da verdade filosófica? Portanto, entendemos que seja plausível observar a correspondência da natureza fantástica do ponto de vista do narrador dessa crônica com a loucura dos filósofos satirizados por Erasmo em seu “Elogio da loucura”.

Conforme Erasmo (2016, p. 81), “em seu delírio”, os filósofos criam no universo uma quantidade inumerável de mundos diversos”. Tornando-se feliz pelo amor-próprio, “o filósofo “é tão inepto aos afazeres da vida, está tão distante das opiniões e dos costumes ordinários que não pode ser de nenhuma utilidade nem a si mesmo, nem à pátria, nem aos familiares” (ERASMO, 2016, p. 37), uma vez que “costumes e sentimentos tão extraordinários devem necessariamente atrair-lhe um ódio universal”. Nesse sentido, se o filósofo é avesso a costumes e sentimentos extraordinários, bem como ao uso de opiniões ordinárias, é possível, nessa leitura, identificar o extraordinário na filosofia que condensa o elevado de uma filosofia verdadeira com o baixo de um adágio popular. Com efeito, o filósofo à maneira machadiana, personificado pelo seu narrador, não estaria “delirando” com a defesa do seu verdadeiro universo, cuja consciência é movida pelo misto de imagens que confluem um fazendeiro com um ateniense, um Mestre escola com um copeiro e máximas filosóficas com adágios populares? Não seria esse narrador filósofo objeto da pena irônica machadiana? Sendo assim, por essa ótica, não entraríamos no plano da indeterminação, tendo em vista a análise dos lugares de memória que norteiam as determinações de sentido produzidas pelos argumentos desse narrador? Cremos, nesse sentido, partindo também dos argumentos que já utilizamos nos capítulos anteriores, que o sujeito irônico da enunciação machadiana é marcado pela indeterminação. Essa indeterminação do sujeito do discurso, por sua vez, nos liberta de uma análise do corpus machadiano para fins de identificação das determinações morais produzidas pelo autor Machado de Assis.

Ademais, a natureza do objeto desse texto em questão e a sua compreensão articulada pelos enunciados metafóricos, materializados nessa crônica, nos conduzem ao entendimento, pela análise retórica de suas imagens, de que o suicídio constitui um fenômeno subjetivo cuja realidade pressupõe a ignorância daqueles que desconhecem a materialidade da forma textual, crendo na essencialidade do discurso. Essa ignorância também se manifesta no

que diz respeito ao entendimento dos atos de linguagem enquanto atos que materializam conteúdos axiológicos pela produção de efeitos-mundo, os quais, sendo desconhecidas as estratégias retóricas balizadoras do fazer cronístico, tendem a naturalizar, na audiência não avisada, valores filosóficos e morais por intermédio das divisões simbólicas e metafóricas. Noutros termos, entendemos que a defesa da filosofia verdadeira, do inopinável e grande na natureza do discurso dessa crônica machadiana, também pressupõe a convicção e o suicídio como reflexos de uma consciência que se revela exterior à compreensão crítica dos efeitos dos atos de linguagem materializados nas máximas, nas anedotas, nos lugares comuns filosóficos e nos adágios populares. O leitor comum dessa crônica, bem como o suicida e o caractere iludido pela convicção, condicionam-se, caso estejam à deriva das estratégias retóricas das metáforas e dos lugares de memória utilizados pelo narrador, à crença nos conteúdos axiológicos metaforizados pelos atos de linguagem do discurso cronístico.

Nesse sentido, não poderia ser o inopinável e grande na natureza o imaterial, os conteúdos subjetivos da loucura desenvolvida por um caractere, cuja visão metafísica e incrível do mundo aponta para o descompasso existente entre a sua ideia do real e o real, entre o que ele ler na materialidade dos textos e o que ele converte em imagem natural, fantástica e transcendental? Desse modo, sendo inopinável, grande, transcendental, metafísico e fantástico, o mundo vislumbrado pela retina desse narrador não teria, nessa loucura subjetiva, o poder delirante "de criar no universo uma quantidade inumerável de mundos diversos" (ERASMO, 2016, p. 81)? Com efeito, entendemos que essa loucura, à maneira quixotesca, constitui o topos base para a compreensão de várias obras docorpus narrativo machadiano, uma vez que partimos do princípio de acordo com o qual essa loucura, marcada pela convicção, pela ideia fixa[295] e pela consciência pura, perpassa a maioria dos textos narrativos produzidos por Machado de Assis, inclusive o romance chave que será abordado neste capítulo: "Memórias póstumas de Brás Cubas". Na leitura que ora será produzida neste capítulo, o romance Memórias póstumas de Brás Cubas apresenta um narrador que, à maneira da crônica analisada, assume a posição soberana de produtor de enunciados filosóficos e morais cujos efeitos trágicos e cômicos, satíricos e irônicos, sublimes e ridículos conduzem o

---

295 Para os psiquiatras franceses do século XIX, "a ideia fixa, o delírio exclusivo, podia se referir tanto à imagem alucinatória esquizofrênica como à ideia delirante do paranoico, ao tema obsessional do neurótico ou enfim ao monoideismo do melancólico, segundo a nomenclatura psicopatológica moderna" (STAROBINSKI, 2016, p. 73).

leitor a vislumbrar, na forma do seu discurso, imitada dos escritos de Laurence Sterne e Xavier de Maistre, a unidade verossímil da pena de sua galhofa e da tinta de sua melancolia.

Portanto, quando em "Memórias póstumas", no capítulo CLIII, intitulado "O alienista", analisamos a conversa que o narrador defunto Brás Cubas trava com o personagem Quincas Borba, o qual aparecerá depois em outro romance do próprio Machado, podemos observar a presença do tema da loucura nessa narrativa. Aliás, é essa mesma loucura, entendida aqui também enquanto ideia fixa e consciência pura, materializada por um estilo ébrio, que produz as digressões que intervém na volubilidade da forma machadiana. Consideremos, então, o que se passa nos eventos desse capítulo.

> Começo a ficar patético e prefiro dormir. Dormi, sonhei que era nababo, e acordei com a idéa de ser nababo. Eu gostava, às vezes, de imaginar esses contrastes de região, estado e credo. Alguns dias antes tinha pensado na hipótese de uma revolução social, religiosa e política, que transferisse o arcebispo de Cantuária a simples colector de Petrópolis, e fiz longos cálculos para saber se o colector eliminaria o arcebispo, ou se o arcebispo rejeitaria o colector, ou que porção de arcebispo pode jazer um colector, ou que soma de colector pode combinar com um arcebispo, etc. Questões insolúveis, aparentemente, mas na realidade perfeitamente solúveis, desde que se atenda que pode haver num arcebispo dous arcebispos, - o da bula e o outro. Está dito, vou ser nababo. Era um simples gracejo; disse-o, todavia, ao Quincas Borba que olhou para mim com certa cautela e pena, levando a sua bondade a comunicar-me que eu estava doudo.. Ri-me a princípio; mas a nobre convicção do filósofo incutiu-me certo medo. A única objeção contra a palavra do Quincas Borba é que não me sentia doudo, mas não tendo geralmente os doudos outro conceito de si mesmos, tal objeção ficava sem valor. E vede se há algum fundamento na crença popular de que os filósofos são homens alheios às cousas mínimas. Ele, porém, houve-se com a maior delicadeza e habilidade, despedindo-se tão alegremente que me animou a perguntar-lhe se deveras me não achava doudo.
>
> __ Não, disse ele sorrindo; raros homens terão tanto juízo como o senhor.
>
> __ Então o Quincas Borba enganou-se?
>
> __ Redondamente. E depois: - Ao contrário, se é amigo dele… peço-lhe que o distraia… que…
>
> __Justos céus! Parece-lhe?… Um homem de tamanho espírito, um filósofo!
>
> __Não importa; a loucura entra em todas as casas.
>
> Imaginem a minha aflicção. O alienista, vendo o efeito de suas palavras, reconheceu que eu era amigo do Quincas Borba, e tratou de diminuir a gravidade da advertência. Observou que podia não ser nada, e acrescentou até que um grãozinho de sandice, longe de fazer mal, dava certo pico à vida. Como eu rejeitasse com horror essa opinião, o alienista sorriu e disse-me uma cousa tão extraordinária, tão extraordinária, que não merece menos de um capítulo.

Nesse capítulo, a convicção de ser nababo corresponde ao mundo sonhado e refletido em Brás Cubas depois de findada a sua noite de sono. Todavia, “esse simples gracejo”, dito ao Quincas Borba, foi capaz de produzir outra convicção, “a nobre convicção do filósofo” Quincas Borba, a convicção de que ele, Brás Cubas, “estava doudo”. A nobre convicção do filósofo condensa o que é objeto da galhofa na ficção machadiana com o sublime da expressão, nobre segundo esse narrador. Nestes termos, conhecer a convicção como objeto da ironia machadiana na crônica acima analisada funciona como prerrogativa para captar o efeito cômico das unidades linguísticas que formam o sintagma “a nobre convicção do filósofo” neste romance. Não sendo de fato nobre essa convicção, mas cômica, a loucura também se legitima enquanto segredo grande e inopinável, pelo que é visto e não demonstrado por aquele que a reconhece, a despeito das determinações linguísticas e discursivas que produzem o efeito de sua existência; em resumo, qualquer usode linguagem como meio de defesa, retórico-discursiva, que poderia renegá-la, estaria sujeito aos limites de suas convenções materiais, bem como aos limites do que poderia ser ajuizado pela opinião, sem embargo de ela ser comum ou filosófica. De outro modo, a crença de Brás Cubas de que ele não era um “doudo” não suplanta as determinações da opinião de Quincas Borba e do Alienista, cujasreflexões, vinculadas ao que pode ser “considerado grande e inopinável” na natureza, transcendema forma material da língua.

Nesse sentido, qualquer objeção a um conceito de loucura teria que enfrentar o juízo contingencial das opiniões geralmente aceitas em torno de sua caracterização. Eis o que afirma Brás Cubas: “a única objeção contra a palavra do Quincas Borba é que não me sentia doudo, mas não tendo geralmente os doudos outro conceito de si mesmos, tal objeção ficava sem valor”. Ser “doudo”, nesse sentido, passa pelo critério do que significa ser doudo pela opinião de um filósofo e de um médico, o que permite nos colocar na condição de tomar também como objeto da loucura as determinações filosóficas, políticas, científicas e morais produzidas pelos personagens e pelo narrador dessa narrativa. Noutras palavras, não há um critério normativo em nome do qual seria possível definir um conceito lógico de loucura, o que enfraqueceria a fluidez dos campos de significação da retórica ficcional machadiana.Pelo contrário, essa loucura, objeto de reflexão do sujeito indeterminado desse discurso, é também objeto da “sabia dosificación de ironia que le impide a la razón o a la fe imponerse como dogmas” (FUENTES, 2001, p. 28).

Por esse caminho, pressupomos que seja plausível analisar o mundo narrado pelo narrador Brás Cubas como resultante de imagens ordenadas pelos atos de linguagem que tanto produzem as noções de "consciência pura", "convicção", "ilusão", "ideia fixa","impressão interior" e "verdade filosófica", na forma desses textos, quanto são constituídos pelas disposições subjetivas dos narradores que os articulam e os semantizam metaforicamente pela orientação dessas noções. Assim, a abordagem do ponto de vista do narrador do romance em questão implica a consideração da participação dessas noções, entendidas como valor incorporado sob o signo da crença, no modo de composição das "Memórias", sobretudo da que representa a verdade filosófica defendida pela crônica de 1896, aquela segundo a qual "nós não temos outra prova do mundo que nos cerca senão a que resulta do reflexo dele em nós" (ASSIS, 2006, p. 368). Com outros termos, entendemos que Brás Cubas é um narrador que corresponde a "una de las carecterísticas más notables de la tradición cervantina, la locura de la lectura, origen de la acción de Don Quijote", que "trasciende al plano realista" (FUENTES, 2001, p. 13).

Com efeito, uma vez que "a loucura entra em todas as casas", não menos plausível seria cogitar que a loucura desse narrador personagem, também ele sujeito às oscilações dos efeitos produzidos pelas palavras do alienista, seria efeito de uma consciência de mundo adquirida por intermédio do juízo que o mesmo elabora sobre essas palavras, todas capazes de possibilitar aos caracteres inventar um mundo ao sabor das suas próprias conveniências e arbitrariedades: "O alienista, vendo o efeito de suas palavras, reconheceu que eu era amigo do Quincas Borba, e tratou de diminuir a gravidade da advertência. Observou que podia não ser nada, e acrescentou até que um grãozinho de sandice, longe de fazer mal, dava certo pico àvida". Supondo que o interesse[296] também seja capaz de ordenar os atos de linguagem, ele

---

296 No livro Brás Cubas em três versões (2006, p. 98), Alfredo Bosi, ao caracterizar Machado de Assis como um moralista clássico, filia o texto machadiano às concepções de um *philosophe* do século XVIII: "concentrados em seu bem-estar, esses homens dão o nome de honradas apenas às ações que lhes são pessoalmente úteis". Adiante: "Se o universo físico se submete às leis do movimento, o universo moral não deixa de submeter-se às leis do interesse. O interesse é na terra o mago poderoso que modifica aos olhos de todas as criaturas as formas de todos os objetos" (HELVÉTIUS, Do espírito, ed. de 1758, II, 2). O capítulo CXXXIII do romance se intitula "O princípio de Helvetius". Nele, diz o narrador, "estávamos no ponto em que o oficial de marinha me arrancou a confissão dos amores de Virgília, e aqui emendo eu o princípio de Helvetius, - ou, por outra, explico-o. O meu interesse era calar; confirmar a suspeita de uma cousa antiga fora provocar algum ódio supitado, dar origem a um escândalo, quando menos adquirir a reputação de indiscreto. Era esse o interesse; e entendendo-se o princípio de Helvetius de um modo superficial, isso é o que devia ser feito. Mas eu já dei o motivo da indscrição masculina: antes daquele interesse de segurança, havia outro, o do *desvanecimento*, que é

também pode entrar nessa seara de imagens cujos conteúdos axiológicos metaforizam juízos e ideias fantásticas, posto que, uma vez que Brás Cubas tenha recebido "com horror essa opinião, o alienista sorriu" e disse-lhe "uma cousa tão extraordinária, tão extraordinária, que não merece menos de um capítulo".

> "__ Há de lembrar-se, disse-me o alienista, daquele famoso maníaco ateniense, que supunha que todos os navios entrados no Pireu eram de sua propriedade. Não passava de um pobretão, que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de Diógenes; mas a posse imaginária dos navios valia por todas as dracmas da Hélade. Ora bem, há em todos nós um maníaco de Atenas; e quem jurar que não possuiu alguma vez, mentalmente, dous ou três patachos, pelo menos, pode crer que jura falso.
>
> __ Também o senhor! Perguntei-lhe.
>
> __ Também eu.
>
> __ Também eu?
>
> __ Também o senhor; e o seu criado, não menos, se é seu criado esse homem que ali está sacudindo os tapetes à janela.
>
> De fato, era um dos meus criados que batia os tapetes, enquanto nós falávamos no jardim, ao lado. O alienista notou então que escancarara as janelas todas desde longo tempo, que alçara as cortinas, que devassara o mais possível a sala, ricamente alfaiada, para que a vissem de fora, e concluiu: _ Este seu criado tem a mania do ateniense: crê que os navios são dele; uma hora de ilusão que lhe dá a maior felicidade da terra" (ASSIS, 1977, p. 296).

O título do capítulo "Os navios do Pireu", remissivo à estória narrada pelo narrador da crônica de 1896, configura o lugar de memória[297] por intermédio do qual o tema da loucura

---

mais íntimo, mais imediato: o primeiro era reflexivo, supunha um silogismo anterior; o segundo era espontâneo, instinctivo, vinha das entranhas do sujeito; finalmente, o primeiro tinha o efeito remoto, o segundo próximo. Conclusão: o princípio de Helvetius é verdadeiro no meu caso; - a diferença é que não era o interesse aparente, mas o recôndito" (ASSIS, 1977, p. 276). Nesse capítulo, entendemos que a sinceridade de Brás Cubas não metaforiza uma confissão do autor, cujo interesse seria o de produzir um discurso autobiográfico, mas uma sinceridade que condensa galhofa com melancolia, enunciados joco-sérios que formam princípios filosóficos desprovidos de unidade, posto que, no caso relatado acima, o extraordinário pressupõe a falta de um método rigoroso na adoção desse princípio, que implica na demonstração de sua veracidade pelo entendimento do "princípio de Helvetius de um modo superficial". Não obstante o uso de um silogismo retórico para a demonstração, o entendimento superficial do narrador acerca dessa filosofia indetermina, em nossa leitura, a lógica de sua argumentação.

297 Notamos que a referência a esse maníaco ateniense pode ser encontrada nos escritos de Xavier de Maistre (1989, p. 59), em seu livro "Uma viagem à roda do meu quarto": Desde a expedição dos argonautas até a assembléia dos notáveis desde o mais profundo dos infernos até a última estrela fixa para lá da via-láctea, até os confins do universo, até as portas do caos, eis o vasto campo por onde passeio de um lado para outro, e muito à

torna-se objeto central da reflexão machadiana. Utilizada pelo narrador de 1896, pelo alienista do romance e pelo narrador Brás Cubas, o extraordinário da ideia de que "há em todos nós um maníaco de Atenas" constitui, em nossa leitura, o extraordinário que fundamenta a tradição Machado de Assis enquanto tradição que se filia aos escritos de Luciano de Samósata, Erasmo, Miguel de Cervantes, Xavier de Maistre e outros autores da literatura ocidental. De acordo com Carlos Fuentes (2001, p. 14), "Blas Cubas, además, reclama, para inscribirse em una tradición, la de lector de *Tristam Shandy*, sólo que Tristam Shandy, a su vez, se reclama de la tradición de *Don Quijote*". Esse crítico insere Machado de Assis na tradição cervantina, discorrendo sobre o milagre operado por um escritor carioca que rejeita a tradição triunfante de Waterloo"[298]. Para ele (2001, p. 12), "la tradición de La Mancha es interrumpida por la tradición de Waterloo, es decir, por la respuesta realista a la saga de la Revolución francesa y el imperio de Bonaparte". Para fins de entendimento do discurso narrativo machadiano, vejamos algumas das características que distinguem ambas as tradições.

> "La tradición de Waterloo se afirma como realidad. La tradición de La Mancha se sabe ficción y, aún más, se celebra como ficción. Waterloo ofrece rebanadas de vida. La Mancha no tiene más vida que la de su texto, haciéndose em la medida em que es escrito y es leido. Waterloo surge del contexto social. La Mancha desciende de outros libros. Waterloo lee al mundo. La Mancha es leida por el mundo. Waterloo es serio. La Mancha es ridícula. Waterloo se basa em la esperiencia: nos dice lo que sabemos. La Mancha se basa em la inexperiencia: nos dice lo que ignoramos. Los actores de Waterloo son personajes reales. Los de La Mancha son lectores ideales. Y si la historia de Waterloo es activa, la de La Mancha es reflexiva" (FUENTES, 2001, p. 13).

---

vontade; pois o tempo não me falta mais que o espaço. É para lá que transporto a minha existência, seguindo Homero, Milton, Virgílio, Ossian etc. Todos os acontecimentos que tiveram lugar entre essas duas épocas, todos os países, todos os mundos e todos os seres que têm existido entre esses dois termos, tudo isso é meu, tudo isso me parece tão bem, tão legitimamente como os navios que entravam no Pireu pertenciam a um certo ateniense". "Quanto à presença de Xavier de Maistre em Machado de Assis", afirma Sergio Paulo Rouanet (2007, p. 25), "já se tem mencionado a insistência com que Machado usa a metáfora do ateniense que achava que todos os navios que aportavam no Pireu eram seus, metáfora sem nenhuma dúvida pilhada em *Viagem em torno do meu quarto*".

298 "En medio de ambas tradiciones, Machado de Assis, nacido em 1839 y muerto em 1908, revalida la tradición interrumpida de La Mancha y nos permite contrastarla, de manera muy general, com la tradición triunfante de Waterloo" (FUENTES, 2001, p. 13).

Não obstante pertencer à tradição cervantina, Machado de Assis apresenta, em nossa hipótese, uma característica que o distingue de um modo fundamental: a preocupação com a verossimilhança do processo extraordinário que determina a retórica dos seus enunciados, a preocupação com o fomento de uma narrativa cuja coerência se estabelece pela mescla de pares semânticos constitutivos de imagens opostas, tais como as imagens da galhofa e da melancolia. Carlos Fuentes (2001, p. 18) defende o que lhe parece "la frase esencial de la novela manchega del novelista carioca: escribir com la pluma de la risa y la tinta de la melancolía". Em nossa tese, assim como o herói que se embaraçou com a sandice lendo os romances de cavalaria medievais, o herói do romance machadiano teria se embaraçado com os segredos grandes e inopináveis da natureza relatados pelo narrador da crônica de 1896, com "um tablado de peças de variados gêneros", com livros ficcionais e discursos filosóficos, e enunciados que metaforizam o extraordinário da composição linguística, formal e estrutural da loucura ao modo quixotesco, satirizada por Erasmo, consolidada pela leitura dos livros de Laurence Sterne e Xavier de Maistre. Observamos que os pontos de vista desses caracteres são mediados por leituras de romances, contos, crônicas, adágios, anedotas e discursos que os transformam em signos de outros signos, cujos efeitos de indeterminação nos permitem colocar em xeque as leituras que defendem a existência de determinações morais, científicas, políticas e filosóficas no discurso narrativo desse autor.

Com efeito, a loucura dos caracteres machadianos não tem nome, ela resulta da participação dos seres ficcionais na construção dos mundos possíveis, ao passo que faz uso da linguagem como ferramenta dessa construção, uma vez que "jogos de linguagem organizam a consciência do mundo dos personagens" (RIEDEL, 1974, p. 23). Em tese, uma vez que "há em todos nós um maníaco de Atenas", podemos dizer que o tema da ideia fixa[299], da loucura subjetiva quixotesca, da consciência formada pela conexão de imagens sublimes e extraordinárias são constitutivos dos efeitos da pena da galhofa e da tinta da melancolia[300] do narrador de Memórias póstumas de Brás Cubas, o qual, não consciente de sua doença,

---

299 No capítulo IV temos a ideia fixa do narrador: "A minha idéa, depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéa fixa. Deus te livre, leitor, de uma idéa fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho" (ASSIS, 1977, p. 103).

300 É relevante considerar que "a melancolia constitui um pretexto suficiente para a voz satírica, tanto para a indignação como para o riso. Que venha ou não associada explicitamente aos precedentes antigos, a melancolia dá o tom à persona autoral do escritor satírico: os exemplos abundam" (STAROBINSKI, 2016, p. 132).

enlouquece com a sua ideia fixa e "essa idéa era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade" (ASSIS, 1977, p. 101). Como é possível evidenciar em discursos[301] desse período, "a humanidade inteira é delirante; todos representam uma comédia. Contemplemos esse espetáculo e riamos, como Demócrito, sem nos excluirmos dele" (STAROBINSKI, 2016, p. 174). O remédio de Brás Cubas é um emplasto, ao passo que "os remédios tradicionais da melancolia" eram "a borragem, portadora de virtudes umidificadoras, e o heléboro, purgante e vomitivo, que expulsa o excesso da bile negra" (Idem, p. 156). Ironicamente, um remédio[302] que serviria para a humanidade fugir das ideias fixas determinará o contrário, pois "a invenção do emplasto Brás Cubas", dirá o narrador, "morreu comigo, por causa da moléstia que apanhei" (ASSIS, 1977, p. 300). Ao morrer com o emplasto, Brás Cubas condena a humanidade e o seu leitor ao cativeiro de suas convicções delirantes[303]: "Divino emplasto, tu me darias o primeiro logar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e directa inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos" (ASSIS, 1977, p. 300). Machado de Assis provavelmente estava atento às disputas, teses e monografias que desenvolveram uma psicofisiologia dos temperamentos e dos humores, e o seu humor negro[304] constitui uma inversão irônica das "verdades" desenvolvidas pela ciência psicológica. Com efeito, o leitor da sua obra, eternamente hipocondríaco, está fadado ao governo da tinta da melancolia que rege o processo extraordinário da escrita desse narrador. Desse modo, em nossa hipótese, a

---

301 Em seu longuíssimo prefácio, Robert Burton (1621) manifesta a ideia da humanidade delirante no seu livro "A anatomia da melancolia" (STAROBINSKI, 2016, p. 174).

302 No humoralismo clássico, "as medicações que agem violentamente sobre o corpo não são mais vistas como específicas: apenas preparam o sujeito para receber o tratamento moral. Este, modificando as impressões, as sensações, o curso das ideias, terá como privilégio agir sobre a própria doença, ou ao menos iniciar uma reação mental que atacará e desagregará esse corpo estrangeiro que é *a ideia fixa* (STAROBINSKI, 2016, p. 108).

303 "Comédia, loucura, tudo isso forma um conjunto. E loucura é melancolia" (STAROBINSKI, 2016, p. 175). De acordo com Michel Foucault (1978, p. 259), como todos os melancólicos, o espírito do louco "estava apegado a uma idéia fixa e esta idéia era para ele motivo de uma tristeza sempre renovada".

304 "Os estados extremos do comportamento, estpor temeroso ou delírio maníaco, sãoatribuídos às variações calóricas ou qualitativas da bilis negra" (STAROBISNKI, 2016, p. 188).

volubilidade [305] desse narrador, representando mais do que as contradições da classe dominante brasileira do século XIX[306], ao imitar a forma shandiana[307] e os escritos de Xavier de Maistre, produz uma narrativa cuja verossimilhança pressupõe o entendimento do "processo extraordinário" que foi empregado "na composição destas memórias, trabalhadas cá no outro mundo" (ASSIS, 1977, p. 97).

Tal como o extraordinário da "cousa" contada pelo alienista no capítulo dos navios do Pireu, o extraordinário da forma composta por essas memórias nos coloca em torno de um traço marcante condutor dessa escrita, ou seja, o sentimento com o qual o narrador escreveu o seu romance, o sentimento composto pelo conúbio da galhofa e da melancolia[308]. Enquanto efeito do caráter fantástico de sua própria composição, a leitura que se empreende nesse capítulo relativiza o ponto de vista desse narrador pela via de uma leitura a contrapelo que transforma a narração desses eventos em objeto da pena irônica do sujeito indeterminado machadiano. Desse modo, novamente contra o narrador, entendemos que, assim como não há diferença entre o mestre-escola e o copeiro, entre o adágio popular e a verdade mais irrefutável da filosofia do narrador da crônica aqui analisada, podemos estabelecer a conexão da mania do ateniense presente em ambos os textos com as rabugens do pessimismo do narrador Brás Cubas. Noutras palavras, se há em todos nós um maníaco de Atenas, cuja convicção torna-se ordenadora de todos os atos, não haveria também algo declaradamente

---

305 Na crítica de base sociológica, "a volubilidade é uma feição geral a que nada escapa, sem prejuízo de ser igualmente uma tolice bem marcada, de efeito pitoresco, localista e *atrasado*. Ora ela funciona como substrato e verdade da conduta humana, contemporânea inclusive, que só não reconhecem os insanos, ora como exemplo de conduta ilusória, um tanto primitiva, julgada sobre fundo de norma burguesa e utilizada como elemento de cor local e sátira. Esta incerteza de base, longe de ser um defeito, é um resultado artístico de primeira força, que dá a objetividade da forma a uma ambivalência ideológica inerente ao Brasil de seu tempo" (SCHWARZ, 2000, p. 45-46).

306 Na tese de Roberto Schwarz (2000, p. 35), "a volubilidade do narrador e a série dos abusos implicados retêm a feição específica, ou, para falar com Antonio Candido, configuram a redução estrutural de um movimento que a circunstância histórica impunha – ou facultava, conforme o ponto de vista – à camada dominante brasileira".

307 Sergio Paulo Rouanet (2007, p. 29) propõe "usar o termo para designar uma forma literária – a forma shandiana. Sterne a criou, mas não a definiu. Quem a definiu, dando-lhe contornos conceituais, foi um dos mais perfeitos cultores da forma shandiana, nascido 126 anos depois de Sterne e a muitos milhares de quilômetros de sua Irlanda natal: Machado de Assis.

308 "A melancolia constitui um pretexto suficiente para a voz satírica, tanto para a indignação como para o riso. Que venha ou não associada explicitamente aos precedentes antigos, a melancolia dá o tom à persona autoral do escritor satírico: os exemplos abundam" (STAROBINSKI, 2016, p. 132).

extraordinário no sentimento da pena da galhofa e da tinta da melancolia do narrador dessas memórias? O maníaco de Atenas também não estaria vivo no plano de toda a obra difusa desse defunto autor? Não estaria Brás Cubas, assim como o narrador da crônica de 1896, empregando o processo extraordinário da composição[309] de suas memórias por uma atitude de completo distanciamento de sua filosofia com relação aos valores triviais?

---

309 Na "maravilhosa lógica dos loucos, que parece zombar da dos lógicos", temos o que podemos denominar de patologia formal, a qual também está presente na ficção do escritor de "Memorial de Aires", sobretudo nos raciocínios do personagem Quincas Borba: "O homem que imagina ser de vidro não está louco, pois todo aquele que dorme pode ter essa imagem num sonho. Mas será louco se, acreditando ser de vidro, concluir que é frágil, que corre o risco de quebrar-se e que portanto não deve tocar em nenhum objeto demasiado resistente, que deve mesmo permanecer imóvel, etc.. (FOUCAULT aoud DAQUIN, 1978, p. 258). Este raciocínio é o de um louco, mas deve-se observar que, em si mesmo, não é nem absurdo nem ilógico. Pelo contrário, as figuras mais coercitivas da lógica estão, nele, corretamente aplicadas. E Zacchias não tem dificuldade para encontrá-las, com todo o rigor de que se revestem, entre os alienados. Silogismo, como num que se deixava morrer de fome: "Os mortos não comem; ora, estou morto, portanto não devo comer". Indução indefinidamente prolongada neste perseguido: "Este, aquele e aquele outro são meus inimigos; ora, todos são homens, portanto todos os homens são meus inimigos". Entimema neste outro: "A maioria dos que moraram nesta casa estão mortos, portanto, eu, que morei nesta casa, estou morto" (FOUCAULT *apud* ZACCHIAS, 1978, p. 258). Além disso, também podemos observar a loucura enquanto efeito das imagens as quais, adjetivadas ou ornamentadas formalmente nas crônicas, configuram as porções idealistas e metafísicas das convicções delirantes que alienam esses personagens. Em uma crônica publicada em 15 de maio de 1884, um dos narradores de Machado nos apresenta um exemplo dessa patologia formal. Observemos a crônica em toda a sua extensão: Chegando anteontem, à noite, de Macacu, onde fui estudar as febres de 1845, fiquei surpreendido com a notícia de ter o meu nome figurado em uma comissão que foi pedir a Lulu Sênior a reentrada do colega Décio. Jurei a todas as pessoas que era falso; mas mostraram-me o número da *Gazeta* em que Lulu Sênior narrava tudo, e com efeito vi o meu nome, e até palavras que me são atribuídas.Parecendo-me a graça um tanto pesada, entendi que era caso de um desforço pelas armas, e incumbi dois amigos, o Dr. F. C., distinto médico, e um membro do parlamento, lhe irem pedir satisfação ou testemunhas. Eram oito horas da manhã, quando os meus dois amigos treparam ao morro, e onze quando voltaram ambos com a alma aos pés. Imaginei a princípio que ele recusara o duelo; mas o Dr. F. C. tirou-me logo esta idéia, dizendo: — Coisa pior, coisa pior. — Que é então? —Tenha ânimo; seja homem. O seu amigo... — Que tem? — Não se irrite contra ele. Tudo aquilo é um puro caso patológico. Estivemos seguramente duas horas juntos, e reconheci que ele está louco. — Não me diga isto! — Não digo louco varrido, formalmente louco; mas padece de alucinações, idéias delirantes; não está bom, não; e se não tiverem cuidado, pode acabar mal, muito mal. A história da comissão foi verdadeira, quero dizer, ele imaginou que tinha a comissão diante de si, conversou com as pessoas, ouviu as palavras e escreveu-as. Quando chegamos, ele supôs logo que éramos outra comissão, e que éramos cinco. Dirigiu-se a uma cadeira vazia pare lhe dizer: — "Mas, V. S.a como relator da comissão. . . " Em suma, padece do que chamamos em medicina comissiomania ou mania das comissões. A prova é que o sondei logo, segundo nos ensinam os patologistas, e perguntei-lhe se iria hoje à igreja de S. Francisco, à Rua Municipal, e ao paquete *Amazone.* Respondeu-me alegre que sim, que tenha que falar em São Francisco com o *comissário* da Ordem Terceira, na Rua Municipal com dois *comissários* de café, e no paquete com o respectivo *comissário.* — Vê Sempre a mesma mania. — Mas, então, perdido?... Não, ainda pode salvar. Essas alucinações e delírios, quando não tratados, podem chegar à demência total, e mesmo à idiotice e à imbecilidade, para a qual noto-lhe uma certa tendência. Urge não perder tempo. — Mas, doutor, é impossível, ele raciocina perfeitamente. Que tem isso? Há mil, há cem mil pessoas no universo, que raciocinam perfeitamente. e. entretanto, padecem de uma dessas

No estudo que ora se empreende do romance Memórias póstumas de Brás Cubas, o defunto autor é componente de uma *falsa fictio*[310]que "inventa algo impossível de ser e, assim, de ocorrer" (HANSEN, 2006, p. 59), pois "seu destinatário deve saber que lê uma arte de representar o inacreditável do não-ser e do não-existente, aceitando, contudo, a realidade da convenção e do artifício" (HANSEN, 2006, p. 60), ou, pelo menos, precisa buscar entender o processo extraordinário pelo qual o narrador dessa ficção compôs as suas memórias. Dito de outro modo, o leitor de "Memórias póstumas de Brás Cubas" é logo surpreendido com uma história absurda de um morto que escreve e publica as suas memórias póstumas. A figuração do fantástico, marcada pela presença de um defunto autor, nos sugere pensar no quão árduo deve ser o esforço retórico do narrador que narra o incrível, ou no quanto ele precisa fingir

---

alucinações ou delírios. Conheço um alferes que está persuadido de ser major. Um deputado da legislatura de 1864 imaginava que oimperador lhe oferecia todas as manhãs a pasta dos negócios estrangeiros. Contou-me mais de uma vez como se passavam as coisas. O imperador entrava (era na casa de D. Maria, Rua da Ajuda), ia ao quarto dele, com a pasta na mão, e dizia-lhe: "Romualdo, tu por que é que não hás de ser ministro?" Pois bem;este deputado proferiu muitos dos melhores discursos parlamentares de 1864 e 1865. Você não tem lido nos jornais notícias de comissões que vão oferecer isto ou aquilo, um retrato, uma venera, etc., a pessoas completamente obscuras ou insignificantes? —Tenho; leio muitas vezes. — Pois saiba que não há tal. São casos de comissiomania. Essas pessoas vêem, sinceramente, por alucinação, uma comissão diante de si, oferecendo-lhes alguma coisa — venera ou retrato, ouvem os discursos, agradecem, convidam para um copo d'água, e crêem que dançam, e que as danças se prolongam até à madrugada. São casos puramente patológicos. Não há neles a menor sombra de comissão ao menos no estado agudo da moléstia, porque é observação feita que, quando a cura começa a operar-se, o doente ilude-se a si mesmo arranjando uma comissão de verdade, que vai deveras à casa dele com a venera, que ele mesmo comprou, e lhe fazem discursos, comem realmente, e as danças prolongam-se até de manhã... — Pobre Lulu Sênior! Que faremos então? —Sujeitá-lo a um regime rigoroso. Eu creio que os excessos da mesa, os comes e bebes, é que o têm perdido. O ilustre Maudsley vem em apelo da minha opinião, no seu magnífico livro: "Se os homens (diz ele) quisessem viver com sobriedade e castidade, diminuiria logo o número dos loucos, e mais ainda na geração seguinte". E ele aconselha aos homens uma coisa a que chama *self-restraint* restringir-se, abster-se. Entende-me? —Perfeitamente. —Ora bem; é o que convém aplicar ao seu amigo. Nada de finos pratos, nem borgonha, nem champanha, dêem-lhe durante seis meses bacalhau de porta de venda e vinho de Lisboa fabricado no Rio de Janeiro; podem mesmo aumentar no vinho a dose tóxica, com um ou dois decigramas de pau-campeche por litro, ou meio decigrama de estricnina: é a mesma coisa.

310 O crítico literário João Adolfo Hansen (2006, p. 59) nos fornece algumas regras específicas do gênero fantásticos. Para ele, "quando a narração se refere a algo que realmente existe e o relaciona com um evento que não ocorreu em parte alguma, tem-se a "ficção primeira". Por exemplo, com a referência à existência de uma pessoa conhecida, Machado de Assis, inventa-se a ficção de algo que nunca ocorreu, como uma viagem à Inglaterra, onde Joaquim Maria faz contatos com uma leitora de Otelo chamada Capitolina. Tem-se a "ficção segunda" quando a narração se refere somente à essência dos seres; com a referência à essência, é possível inventar uma ficção verdadeira, como *vera fictio,* e uma ficção falsa, como *falsa fictio*. Como exemplo desta, imaginemos uma história absurda, onde um inseto infinito voa num espaço que, teoricamente, deverá estar ocupado por seu corpo; ou uma personagem que tem uma alma quadrada. Ou, ainda, um homem imortal". O romance em destaque se enquadra na história absurda de um morto que escreve e publica as suas memórias póstumas.

para atingir os seus objetivos de persuasão[311]. Nesse procedimento que produz o efeito de descrença, no leitor que estranha a ausência de correspondência semântica no sintagma "um defunto autor", "realmente não é (fácil de acreditar)" nessa narrativa, sobretudo "se o fantástico do seu gênero, como ficção falsa, for avaliado com as opiniões positivistas e realistas que o leitor considera verdadeiras quando pensa em "realidade", pressuponto que a ficção é uma imitação direta da mesma" (HANSEN, 2006, p. 60).

O estudo do romance em questão visa demonstrar em que medida a técnica do processo extraordinário empregado pelo narrador Brás Cubas prevê que o mesmo apresente situações e aventuras improváveis[312], a despeito de sua consciência promover, contemplada pela "franqueza" e "racionalidade" de suas opiniões, uma descrição retórica sobre os caracteres de sua história. Tendo em vista a análise dessas descrições, adotamos o método segundo o qual esses caracteres e o próprio narrador podem ser lidos pela perspectiva que adotamos no estudo das crônicas, identificando como a loucura, a convicção, a consciência pura, a filosofia do seu pensamento, suas máximas, adágios, provérbios e anedotas ficcionais, consolidam lugares de memória que estão submetidos, ao serem formados por metáforas agudas e extraordinárias[313], a enunciados que empreendem efeitos cômicos e irônicos numa recepção que os lê subsidiada por uma memória partilhada. Esse conhecimento corresponde, nessa leitura, à condição fundamental para a compreensão dos elementos estruturais da narrativa machadiana, posto que seja no entendimento dos artifícios empregados por um autor que adota o gênero fantástico que reside a verossimilhança[314] do seu discurso narrativo. "Na

---

311 Em seu estudo sobre o a retórica do discurso erasmiano, Sílvio Lúcio Franco Nassaro (2010, p. 255) afirma que uma de suas tópicas mais eficazes é o elogio da verdade e a vituperatio de toda mentira e de todos os artifícios retóricos, do que se deduz a sua regra de ouro que é dissimulação da própria arte. Em nossa tese, o personagem Brás Cubas utiliza a sua condição de morto para elogiar a sua sinceridade.

312 Para João Adolfo Hansen (2006, p. 60), "na história fantástica o gênero prevê que seus personagens vivam aventuras e situações improváveis".

313 Tomamos como referência a ideia segundo a qual os "jogos de linguagem organizam a consciência do mundo dos personagens" (RIEDEL, 1974, p. 23), uma vez que, por meio de metáforas agudas, Machado de Assis "procura, deliberadamente, chocar o leitor, fornecendo-lhe aquilo que ele não espera, ao desmitificar as associações previsíveis da plausibilidade, para assumir as contradições do homem. Parece mesmo, às vezes, se tornar previsível a constância do imprevisível, com a exploração de certo efeito assegurado – o choque causado pelas aproximações inesperadas".

314 "O gênero fantástico é explicitamente incrível: a descrença é seu pressuposto, não seu efeito, pois sua matéria é não-ser. Seu destinatário deve saber que lê uma arte de representar o inacreditável do não-ser e do não-

história fantástica, nada existe em que acreditar, a não ser o bom desempenho técnico e artístico das convenções de um gênero que trata do falso" (HANSEN, 2006, p. 60); por meio dela, do entendimento da retórica do discurso narrativo em destaque, percebemos o fantástico das imagens constitutivas desses artifícios, da mesma forma que vislumbramos o caráter indeterminado dos enunciados e das metáforas que formam as unidades semânticas que constituem a verossimilhança do gênero.

> Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se esse outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição dessas memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

São retóricos os mecanismos utilizados pelo narrador Brás Cubas para "angariar as simpatias da opinião". O narrador em questão enfatiza que escreveu a sua obra com "a pena da galhofa e a tinta da melancolia", cujo método procura ao mesmo tempo "fugir a um prólogo explícito e longo" e não descrever "o processo extraordinário que empregou na sua composição", pois "a obra em si mesma é tudo". Nestes termos, "a obra em si mesma é tudo" na medida em que ela nos fornece as condições necessárias para a sua interpretação, para o entendimento da forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, dos efeitos de sentido que revelam a sua galhofa e a sua melancolia. A obra se autonomiza em relação a qualquer

---

existente, aceitando, contudo, a realidade da convenção e do artifício" (HANSEN, 2006, p. 60). Para este crítico (HANSEN, 2006, p. 72), é na realidade da convenção e do artifício que pode residir "a verossimilhança do gênero fantástico, apropriada por Machado de Assis da longa tradição satírica de Luciano de Samósata. No caso, o verossímil é construído por meio de ações e eventos falsos, improváveis e inverossímeis, pois esse é o "verdadeiro" da opinião que se tem sobre as convenções do gênero fantástico", que "aplica convenções críveis para narrar o incrível".

conteúdo externo que se apresenta para elucidá-la. É tendo em vista a natureza da obra "em si mesma" que seria possível o narrador "angariar as simpatias da opinião". No caso específico dessa narrativa, "a pena da galhofa e a tinta da melancolia" vão conduzir as determinações do sentido da progressão do romance.

Segundo o crítico Wayne Booth (1983), em seu livro *The rhetoric of fiction*, existem muitos trabalhos literários nos quais o narrador tem feito dele mesmo um caractere dramatizado, pelo qual nós reagimos de forma semelhante ao modo como reagimos pelos outros caracteres[315]. Por dramatização entendemos o mecanismo pelo qual o narrador[316] intenta gerar o efeito em nós leitores para nunca nos fazer duvidar de sua competência, de sua autoridade[317]. Autoridade que se revela, no romance em questão, pela imitação da "forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre". Em "Memórias póstumas de Brás Cubas", o entendimento do modo como o narrador dramatiza a sua escrita supõe a identificação dos efeitos[318] gerados pelo "conúbio" "pena da galhofa e tinta da melancolia", o que nos remete para a análise da mistura do efeito cômico e dramático, a fim de entender o processo a partir do qual "a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual". Desse modo, analisa-se a retórica do romance machadiano, com vistas ao entendimento de que "um dos traços da escrita de Machado de Assis é a desconstrução que ele faz das armadilhas da retórica, e o faz de forma muito peculiar, fingindo-se de retórico" (BRANDÃO/OLIVEIRA, 2011, p. 22).

No entanto, o fingimento poético da escrita machadiana é efeito, em nossa leitura, da falta de unidade das imagens fantásticas que desestabilizam os valores de verdade defendidos

---

315 "The narrator hs made oh himself a dramatized character to whom we react to other characters" (BOOTH, 1983, p. 212).

316 De acordo com Wayne Booth (1983, p. 152), *"many novels dramatize their narrators with great fulness, making them into characters who are as vivid as those they tell us about (Tristram Shandy, Remembrance of Things Past, Heart of Darkness, Dr. Faustus). In such works the narrator is often radically different from the implied author who creates him".*

317 No livro "The rhetoric of fiction", Wayne Booth (1983, p. 221) nos apresenta um modelo de narrador confiável. Dramatizados, "they are reliable guides not only to the world of the novels in which they appear but also to the moral truths of the world outside the book".

318 Ainda na perspectiva de Wayne Booth (1983, p. 157), *"From the author's viewpoint, a successful reading of his book must eliminate all distance between the essential norms of his implied author and the norms of the postulated reader".*

pela retórica dos seus narradores. A retórica é desenvolvida pelos seus narradores, mas ela não almeja "tornar visível ou perceptível aquilo que está fora da linguagem, ou que esteja num limite, numa borda fina, nem dentro, nem fora, mas num lugar em que se pode saber do insabido, daquilo que está exterior à linguagem" (BRANDÃO/OLIVEIRA, 2011, p. 19). O exterior da linguagem, nessa tese, é o destinatário; esse é o responsável pela definição do estilo[319] e dos seus efeitos na percepção do cômico, do trágico, do pessimismo e da melancolia. O contorno ao real dado pela escrita machadiana não pressupõe uma escrita do exterior, mas pressupõe o conjunto de obras lidas e citadas pelo narrador, que participa da construção verossímil do discurso narrativo. Nestes termos, sendo o destinatário o exterior dessa construção, isso nos permite dizer, dessa forma, que "o exterior no campo literário" não "se opõe à escrita da representação, à verossimilhança" (BRANDÃO/OLIVEIRA, 2011, p. 24) do discurso da ficção. Pelo contrário, a construção da verossimilhança do discurso da narrativa machadiana[320] implica no conhecimento da técnica, das metáforas mediadoras das imagens que produzem o sentido do seu texto ficcional. Nesse sentido, se "o que interessa é a versatilidade do escritor brasileiro, que faz ficção de ficção, numa mistura híbrida de livros e autores de tempos diversos, livre de um tempo cronológico e linear", por que não pensar na forma do discurso narrativo machadiano como forma que pretende realizar a harmonia dos contrários, ou, de maneira mais verossímil, a harmonia no uso da técnica cuja especialidade é a figuração do fantástico? Consideremos o que foi dito por Ruth Silviano Brandão e José Marcos Rezende Oliveira (2011, p. 78) sobre o romance Memórias póstumas de Brás Cubas:

> Não que o livro todo esteja sempre em desacordo com a narrativa tradicional, mas é claro, entretanto, que quebra regras e desconstrói a verossimilhança desde o início, dizendo-se livro de um autor defunto que escreve de sua tumba, entre um resto de vida e já ameaçado pela decomposição, o que produz necessariamente um efeito de fragmentação, além de um tempo que não flui linearmente. Além disso, Brás confessa que seu estilo é ébrio. E o que são os ébrios? São basicamente aqueles cuja razão fica obnubilada pelo álcool, cuja fala ora é clara, ora pastosa, cuja censura

---

319 HANSEN, João Adolfo. *Representação e avaliação na literatura de Machado de Assis*. São Paulo: Ciência Hoje. Vol. 43. N. 253. 2014.

320 É preciso ressaltar que a extrema liberdade da imaginação machadiana está subordinada à verossimilhança. Nestes termos, não estamos de acordo com o crítico Sergio Paulo Rouanet (2007, p. 226), segundo o qual "a extrema liberdade da imaginação" machadiana "designa a atitude do autor de libertar-se dos imperativos da verossimilhança". Da mesma forma, não partilhamos da opinião de que "Machado de Assis atende plenamente a esse requisito, ao criar um narrador morto".

> falha, indo em desacordo com o bom senso, pois fala demais, é indiscreto, como Brás com seus amores, com sua descrição dos aspectos pouco honestos da sociedade em que vive. O que o álcool mais afeta é a razão e a memória, ficando as coisas embaralhadas, sem ordem, memória falha, fatos reais e fictícios convivem, impossibilitando que se saiba o que é verdade e o que é fantasia.

Estamos de acordo com esses autores quando eles afirmam que, nas "Memórias", Machado "desconstrói a verossimilhança desde o início", sobretudo se entendermos que, certamente, "Brás Cubas, outra edição humana de Machado de Assis, cria para si um personagem de uma situação fantástica, inverossímil, para inventar um discurso verossímil" (BRANDÃO/OLIVEIRA, 2011, p. 96). Para ambos, "o leitor acaba por nele crer e nas lembranças de sua vida de menino e de homem e, mais, em seu senso crítico, ao revelar as mazelas do Brasil de seu tempo". Eis onde reside nosso avanço com relação a essa leitura, visto que o verossímil sobre o qual estamos falando não jaz à crença do leitor nos conteúdos referentes à trajetória de vida do menino Brás Cubas, mas na técnica que combina a galhofa com a melancolia, pois a matéria do fantástico é o não-ser e o seu pressuposto é a descrença[321]. Quando Machado expõe a excepcionalidade das crenças, dos valores e das ações de seus agentes ficcionais, ele os ridiculariza por um modelo de descrição que justapõe o sublime com o feio, marcando o vício pelo efeito extraordinário da forma, a qual, percebida pelo leitor enquanto artifício, repropõe a verossimilhança de sua estrutura pela amplificação retórica dessas imagens. O movimento do inverossímil para o verossímil acompanha toda a logística do discurso narrativo em análise, partindo do sintagma para a frase, da frase para o raciocínio silogístico e deste para a totalidade da forma, produzindo o efeito que estamos denominando de fantástico.

Assim, o estilo marca a sua diferença no sintagma, desde o início apresentado pela presença de "um defunto autor", registro do improvável e do indeterminado[322], posto que "o

---

321 HANSEN, João Adolfo. "O imortal" e a verossimilhança. In: Teresa: revista de Literatura brasileira/Programa de pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, - N. 1 (2000). - São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

322 Conforme João Adolfo Hansen (2006, p. 62), "a delegação da escrita do romance para o morto, que incrivelmente recorda e impossivelmente escreve, é fantástica e desloca a autoria para uma liberdade arbitrária e artificiosa que não é mais definível por unidades de sentido das quais o discurso fosse uma semelhança adequada. A escrita do morto esvazia as representações unitárias da subjetividade, do mundo objetivo e da linguagem, que são as da vida e da ideologia, descartando com elas o ilusionismo baseado em opiniões dadas como naturalmente verdadeiras e evidentes".

uso de um como autor sugere que Machado de Assis faz da falta de ser o princípio alegórico do sentido da sua arte como negação da representação tradicional" (HANSEN, 2006, p. 62). É pelo sintagma que imaginamos tornar plausível a formulação de uma unidade em si mesma autocontraditória para a definição da técnica que fundamenta o discurso narrativo desse escritor brasileiro, ou seja, a técnica que leva o leitor a pensar no "princípio alegórico do sentido da sua arte", no sintagma *a verossimilhança fantástica*. Nesse sentido, o discurso narrativo seria verossímil na percepção de um leitor que partilha a memória da técnica, do estilo, sem a qual o mundo da ficção machadiana seria concebido fundamentalmente enquanto reflexo das digressões imitadas da forma shandiana[323]. A maquinaria textual de Machado de Assis não aponta somente para o "raciocínio centrado no paradoxo", mas para metáforas cuja agudeza pressupõe uma ideia que é autocontraditória[324]: a existência de uma lógica do estilo fantástico, o qual, "transformando a matéria social do seu tempo, passou a relativizar e a destruir a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos da linguagem, os conceitos da mente e as estruturas da realidade objetiva" (HANSEN, 2006, p. 61).

Efeito de efeitos, o estilo é definível pela análise sobre o que é dito pelo narrador. O narrador enfatiza que "importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona" (ASSIS, 1997, p. 6). O campo semântico global da narrativa dramatizada pelo narrador não é isotópico, pois a narrativa deste corresponde à maneira brincalhona e austera, escrita para produzir "reflexão" até mesmo nos leitores que "preferem a anedota à reflexão". Nota-se que o narrador vai construindo o caminho pelo qual o leitor precisa atravessar. Segundo Wayne Booth (1983, p. 182), os romancistas precisam trabalhar duro para tornarem os seus objetivos convincentes no romance, visto que o seu trabalho pode virá objeto de crítica caso haja uma desarmonia entre a idéia proposta e o objeto dramatizado: *"If novelists must work hard to establish their norms,*

---

323 No sentido que ora atribuímos às digressões shandianas imitadas por Machado, elas também participam do processo de dissolução da verossimilhança tradicional operado por este romance machadiano, sobretudo se entedermos que "a partir de Memórias póstumas de Brás Cubas, Machado de Assis passou a escrever ficção como dispositivo que dissolve o princípio de causalidade da verossimilhança" (HANSEN, 2006, p. 76).

324 "Que é a morte?, angustia-se o leitor. Nada, certamente, pois não é dizível ou escriptível e nela não há nenhum fazer. Nada se pode afirmar sobre ela e qualquer idéia de fazer seu conceito é autocontraditória" (HANSEN, 2006, p. 62).

they often must work even harder to make us judge their characters accurately in the light of those norms".

A pena da galhofa e a tinta da melancolia supõem uma leitura atenta às pistas indicativas dos seus efeitos nesse discurso, o que nos remete ao pressuposto de tornar a anedota objeto de reflexão pela referência ao que é intitulado "austero e melancólico" na narrativa. É desse modo que é preciso saber que este livro é "mais do que passatempo e menos do que apostolado", pois ele sugere o efeito de uma leitura crítica no que se refere à mistura do cômico com o sério. A forma como o narrador dramatiza o processo de sua escrita pressupõe uma retórica da verossimilhança dos seus efeitos cômicos e dramáticos. O leitor pode perceber se as normas dessa retórica se casam com as normas dos efeitos produzidos pela sua leitura. Portanto, é preciso considerar os comentários sobre as questões de moralidade ressaltadas pelo narrador[325], pois "all of these kinds of commentary serve the purpose of heightening the intensity with which the reader experiences particular moments in a book" (BOOTH, 1983, p. 197).

> Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência (ASSIS, 1997, p. 50).

A "franqueza" denota a principal virtude moral[326] de um defunto, pois o coloca na condição de se apresentar acima da moralidade contingente da vida. Na morte, o defunto autor está livre "do olhar da opinião, do contraste dos interesses e da luta das cobiças", noutras palavras, ele "não" necessita de estabelecer o jogo da dissimulação para "não estender ao mundo as revelações que faz à consciência". Em síntese, o defunto autor Brás Cubas expressa

---

325 Ismael Angelo Cintra (2003, p. 154) explica que "Booth, tomando retórica como o conjunto de recursos técnicos empregados na obra, por meio dos quais são transmitidos ao leitor valores que no seu todo constituem certa visão de mundo, voltou-se para o estudo da narrativa literária priorizando a constituição do discurso". (…)"A concepção retórica da linguagem literária, baseada na utilização de recursos técnico-estilísticos, descarta uma visão ingênua de história narrada de forma natural por um relato espontâneo e neutro, e faz jus a uma compreensão da narrativa ficcional como produto da concorrência de signos que criam parâmetros de verossimilhança e que estabelecem isotopias de leitura" (CINTRA, 2003, p. 155).

326 Esses comentários "are primarily justified by some service they perform in molding the reader's judgment on one scale of values or another" (BOOTH, 1983, p. 197).

o domínio sobre a verdade do mundo e dos caracteres revelados pela sua lente observadora, tornando-se um modelo a ser seguido no julgamento moral tecido sobre os personagens. O narrador Brás Cubas promove, nesse sentido, uma bem sucedida dramatização de sua competência avaliativa. Como vimos, de acordo com Wayne Booth (1983), uma bem sucedida dramatização do narrador gera o efeito de que eles (os narradores) "são modelos não somente para o mundo dos romances nos quais eles aparecem, mas também para as verdades morais do mundo fora do livro".

A morte sobredetermina as limitações do mundo da vida, funcionando como condição determinante da liberdade de opinião: "Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como agente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser!". O mundo do defunto autor o coloca distante do mundo governado pela força da opinião, o que nos remete, por assim dizer, a um mundo desprovido de "platéia", do "olhar agudo e judicial da opinião", sem o qual é possível comentar a mediocridade dos outros e de si mesmo, uma vez que estes devem ser descritos pela "pena da galhofa e pela tinta da melancolia". Ainda segundo Wayne Booth,

> *whether or not they are involved in the action as agents or as sufferers, narrators and third-person reflectors differ markedly according to the degree and kind of distance that separate them the author, the reader, and the other characters of the story (...) Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical (BOOTH, 1983, p. 155).*

Nesse termos, sendo comum a evidência de uma distância moral e intelectual entre narrador e *implied author*, torna-se questionável a ideia segundo a qual "a obra de um escritor pode lançar luzes sobre pontos da vida" (BRANDÃO/OLIVEIRA, 2011, p. 100). O narrador também pode estar mais ou menos distante dos caracteres na estória que ele conta. Ele pode se diferenciar moral, intelectualmente e temporalmente. Dito de outro modo, ele pode "*is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denie him"* (BOOTH, 1983, p. 159). Além disso, no que se refere aos efeitos, eles podem ser de uma completa identificação bem como de uma variável oposição, sobretudo quando é colocada em pauta a distância estética, a distância no tempo e no espaço, as diferenças de classe social ou as convenções do discurso e vestimentas. No texto machadiano, o primeiro objeto da pena de sua galhofa se pronuncia no óbito do autor, na voz de um antigo conhecido, o qual produz um

discurso de cunho panegírico para emular a excelência moral do morto: “vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade”.

O mundo da vida sob o olhar do defunto autor é imaginado e definido por um conjunto de máximas[327], todas correspondentes ao que se passa em sua consciência numa determinada etapa, ou edição do seu pensamento. No capítulo ora mencionado, ele corresponde a um campo de luta pela glória, pelo sublime e pelo louvor, sobretudo se considerarmos o que o narrador nos revela sobre seus sentimentos após a escuta do panegírico, não sem a pena da galhofa e uma pitada de ironia: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei”. No caso Brás Cubas, podemos nos referir a uma dupla ironia, de modo que a galhofa, sendo efeito de sua própria pena, pressupõe tanto o olhar do narrador que satiriza o seu amigo quanto o efeito dos enunciados fantásticos condensados no conúbio do riso e da seriedade pelo destinatário dessa narrativa. Com efeito, o recurso ao uso de um duplo advérbio de negação, Não, não, sugere um tratamento cômico ao ato do arrependimento, pois, considerando que o interesse e a venalidade constituem o núcleo do comportamento desses personagens, eles podem ser lidos pelos efeitos irônicos desse enunciado, o qual nos leva a presumir a desvantagem do anonimato obtida pelo narrador caso ele não houvesse deixado as vinte apólices para o seu amigo, que por sua vez não proferiria o “louvor ao ilustre finado”. Na leitura de Miguel Reale (1982, p. 12), pode-se observar:

> Num mundo, no qual as personagens são impelidas pela incontida e obscura força de viver, sem que a vida em si mesma obedeça a qualquer diretriz ética de perfectibilidade, só subsiste o equilíbrio instável das impressões e dos sentimentos, um processo de dar e receber que se desenvolve e se contrabalança à margem das distinções sempre penosas entre o bem e o mal, entre a luz ilusória da virtude ou a meia sombra do pecado.

---

327 No capítulo CXIX, Brás Cubas deixa relatado o seu costume de escrever por meio de máximas que servem de epígrafe a discursos: “Quero deixar aqui, entre parêntesis, meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo” (ASSIS, 1977, p. 263). Suporta-se com paciência a cólica do próximo/Matamos o tempo; o tempo nos enterra/Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem/Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros/Não se compreende que um botocudo fure o beiço para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro/Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar.

Os juízos morais do romance em questão também obedecem à lei da equivalência das janelas[328]. Nesse sentido, consideramos insuficiente a leitura acima, tendo em vista o seu alto nível de generalização. Qualquer personagem machadiano seria movido, desse modo, por essa "incontida e obscura força de viver". A luta pela glória mundana não conduz os personagens a esse "equilíbrio instável das impressões e dos sentimentos", mas ao ofício de medalhão, pois o princípio motor da invenção de um medicamento sublime, o emplasto[329], de acordo com o próprio narrador, foi gerado fundamentalmente pelo "gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas". O amor da glória é uma tópica decisiva no presente romance. O narrador sugere para reflexão do leitor, no capítulo do emplasto, uma situação de ambiguidade moral, ressaltada na descrição que denota a ambição pela glória eterna de um dos seus personagens e na descrição da ânsia pela glória terrena de outro, valores constitutivos de universos psíquicos distintos no mundo ficcional machadiano. Conforme a fala do narrador, um dos seus tios, "cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a cousa mais verdadeiramente humana" (ASSIS, 1997, p. 4).

O mundo moral dos personagens machadianos é caracterizado pelas contingências fornecidas pelo mundo da vida. Todavia, estes sentidos são supostos para o leitor os desvendar: "Decida leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto". O leitor é conduzido por dispositivos retóricos que produzem efeitos de sentido paradoxais, pela escolha

---

328 De acordo com o narrador Brás Cubas, ele descobriu uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleceu que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência (ASSIS, 1997, p. 86).

329 Considerando que oemplasto Brás Cubas é um remédio para os hipocondríacos, os quais representam a melancólica humanidade, podemos ressaltar que Machado de Assis ficcionaliza as descrições da melancolia que farão autoridade até o século XVIII na europa, pois, na teoria dos vapores, "uma afecção melancólica" está "situada primitivamente no estômago e nos órgãos digestivos – a hipocondria - , atingindo o encéfalo por exalações e vapores" (STAROBINSKI, 2016, p. 38). De acordo com os mestres antigos (STAROBINSKI, 2016, p. 37), "a afecção hipocondríaca se manifesta por eructações, calores, digestões lentas, flatulências" (…) Portanto, segundo a definição clássica, a hipocondria é uma doença orgânica da região abdominal superior, onde se acumula um excesso de atrabílis e de onde exalações tóxicas se elevam até o encéfalo". Com efeito, os vapores tóxicos que sobem do estômago explicam não só as ideias negras mas também certas alucinações" (STAROBINSKI, 2016, p. 37). Para a cura da melancolia, vários remédios foram utilizados antes do emplasto Brás Cubas. Por exemplo, é o "heléboro que permanecerá durante séculos o específico da bile negra, e por conseguinte da loucura" (STAROBINSKI, 2016, p. 24).

de situações e cenas figurativas de juízos estabelecidos moralmente. Portanto, ao leitor é destinada a tarefa de decidir qual valor moral governa nas situações de vida dos personagens representados pela pena do narrador machadiano, em outros termos, seguindo as pistas fornecidas pelo romance, ele é orientado[330] para a tarefa de identificar a retórica utilizada pelo narrador, suas metáforas agudas e suas imagens. Enunciadas na forma de lugares de enunciação, essas imagens, todas vinculadas ao mundo que se revela na consciência do narrador, correspondem à franqueza do defunto autor, desobrigado da vida e dos limites que lhe determinam "a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência (ASSIS, 1997, p. 50). Não seria essa a consciência pura dramatizada pelo narrador da crônica de 1896?

Brás Cubas "tinha, é verdade, uns fumos de pacholice", metáfora que figura a loucura, a loucura de todo mundo, uma vez que, questiona o próprio defunto: "mas quem não é um pouco pachola nesse mundo?" (ASSIS, 1977, p. 102) Ideia fixa engessada na consciência, Brás Cubas "tinha o emplasto no cérebro; trazia" consigo "a idéa fixa dos doudos e dos fortes" (ASSIS, 1977, p. 104). Segundo Ruth Silviano Brandão e José Marcos Rezende Oliverira (2011, p. 83), "como em O elogio da loucura, de Erasmo, todo mundo é louco e ninguém é louco, e a demonstração da impotência dos conceitos de loucura só podia se encenar ficcionalmente". O narrador personagem emula a idéa móbil em oposição à idéa fixa: "Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo; e, tornando à idéa fixa, direi que é ela a que faz os varões fortes e os doudos; a idéa móbil, vaga ou furta-cor é a que faz os Cláudios, - formula Suetônio" (ASSIS, 1977, p. 103). A crítica à ideia fixa realizada pelo narrador não o livra "das revelações que faz à consciência", outro princípio gerador de ideias fixas. Com efeito, levantemos a questão: como não questionar as convicções que orientam a leitura realizada sobre esse romance? Por essa via, não "evocamos a leopardiana narração do delírio de Brás Cubas nas *Memórias póstumas* de Machado de Assis" (BOSI, 1992, p. 23), cujo sentido propriamente realista de sua mensagem estaria na vida pública, examinada por dentro a partir do escrutínio "das vaidades e das veleidades dos seus atores" (BOSI, 1992, p. 25).

> Quando se lê com atenção o nosso Machado de Assis percebe-se uma atitude em face dos acontecimentos históricos bastante afim à de Leopardi e à de Stendhal para

330 "*Commentary about the moral and intellectual qualities of characters always affects our view of the events in which those characters act*" (BOOTH, 1983, p. 196).

> não falar na influência inegável de Schopenhauer. O que aparece na vida pública só se entende por dentro examinando as vaidades e as veleidades dos seus atores. Essa negação da consistência do tempo político, todo devorado pela vontade de satisfazer interesses egóticos, é um dos fulcros do realismo cético de que as Memórias póstumas de Brás Cubas dão o cabal exemplo. É minha convicção de que esse modo de sentir e pensar desabusado permitiu a Machado universalizar a sua perspectiva de narrador maduro e anti-romântico. O mesmo ceticismo deu uma coerência de tom e de estilo às suas observações certeiras sobre o cotidiano do Rio no Segundo Império (BOSI, 1992, p. 25).

Ao contrário do que pensa Alfredo Bosi, evocamos a filosófica[331] narração do delírio, em decorrência da qual a convicção bosiana no realismo cético torna-se efeito de uma leitura que apaga os rastros da linguagem e dos seus atos como ordenadores das ilusões descritas pelo autor defunto. Não entendemos Machado como um psicólogo que intuiu "a precariedade do sujeito literalmente arrastado pelo redemoinho das suas motivações" (BOSI, 1992, p. 25). O delírio de Brás Cubas é metáfora da loucura que se reveste de ideias fixas, de máximas[332], anedotas, provérbios, adágios e estórias ficcionais, todas trazidas para o livro no sentido de "estender ao mundo as revelações que faz à consciência"(ASSIS, 1977, p. 50).

> Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.
> Primeiramente, tomei a figura de um babeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarin, que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarin.
> Logo depois, senti-me transformado na Summa Theologica de S. Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; idéa esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília de certo), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto. Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixe-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa, que me atrevi a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino. Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos.

---

331 Essa filosófica narração está submetida ao ridículo do sentido atribuído às convicções dos filósofos que deliram e criam um mundo ao sabor de suas contingências e determinações.

332 É relevante lembrar que a melancolia se cristaliza, para os teóricos do tratamento moral, em torno de um núcleo intelectual: "embora a melancolia se cristalize em torno de um núcleo intelectual, de uma "ideia fixa", ela deve ser atingida e modificada no nível dos sentimentos e das paixões, isto é, num ponto mais profundo que aquele do raciocínio e do pensamento conceitual" (STAROBINSKI, 2016, p. 100).

> Insinuei que deveria ser muitíssimo longe; mas o hipopótamo não me ouviu, se é que não fingiu uma dessas cousas; e, perguntando-lhe, visto que ele falava, se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão, retorquiu-me com um gesto peculiar a estes dous quadrúpedes: abanou as orelhas. Pela minha parte fechei os olhos e deixei-me ir à ventura. Já agora não se me dá de confessar que sentia umas tais ou quais cócegas de curiosidade, por saber onde ficava a origem dos séculos, se era tão misteriosa quanto a origem do Nilo, e sobretudo se valia alguma cousa maisou menos do que a consumação dos mesmos séculos; reflexões do cérebro enfermo.

Não estaria Brás Cubas mergulhado no seu "delírio filosófico, criando no universo uma quantidade inumerável de mundos diversos"? (ERASMO, 2016, p. 81) Enquanto reflexões do "cérebro enfermo", as imagens fantásticas são recorrentes e o delírio ora aparece na metamorfose de Brás Cubas, no misto do sublime com o grotesco presente no questionamento ao hipopótamo fantasiado pelo delirante, imagem que aparece quando o narrador assume a forma humana, ora ele é apresentado na misteriosa viagem à origem dos séculos conduzida por um animal que fala. A despeito das reflexões de um cérebro que se encontra enfermo, o extraordinário é imanente à loucura que é propriamente desenvolvida pelo estado delirante no qual se encontra esse caractere. Com efeito, é no âmbito do delírio que já podemos perceber a irrupção da filosofia que se consagrará como princípio orientador do romance machadiano: a filosofia do humanitismo. Como nessa filosofia, também no delírio "a vida das cousas ficará estúpida deante do homem" (ASSIS, 1977, p. 110). Numa fusão de imagens opostas, a Summa Theológica de S. Tomás se junta à natureza pagã, à Pandora, figurando as extravagâncias que são próprias "destes fenômenos mentais". Não menos antitética é a representação simbólica dessa "natureza ou Pandora", que responde: "sou tua mãe e tua inimiga" (ASSIS, 1977, p. 110).

Levando na "bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens" (ASSIS, 1977, p. 111), Pandora metaforiza o absurdo, o inverossímil, o fantástico. Assim a considera Brás Cubas em seu delírio: "Tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, de certo, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma cousa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar" (ASSIS, 1977, p. 111). Brás Cubas, ao solicitar mais alguns anos de vida à Pandora durante o seu delírio, torna-se objeto de uma descrição extraordinária, configurado no seio da língua, por um simples sintagma: "sublime idiota". A narrativa da deusa da ressurreição assume o mesmo aspecto que caracterizará a filosofia do humanitismo abordado mais adiante pelo personagem Quincas Borba. Eis o diálogo de Pandora com o defunto narrador:

> Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflictivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?
> - Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? E, se eu amo a vida, porque te hás de golpear a ti mesma, matando-me?
> - Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jocundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal (ASSIS, 1977, p. 111).

A lei do egoísmo é o estatuto universal que comanda a lei da vida, ela é a lei que explica a vontade da onça que "mata o novilho", "porque o raciocínio da onça é que ela deve viver". Tal lei, correspondente imediato da filosofia mais irrefutável do romance em questão, torna inteligível o turbilhão dos vícios que acompanham o espetáculo da história do homem e da terra, cuja intensidade não "lhe podiam dar nem a imaginação nem a ciência" (ASSIS, 1977, p. 112). Esse espetáculo demanda uma explicação extraordinária, por isso que "para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago" (ASSIS, 1977, p. 112). Delírio de um outro delírio, a narração de Brás Cubas pressupõe uma repetição. Como diz o próprio, "os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo que passava diante de mim, - flagelos e delícias, - desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria' (ASSIS, 1977, p. 112). Nesse tumulto de flagelos e delícias, os vícios sobrepõem as virtudes; daí "vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo" (ASSIS, 1977, p. 112).

O delírio é parte do enredo e, enquanto tal, participa do ponto de vista que foi estabelecido pelo narrador sobre o romance; nele é possível perceber as rabugens do seu pessimismo, bem como uma melancolia casada com uma pitada de galhofa, posto que, não obstante esses vícios configurarem "as formas várias de um mal" (ASSIS, 1977, p. 112), o narrador esclarece: "ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem ri; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, - de um riso descompassado e idiota" (ASSIS, 1977, p 112). Fantasticamente conduzido por uma razão irracional, por uma lei de transtorno cerebral, Brás

Cubas conjuga dor e "indiferença, que era um sono sem sonhos", formando um misto de melancolia com riso. Outro sintagma de caráter extraordinário, "a lei de transtorno cerebral" metaforiza a falta de sentido reinante no mundo representado pelo delírio. Escrevendo com a tinta da melancolia, esse autor ficcional fala no desvario[333]. Em capítulo posterior, temos a Razão contra Sandice, o momento em que a lei se desvencilha do transtorno cerebral, de modo que, findado o delírio, "o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair" (ASSIS, 1977, p. 114). Na leitura que ora é aqui realizada nessa tese, esse capítulo não representa somente o ponto da "maior transição deste livro" (ASSIS, 1977, p. 115) do ponto de vista de sua forma, que será também analisada, mas o ponto em que o fantástico do delírio do defunto autor se submeterá à Razão, fonte mediadora dos julgamentos morais que este autor defunto fará em relação aos vícios dos caracteres que se tornarão objeto do cômico, do pessimismo e da melancolia neste romance.

A partir deste momento, uma detida descrição sobre os caracteres é realizada pelo narrador, a qual faz valer a tão elogiada análise de paixões e caracteres advogada pelo autor no texto em que ele critica "a reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis" (ASSIS, 1971, p. 165) do realismo. De acordo com Sônia Brayner (BRAYNER apud TEIXEIRA, 2010, p. 161), "na produção do autor há, entre outras espécies, contos em que predomina a análise de um caráter, de um tipo, na tradição de Teofrasto e La Bruyére". Para Ivan Teixeira (2010, p. 162), "não interessa tanto saber se Machado leu de fato Teofrasto quanto investigar em sua obra os traços que confirmam a adoção consciente dessa técnica literária". Os tipos[334] desenhados em Memórias póstumas são tipos viciosos, marcados pela

---

333 O autor satírico tinha a opção entre vários procedimentos defensivos: podia recorrer ora à denegação ("não falo de vocês", ora à delegação ("é outro que fala por minha boca"), ora, também, à autocondenação ("falo no desvario"). Erasmo pôs para falar a Loucura em pessoa: era a delegação suprema. Nos séculos XVI e XVII, a roupa protetora da poesia satírica foi, para agradar, o traje ccolorido do louco do carnaval, ou a do bobo da corte (o clown shakespeariano), ou, enfim, o manto negro do melancólico" (STAROBINSKI, 2016, p. 153). Nesse sentido, com o manto negro da melancolia e com a galhofa, Brás Cubas delega a si o poder supremo de "estender ao mundo as revelações que faz à consciência" (ASSIS, 1997, p. 50).

334 Importa perceber a diferença do tipo desenhado em Memórias póstumas de Brás Cubas com relação ao tipo caracterizado por Teofrasto. Conforme Ivan Teixeira (2010, p. 173), "o tipo imaginado no caráter antigo não pretende sugerir nenhuma intimidade psicológica, mas certos sintomas ou ações exteriores, preiamente codificadas pelo costume. Por sua natureza especular ou metonímica, aproxima-se da personagem alegórica. Muitos promenores contribuem para a constituição do caráter, entre os quais se contam: comportamentos ou gestos repetidos, previsibilidade na maneira de falar, exagero de propriedades representativas, traços simbólicos

descrição inscrita a partir do ponto de vista do narrador defunto. Não tendo encontrado nenhuma referência explícita de Machado de Assis a Teofrasto ou a La Bruyére, Ivan Teixeira (2010, p. 162) defende que há evidência, em sua ficção, de que adota o processo compositivo do caráter[335]. No entanto, lembramos que é a metáfora a técnica fundamental de composição dos julgamentos avaliativos desse narrador, o que nos leva a pensar de que modo ela participa da produção da sátira aos costumes marcados pela vulgaridades dos caracteres. Para Ivan Teixeira (2010, p. 173), em vez de representar as particularidades de um indivíduo, "o desenho verbal do caráter" mimetiza a somatória de características de outras pessoas, compondo "personagens que metaforizam personagens". Assim, segue o crítico (TEIXEIRA, 2010, p. 173), "variante do que se conhece hoje por personagem plana[336], essa modalidade de desenho oferece traços fixos, sem sofrer alteração essencial no desenvolvimento das estórias". Consideremos as consequências advindas desse modelo de descrição dos caracteres:

> Entendidas como adstritas a um gênero literário, tais propriedades criam uma dificuldade conceitual, pois se fundam em aparente paradoxo, que se pode explicar mais ou menos nos seguintes termos: por um lado, o caráter ambiciona o geral, mas focaliza o particular; por outro, compõe-se da estilização de traços convencionais, mas produz sensação de realidade singular. Creio que isso conduz o assunto para o âmbito da teoria do conhecimento em arte, a qual proporciona outra aparente contradição: o artista conhece os homens ao produzir o texto ou escreve o texto para conhecer os homens? Em outros termos, a prática do caráter se baseia numa operação cognitiva ou resultará de um procedimento retórico que produz conhecimento? Como se verá adiante, Teofrasto afirma que observou a natureza humana para compor os seus esboços morais. A partir daí, a tradição crítica tem afirmado que o autor soube captar a suposta essência dos homens, que apenas se matizaria com a diversidade geográfica e histórica das pessoas. Nesse sentido, a finalidade dos caracteres seria a abstração – a partir da diversidade concreta dos indivíduos – da essência universal dos homens" (TEIXEIRA, 2010, p. 173).

---

na roupa ou nos pertences, produção do efeito de concretude realista e abordagem do particular para insinuar o geral".

335 Para Ivan Teixeira (2010, p. 162), esse trabalho requer "a investigação da noção de gênero, de costume ou a tradição do caráter como modalidade específica de composição literária, a que se ligam regras e formas definidas. Seria igualmente desejável que se considerasse o livro de Teofrasto não como unidade isolada, mas como um possível estágio inaugural daquela tradição de esquemas e procedimentos, cuja origem mais próxima talvez tenha sido Aristóteles e cujo ponto mais alto seriam alguns autores dos séculos XVII e XVIII, Thomas Overbury e John Earle na Inglaterra".

336 "Personagens planos eram chamados no século XVII de "humours", e são ora chamados de tipos, ora de caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma idéia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos" (FORSTER, 2005, p. 91).

A presumida natureza humana observada por Teofrasto, que teria sido desvelada em sua essência, demanda um conhecimento que abarca dois pressupostos, pois ao passo que ela pressupõe uma operação cognitiva pela qual o artista conhece os homens ao produzir o texto, ora ela é reconhecida por um procedimento retórico a partir do qual o artista "escreve o texto para conhecer os homens". Como estamos analisando um narrador que julga e define a vulgaridade dos seus caracteres, consideramos relevante apresentar como a autoridade do artista que "conhece os homens ao produzir o texto" é afetada no texto do próprio Teofrasto (1978, p. 32): "Pois bem, Péricles, como observei durante muito tempo a natureza humana e tenho noventa e nove anos, e como ainda mantenho relações com muitos caracteres diferentes entre si e comparo com muita precisão os homens bons e os mesquinhos, pensei que deveria descrever a maneira de viver de cada um deles". Lendo pela perspectiva do romance em análise, não poderíamos pensar que a autoridade daquele que observou por muito tempo a natureza humana e tem noventa e nove anos seria similar à autoridade de um narrador que pode, enquanto morto, se livrar do "olhar agudo e judicial da opinião", da mesma forma que expor com franqueza a sua mediocridade, advertindo que "a franqueza é a primeira virtude de um defunto", posto que, "na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência"?

Nessa questão nos chama atenção o modo como a autoridade de Brás Cubas pressupõe a desconsideração dos seus procedimentos retóricos. Com efeito, entendemos que o estudo do costume retórico dos caracteres na obra machadiana demanda uma leitura que perceba, de forma crítica, o modo como esse autor se apropria dessa técnica. Nessa tese, julgamos que seja preciso ir além "dos traços que confirmam a adoção consciente dessa técnica literária" (TEIXEIRA, 2010, p. 162), uma vez que, numa leitura a contrapelo, invertida, a adoção machadiana dessa técnica implica o entendimento de que, sendo efeito de procedimentos retóricos, as descrições dos caracteres feitas por Brás Cubas também estão marcadas por metáforas agudas e enunciados galhofeiros, cujas imagens fantásticas produzem efeitos de indeterminação numa recepção que as lê enquanto resumos realizados por um cérebro governado pela lei do transtorno, pela racionalidade filosófica de um defunto autor, numa obra "supinamente filosófica, de uma filosofia desegual", "escripta com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século" (ASSIS, 1977, p. 104). O estudo dos vícios relativos aos comportamentos dos caracteres mencionados pelo narrador

Brás Cubas demanda considerar que os efeitos de sentido subjacentes à fala do narrador Brás Cubas e dos personagens machadianos são correspondentes ao universo axiológico e normativo dos tipos sociais descritos em suas mais diversas narrativas, compostas no âmbito dos gêneros contos e romances. Desse modo, à composição dos tipos machadianos deve estar vinculado o alistamento das tópicas retóricas desveladoras dos componentes semânticos que determinam a fenomenologia dos caracteres.

Investigamos até que ponto "o costume retórico dos caracteres", inventados por Machado de Assis em "O alienista", segue "a relação dos vícios representados nos perfis da obra *Os caracteres de Teofrasto*", cujo livro, segundo Ivan Teixeira (2010, p. 87), foi encontrado na biblioteca de Machado de Assis. A ampliação dessa noção de caráter significa possibilitar a compreensão da ironia em seus contos e romances de segunda fase. O trabalho de encenação irônica é feito, a partir das narrativas de 1880, pela imitação dos vícios representados por Teofrasto: dissimulação, bajulação, tagarelice, grosseria, complacência, patifaria, loquacidade, invencionice, descaramento, despudor, inconveniência, estouvamento, estupidez, rudeza, superstição, desconfiança, rusticidade, impertinência, vaidade, ostentação, avareza, orgulho, prepotência, instrução tardia, maledicência, gosto por más companhias e outros que estão presentes na economia dos textos machadianos, tais como inveja, vulgaridade, ignorância, dependência, liberalidade, fraude, deslealdade, perfídia, ignorância, toleima, parlapatice, frouxidão da vontade, domínio do capricho, mediocridade etc. Tendo em vista esses aspectos viciosos dos tipos da ficção em análise, os quais formam os lugares comuns da enunciação machadiana, observamos que a retórica dessas narrativas expõe a técnica de um gênero que coloca sob suspeita a ideia de um "pensar que é primeiramente separar, dissociar, reconhecer uma coisa como não sendo as outras realidades" (RICOEUR, 2014, p. 16), transformando em imagens fantásticas o modo como o narrador julga seus caracteres, bem como as ideias fixas figuradas nas máximas que determinam os verossímeis da opinião desses últimos.

Portanto, apresentar a articulação dos vícios com os julgamentos morais do personagem narrador significa entender esses julgamentos como parte do processo extraordinário da obra difusa do defunto autor, sem deixar de acrescentar que esse processo está fadado às rabugens do seu pessimismo melancólico e à pena de sua galhofa. Não ignoramos o esforço realizado por esse autor defunto, à maneira do narrador da crônica de 1896, de transformar o trivial em figurado, em sublime e grande o que é geralmente tratado

enquanto meramente ordinário. Após o início da narração do nascimento de Brás Cubas e da genealogia da sua família, esboça-se este capítulo que é central para o entendimento das principais tópicas do romance em discussão. Alguns lineamentos são ressaltados na configuração do caráter do menino que desde os cinco anos recebera a "alcunha de menino diabo". Dentre estes, o comportamento conivente do seu pai com relação à sua conduta: "meu pai tinha-me em grande admiração; e se ás vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos". As forças da lei da hereditariedade e as das relações sociais estão presentes em alguns relatos deste romance, ressoando-se na narração de situações que descrevem a índole de alguns personagens. Assim Brás cubas interpreta o fato de Cotrim, marido de sua irmã, "mandar com freqüência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue", pois segundo o mesmo, "não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais" (ASSIS, 1997, p. 175). Relativizada pelos efeitos das relações sociais, a hereditariedade perde o seu estatuto de lei, quebrando a expectativa do leitor que almeja identificar no texto a unidade axiológica das máximas que dão sentido ao seu processo de configuração.

Da mesma forma, o caráter do menino Brás Cubas vai sendo moldado pelo círculo familiar, sua mãe "era senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa, (...) temente às trovoadas e ao marido". Deste meio só poderia surgir uma figura pouco inclinada ao método, à pesquisa racional dos fenômenos da vida humana: "afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares" (ASSIS, 1997, p. 21). O pessoalismo de Brás Cubas é metaforizado pelas circunstâncias e os lugares que constituem a sua consciência moral. É inegável a relevância deste capítulo para o alistamento das tópicas que balizam os juízos valorativos do narrador sobre as diversas cenas e personagens que compõem o enredo deste romance. Assim, "o que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, - vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho e mais" (ASSIS, 1997, p. 23). Entender que "o menino é pai do homem" supõe considerar a vulgaridade de caracteres, o amor das aparências rutilantes, do arruído, a frouxidão da vontade e o domínio do capricho enquanto valores constitutivos de "alguns lineamentos do menino". Poderíamos, nesse sentido, incluir os personagens nestes campos semânticos valorativos. Nessa perspectiva, caractere vulgar e marcado pelo domínio do

capricho seria o do Pai de Brás Cubas, o qual não o repreendia quando escondia os chapéus das visitas, quando deitava rabos de papel a pessoas graves, puxava pelo rabicho das cabeleiras, e dava beliscões nos braços das matronas. Pelo contrário, quando "às vezes o repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-lhe beijos".

Na tópica do "amor das aparências rutilantes "podemos incluir o seu tio cônego, espírito medíocre que "não era homem que visse a parte substancial da Igreja; via o lado externo, a hierarquia, as preeminências, as sobrepelizes, as circunflexões". Este tópico não poderia ser iniciado sem a ênfase no comportamento da família do narrador quando ela recebe a "notícia da primeira queda de Napoleão" no século XIX. Aqui não é posta em evidência a natureza histórica do fato que determina a estrutura de referência dos leitores do romance, mas o seu caráter de determinação das escolhas valorativas das ações de seus personagens. O narrador ressalta o amor pelas aparências que caracteriza as ações de seus familiares, uma vez que, segundo o mesmo: "não se contentou a minha família em ter um quinhão anônimo no regozijo público; entendeu oportuno e indispensável celebrar a destituição do imperador com um jantar, e tal jantar que o ruído das aclamações chegasse aos ouvidos de Sua Alteza, ou quando menos, de seus ministros" (ASSIS, p. 24).

A máxima moral que se revela típica do amor pelas aparências (medalhão) é proposta pelo Pai de Brás Cubas: "teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo". "Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens". O conselho do Pai de Brás Cubas não é diferente do conselho que o Pai de Janjão destina ao seu filho no conto "Teoria do medalhão". De acordo com Dirce Côrtes Riedel (1974, p. 95), "o "medalhão" é uma metáfora-programa, que se concretiza no comportamento da maioria dos personagens machadianos que alcançam prestígio social".

> "Ah! brejeiro! Contando que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios" (ASSIS, 1977, p. 153).

> "Vinte e um anos, algumas apólices, um diploma, podes entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes. Há infinitas carreiras diante de ti. Mas, qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum".

"Levantando-se acima da obscuridade comum e firmando-se como ornamento indispensável da sociedade" (RIEDEL, 1974, p. 95), Brás Cubas também sonhou em ser um medalhão[337]. Como o medalhão que emprega umas "quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras" (ASSIS, 2007, p. 85), Brás Cubas "não tinha outra filosofia": "Para dizer a verdade toda, eu reflectia as opiniões de um cabeleireiro, que achei em Modena, e que se distinguia por não as ter absolutamente. Era a flor dos cabeleireiros" (ASSIS, 1977, p. 146). A flor dos cabeleireiros, a qual metaforiza a virtude de Brás Cubas nesse romance, se distinguia pela falta de opiniões, "por não as ter absolutamente". Com efeito, não ter opiniões é a virtude de alguém que acabara de sair da universidade, pois afirma Brás Cubas:

> "Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma (filosofia); mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto". Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação…" (ASSIS, 1977, p. 146).

"Para as despesas da comunicação", como já analisamos, "sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento" (ASSIS, 2007, p. 85). Portanto, a obra narrativa machadiana nos conduz a perceber lugares-comuns referentes a matérias e valores que formam uma teia discursiva em diferentes gêneros textuais. Sedimenta-se nela crenças e atitudes de personagens decorrentes de motivações éticas e morais cuja verossimilhança ultrapassa o plano das análises internas realizadas sobre as suas narrativas, sobretudo quando estas análises são produzidas de maneira descontextualizada. Crer na

---

337 "Brás Cubas sonhou em ser um medalhão quando ideou inventar "um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade". Já do outro lado da vida, quando defunto-autor, confessa: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: "Emplasto Brás Cubas". Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me aeguam este defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; do outro lado, sede de nomeada. Digamos: amor de glória" (RIEDEL, 1974, p. 97).

existência de um sistema literário machadiano significa considerar a sua verossimilhança[338] enquanto reflexo de uma causalidade mais abrangente, de uma causalidade que implica uma análise das tópicas que perpassam o todo do seu trabalho, formado por temas legitimadores de unidades valorativas acerca de uma determinada estética, ética e moral. De acordo com o seu Pai, Brás Cubas deveria obedecer à seguinte máxima: "todo homem público deve ser casado", visto que, aqui reproduzimos a sua fala, "não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais". Num mundo em que o dinheiro se tornara o valor universal em decorrência do qual o heroísmo e a distinção aristocrática já não representavam valores promotores da honra, do prestígio e da hierarquia, a assunção de cargos burocráticos representa o signo distintivo da nobreza em decadência, o que também explica o amor pelas aparências do tio cônego de Brás Cubas; este "não era homem que visse a parte substancial da Igreja; via o lado externo, a hierarquia, as preeminências, as sobrepelizes, as circunflexões". Tais indícios desvelam o caráter do tio de Brás, aquele que "costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna"; política "comuníssima" no universo daqueles que almejam levantar-se "acima da obscuridade comum".

A sua mãe se encaixa perfeitamente no campo da frouxidão da vontade, caracterizada como uma senhora fraca, "de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa, caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada: temente às trovoadas e ao marido. "O marido era na terra o seu deus". O narrador nos fornece uma descrição dos valores sociais e morais constitutivos do seio familiar de onde proveio; sua pena busca as leis, leis que se resumem em consolidar máximas e causas determinadas enquanto fontes explicativas dos comportamentos e dos fatos que regem o enredo da estória. Ele nos propõe indícios, pistas a partir das quais é possível perceber o processo extraordinário que dá sentido à tessitura dos comportamentos dos personagens configuradores do enredo da narrativa . Por conseguinte, anunciar a força do meio social sobre a formação do caractere Brás Cubas significa perceber em que medida "foi dessa terra e desse estrume que nasceu esta flor". Eis a

---

338 "A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e que são aplicados pelo autor para motivar as ações da história" (HANSEN, 2006, p. 71). "O leitor pode bem concluir que Machado de Assis trabalha com poucas situações narrativas básicas e três espécies também básicas de lugares-comuns, na verdade os mesmos, só lhes variando o recheio" (Idem, p. 69).

metáfora [339] que sintetiza os vícios dos caracteres mencionados acima. A flor está imediatamente numa relação de contrários com o amor das aparências rutilantes, com a vulgaridade dos caracteres, com a frouxidão da vontade, com o domínio do capricho e com as inconveniências de Brás. Estabelecida pelo próprio narrador, a ironia é efeito dessa relação de contrários. Sendo que todos os membros da família são viciosos, o estrume[340] dessa terra não é compatível com a sublimidade da flor. Donde se poderia concluir, como dirá o próprio narrador, "que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã" (ASSIS, 1977, p. 214). Na "consciência" do defunto autor, que "de súbito deu-lhe um repelão", a virtude é a flor nascida desse estrume, eis onde reside, para o leitor que segue a Razão contra a Sandice do capítulo posterior ao delírio, a verossimilhança da narrativa de Brás Cubas: na adequação de um discurso regido por metáforas[341], pois "a adequação de um discurso implica por um lado a verossimilhança de suas partes, a congruência entre coisas e palavras" (SOCORRO, 2007, p. 50). Nesse caso. a prosa também deve limitar-se aos seus padrões de verossimilhança, visto que "a virtude elocutiva é sempre condicionada à adequação do estilo ao gênero do discurso" (SOCORRO, 2007, p. 54). No romance, o signo flor é artifício que visa se adequar, enquanto metáfora da virtude denotada pelo narrador, à franqueza do próprio Brás Cubas, que se apresenta livre do olhar agudo e

---

339 De acordo com Dirce Côrtes Riedel (1974, p. 124), com o título "O menino é pai do homem", "o romancista se insere no naturalismo da época, aquele capítulo é prolongado geneticamente na "flor que nasce do estrume daquela terra". É com esta metáfora que Brás Cubas prova a lei da hereditariedade".

340 Ao estrume é dedicado um capítulo neste romance. Eis a narração: "Súbito deu-me a consciência um repelão, acusou-me de ter feito capitular a probidade de Dona Plácida, obrigando-a a um papel torpe, depois de uma longa vida de trabalho e privações. Medianeira não era melhor que concubina, e eu tinha-a baixado a esse ofício, à custa de obséquios e dinheiros. Foi o que me disse a consciência; fiquei uns dez minutos sem saber que lhe replicasse. Ela acrescentou que eu me aproveitara da fascinação exercida por Virgília sobre a ex-costureira, da gratidão desta, enfim da necessidade. Notou a resistência de Dona Plácida, as lágrimas dos primeiros dias, as caras feias, os silêncios, os olhos baixos, e a minha arte em suportar tudo isso, até vencê-la. E repuxou-me outra vez de um modo irritado e nervoso. Concordei que assim era, mas aleguei que a velhice de Dona Plácida estava agora ao abrigo da mendicidade: era uma compensação. Se não fossem os meus amores, provavelmente Dona Plácida acabaria como tantas outras creatoras humanas; donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã. A consciência concordou, e eu fui abrir a porta a Virgília" (ASSIS, 1977, p. 213-214).

341 A metáfora também assume uma funcionalidade argumentativa. Ela "apresenta diretamente a semelhança entre as coisas, o que a torna mais instrutiva e verossímil, daí, mais persuasiva. O que importa destacar é que o mecanismo metafórico realiza uma demonstração argumentativa, no que se emparelha ao procedimento silogístico do entimema, que a retórica aristotélica institui como corpo de prova cuja fonte encontra-se no campo do provável, ou seja, em indícios e verossímeis" (SOCORRO, 2007, p. 55).

judicial da opinião. Contudo, se é sabido que "o mecanismo metafórico persuade operando retoricamente porque ensina algo demonstrado pela analogia das semelhanças encontradas, e o leitor tem prazer com esse ensinamento porque apreende o efeito do procedimento" (SOCORRO, 2007, p. 56), nessa narrativa as semelhanças estariam invertidas, dadas as incongruências encontradas quando relacionamos a presumida virtude dessa flor com as inconveniências do menino Brás[342], que "desde os cinco anos merecera a alcunha de "menino diabo" (ASSIS, 1977, p. 117). Sendo irônicas, essas inversões permitem o leitor agudo conhecer "o efeito do procedimento", que o surpreende[343] pelo efeito de dissimulação[344] produzido pela retórica[345] do narrador.

---

342 De acordo com Teofrasto (1978, p. 108), "a inconveniência é, por definição, uma ação que não traz prejuízo, mas contrariedade. E o inconveniente é um homem que se aproxima de alguém que acabou de adormecer e o acorda para bater papo. Retém a quem vai embarcar. Aos que o visitam, pede que esperem até que dê um passeio. Toma uma criança da ama e alimenta-a, mastigando-lhe a comida; graceja carinhosamente, estalando beijocas e chama-a de bonequinha do papai. Enquanto come, conta que tomou eléboro e que expeliu por cima e por baixo e que a bílis de seus excrementos era mais negra do que môlho servido. É capaz de perguntar na frente dos criados: - Dize-me, mamãe, quando sentias dores em davas à luz, que dia era? Responde em lugar dela que o dar à luz é alegria e dor, mas não é fácil encontrar um ser humano que não tenha essas sensações, e que em sua casa há uma cisterna com água fresca; que seus amigos são como o tonel furado, pois tratando-os bem, não consegue contentá-los. Recebendo hóspedes, mostra a seus convidados de que tipo é seu parasita e, incitando-os a beber, diz que lhes preparou divertimentos e que, se eles ordenarem, um escravo irá imediatamente à procura de uma flautista no lupanar, para que nos toque flauta e nos alegre a todos.

343 "Esta virtude refere-se, com efeito, ao prazer de aprender que procede do efeito de surpresa. Ora, é função da metáfora instruir por uma aproximação repentina entre coisas que parecem distantes" (RICOEUR *apud* SOCORRO, 2007, p. 57).

344 Para Teofrasto (1978, p. 34), "a dissimulação pode realmente parecer, num sentido lato, uma afetação de inferioridade nos atos e nas palavras, enquanto o dissimulado é o homem que, ao se aproximar de seus inimigos busca esconder que os odeia; louva, quando presentes, os que atacou às ocultas e, quando eles perdem uma ação judicial, sofre junto com eles; perdoa aos que falam mal dele e não se irrita com o que se diz a seu respeito. Com os injustiçados que se queixam, dialoga com frieza; aos que querem encontrá-lo com urgência, convida para voltar mais tarde. Não confessa nada do que faz, mas diz que vai deliberar e dá a entender que chegou há pouco, que é tarde e que esteve doente. Aos que pedem dinheiro a juros e aos que o pedem sem juros diz que não é rico e, vendendo, diz que não vende, e, não vendendo, afirma que vende; se ouviu algo, finge que não ouviu e, se viu, diz que não presenciou e, se fez um acordo, que não se lembra; e afirma que ou vai refletir, ou não sabe, ou está surpreso, ou também ele, certa vez, já pensou assim. Em resumo, é capaz de empregar expressões como estas: "não acredito, não percebo, estou espantado" e " és tu que dizes que ele está outro; é certo que ele me expunha isso; esse fato é para mim inverossímil; conta isso a outro; entre desconfiar de ti ou julgá-lo mal, estou embaraçado; mas vê lá: não te fies logo". Tais palavras, ambiguidades e retratações são próprias do dissimulado. Dos caracteres não sinceros, mas insidiosos, é preciso guardar-se mais que víboras.

345 "Uma das tópicas mais eficazes da arte retórica "é o elogio da verdade e a vituperatio de toda mentira e de todos os artifícios retóricos, do que se deduz sua regra de ouro que é a dissimulação da própria arte" (NASSARO, 2010, p. 255).

O uso da metáfora da flor brotada da árvore dos Cubas nos remete à genealogia da família. Uma geração inteira de fidalgos compõe o esboço satírico de Brás Cubas. Sátira aos caracteres que compusesam a expressão do meio doméstico, o romance possui no seu narrador defunto a sua principal virtude: a franqueza. Sendo que "a franqueza é a primeira virtude de um defunto", ela seria o oposto do vício que se caracteriza pelo fingimento. Livre do olhar agudo e judicial da opinião, Brás Cubas "pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser!" A franqueza torna-se o caminho a ser trilhado pelo narrador no convencimento do leitor a respeito de sua competência avaliativa. Com efeito, a questão que se coloca é até que ponto essa denominada virtude não seria a estratégia que o próprio defunto encontra para nos fazer crer e aderir à verossimilhança de suas descrições. No livro "Teofrasto: os caracteres", a evocação da franqueza para falar mal das pessoas é considerada um vício. Assim afirma Teofrasto (1978, p. 149):

> "A maledicência é uma tendência do espírito para a difamação. O maldizente é um homem que, se lhe perguntam: - Quem é fulano?, responde: - Pois bem, assim como fazem os genealogistas, começarei em primeiro lugar, pela família dele: seu pai, originalmente, chamava-se Sósia, tornou-se Sosístrato no serviço militar, depois fez seu registro civil como Sosidemo; por outro lado, a mãe é uma nobre de Trácia; nomínimo, esta mulher se chama Crinocoraca; mas dizem que estas mulheres eram todas nobres em seus países… Finalmente, fulano, por ser filho de tais pais, é um tratante e um malhadiço. Caluniando, diz a alguém: - "Na verdade, eu estou bem informado de tais vícios sobre aquelas com quem tu te enganas perto de mim; e expõe com minúcias o assunto: - "Essas mulheres fisgam nas ruas os transeuntes", e é uma casa esta onde se levantam as pernas, pois não é lero-lero conforme se diz, mas, como cadelas, copulam nas ruas, e em suma, umas aliciadoras de homens, e elas próprias atendem a porta do pátio. Por certo, se outros caluniam, apóia e diz: - Eu odeio esse homem mais que todos; pois fica-se enjoado com a sua cara; sua vileza não se iguala à de ninguém; uma prova: à sua mulher, que lhe trouxe talentos de dote e que lhe permite tomar um banho frio num dia do mês de Posidão. É capaz de, numa reunião, falar a respeito do que se levantou para sair e, uma vez que começou, não o poupa e destrata toda a família. Difama frequentemente seus amigos e familiares e também os que morreram, chamando o falar mal de franqueza, espírito democrático e liberdade. E faz isso com muito mais agrado do que tudo mais na vida".

"Assim como fazem os genealogistas", Brás Cubas faz a sua, no capítulo III. Ele se propõe a fazer "um curto esboço genealógico" (ASSIS, 1977, p. 102). Em descompasso com a crença de Pascoela, "insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração de fidalgos" (ASSIS, 1977, p. 115), a genealogia dos Cubas não possuía uma semente atistocrática, posto que "o fundador da família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de

Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria" (ASSIS, 1977, p. 102). Não sendo fidalgo, Damião Cubas está na origem da formação da flor gerada pelo estrume. Aliás, sendo baixa essa origem, não poderia ser elevado os seus frutos, visto que, após o ofício da tanoaria, Damião Cubas "fez-se lavrador":

> "plantou, colheu, permutou o seu producto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós – dos avós que a minha família sempre confessou – porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha. Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto do Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que practicou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*.

O narrador constrói um discurso verossímil sobre a formação do seu meio doméstico, discurso que compõe similitudes que nos permitem ligar a metáfora da flor com a estória originária da fundação dos Cubas, com o ofício de lavrador de Damião Cubas, que "plantou, colheu" e "permutou o seu producto por boas e honradas patacas", com o modo dissimulado pelo qual o apelido de Cubas "fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, para não ser associado ao sentido baixo da tanoaria. Começando pelo pai, homem de imaginação, Brás Cubas difama a sua "pacholice". A flor que nasce dessas "boas e honradas patacas" é a mesma flor que herda "uns fumos de pacholice" (ASSIS, 1977, p. 102). A imaginação concebe o mundo acreditado por Brás, possiblitando a nós que somos leitores vincular as rabugens da pacholice desse defunto autor, dessa flor que nascera desse estrume, à cômica genealogia que torna inteligível a gênese dos Cubas. Para a família de Brás Cubas, a trivialidade do ofício de tanoeiro deve ser apagada pelo heroísmo de um cavaleiro "nas jornadas da África". Objetos do cômico e do fantástico pelo olhar agudo e judicativo de Brás Cubas, os componentes dessa genealogia formam a vulgaridade dos caracteres pelas descrições desse defunto. Dito de outro modo, não estaria Brás Cubas em condição semelhante à de Teofrasto, aquele que observou por "durante muito tempo a natureza humana" e que tinha "noventa e nove anos", estando, portanto, na condição de autoridade para definir a vulgaridade dos caracteres de sua família? Não seria Brás Cubas o clássico maledicente que "é capaz de, numa reunião, falar a respeito do que se levantou para sair e, uma vez que começou, não o poupa e destrata toda a família, ou seja, aquele que "difama

frequentemente seus amigos e familiares e também os que morreram, chamando o falar mal de franqueza, espírito democrático e liberdade"? E sendo o clássico maledicente, o enunciado segundo o qual "a franqueza é a primeira virtude de um defunto" não produz o efeito fantástico de uma imagem pela qual o vício é dissimulado pela noção de virtude? Por outro lado, admitindo a leitura de que o narrador é um ébrio, afetado por delírios filosóficos extraordinários, não poderíamos dizer que é a convicção que determina o mundo acreditado e classificado por ele, tal como a ilusão ordenadora dos atos do narrador da crônica de 1896?

Cremos, por intermédio de uma leitura crítica do ensaio de Ivan Teixeira, que a apropriação machadiana dos caracteres de Teofrasto possa ter sido realizada pelo viés de uma prática que satiriza a fixidez dos tipos modelados por esse discípulo de Aristóteles. Contra essa fixidez, o autor expõe a loucura e a ideia fixa de seus personagens e narradores como objetos da pena irônica de sua enunciação, pois o narrador *believes himself to have qualities which the author denies him*" (BOOTH, 1983, p. 159). Longe de ser confiável, Brás Cubas fala, descreve, julga e convence os leitores não avisados, aqueles que desconhecem as artimanhas do seu discurso, e as convenções do gênero fantástico. No capítulo XV, o narrador discorre sobre a sua relação com Marcela, apontando para outros instantes do seu delírio.

> "Gastei trinta dias para ir do Rossio Grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência, a um tempo manhoso e teimoso. Que, em verdade, há dous meios de granjear a vontade das mulheres: o violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae, três inventos do padre Zeus, que, por estarem fora da moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno. Não direi as traças que urdi, nem as peitas, nem as alternativas de confiança e temor, nem as esperas baldadas, nem nenhuma outra dessas cousas preliminares. Afirmo-lhes que o asno foi digno do corcel, - um asno de Sancho, deveras filósofo, que me levou à casa dela, no fim do citado período; apeei-me, bati-lhe na anca e mandei-o pastar" (ASSIS, 1977, p. 129).

Nessa descrição, é relevante lembrar que a fala de Brás Cubas está acompanhada da "Razão", que substituiu a Sandice após o fenômeno do delírio. Não obstante, "Brás começa mais uma de suas digressões" (HANSEN, 2014, p. 39). Nos deparamos com uma quantidade surpreendente de metáforas agudas. De acordo com o crítico João Adolfo Hansen (2014, p. 39), "Trinta dias" e "Rocio Grande" são fórmulas de sentido próprio que situam a ação no tempo e espaço; mas "coração de Marcela", "corcel do cego desejo" e "asno da paciência" são metáforas que visualizam conceitos com muita animação". Para esse crítico, "como o asno no pasto, Brás Cubas também foi ao que desejava em Marcela; para chegar lá, fez o leitor passar pela experiência da digressão". Com efeito, é na leitura com base na tradição De La Mancha

que podemos considerar o excesso de figuras, posto que “La Mancha no tiene más vida que la de su texto, haciéndose em la medida em que es escrito y es leido”; ela “desciende de outros libros, es ridícula”. Descendendo de outros livros, Brás Cubas é um leitor que sonha, imagina e acredita nas coisas que ler; leu Dom Quixote e sabe muito bem transformar as suas leituras em imagens cujas metáforas condensam a mitologia grega com o asno de Sancho. Para o entendimento da passagem acima mencionada, bem como para a hipótese de trabalho que orienta essa tese, citamos uma longa análise do crítico mencionado acima (HANSEN, 2014, p. 14).

> “Trinta dias” e “Rocio Grande” são fórmulas de sentido próprio que situam a ação no tempo e espaço; mas “coração de Marcela”, “corcel do cego desejo” e “asno da paciência” são metáforas que visualizam conceitos com muita animação. Misturando expressões de sentido próprio e figurado, Brás começa mais uma de suas digressões. Amplifica o discurso introduzindo um tema, os “dous meios de granjear a vontade das mulheres”. Com ele, generaliza para todas elas o que vinha dizendo sobre o amor de uma em particular, Marcela. A generalização é formulada como verdade – “Que, em verdade, há dous meios” – na paródia do bíblico e sagrado “Em verdade vos digo”, que sugere o ato sexual implícito em “granjear a vontade”. Novamente, Brás recorre a referências materiais e animadas, “touro”, “cisne” e “chuva de ouro”. Define o ato sexual como “violento” e exemplifica a violência com o estupro de Europa por Zeus metamorfoseado em touro; define o mesmo ato como “insinuativo”, sugerindo a física de tal insinuação com o mito da maciez das plumas do cisne que possui Leda e dos pingos da chuva de ouro que cobre Dânae. Depois de aplicar as referências mitológicas como metáforas sexuais, começa a desmontá-las, dizendo que são “três inventos do padre Zeus”. Novamente, convoca jocosamente o ouvido católico do leitor do tempo no uso do termo arcaico “padre” por “pai”. Brás justifica a desmontagem do mito afirmando que as imagens mitológicas estão fora da moda; por isso, afetando a frivolidade moderna, troca-as por termos mais rotineiros, “cavalo” e “asno”. Tendo degradado o mito comicamente na substituição das imagens mitológicas pelas imagens dos animais, de novo começa a opor os dois estilos figurados por elas. O elevado épico de “corcel” e o ultra-romântico “corcel negro” são rebaixados a “cavalo”. “Asno”, que antes tinha sido usado metaforicamente para sugerir a estupidez da paciência do jovem Brás Cubas, que demorou 30 dias para comprar não propriamente o coração de Marcela, é termo de estilo baixo. Brás Cubas está morto, o nada da morte é um sem-fim de não-ser, por isso jamais se cansa de procurar e dissolver novas semelhanças. Antes de reiniciar a operação, dá um tempo ao leitor, lembrando os lugares-comuns do amor das histórias românticas que lhe confortam o imaginário: “Não direi as traças que urdi, nem as peitas, nem as alternativas de confiança e temor, nem as esperanças baldadas, nem nenhuma outra dessas cousas preliminares.” A supressão do que poderia dizer, evidenciada nas denegações “não direi”, “nem”, “nem nenhuma outra”, de novo é irônica, pois diz o que diz que não vai dizer, sendo intencionalmente aplicada para manter o contato. Até aqui, o leitor não tem a mínima idéia do lugar para onde Brás Cubas vai levá-lo com o cavalo e o asno; se for avisado, fica atento às surpresas que o aguardam no descaminho. Brás Cubas retoma a metáfora inicial e agora propõe a equivalência de “asno” e “corcel”. Novamente, a equivalência é um misto que rebaixa o alto e eleva o baixo, neutralizando o épico alto de “corcel” e o cômico baixo de “asno”: “Afirmo-lhes que o asno foi digno do corcel”. Aqui, a metáfora baixa do “asno” começa a receber novo desenvolvimento, que amplifica a digressão: “um asno de Sancho”. O leitor já

> ouviu falar de Dom Quixote, no qual Sancho Pança monta um asno sendo caracterizado como o próprio, rústico. O texto refere Marcela, a espanhola, não se esqueça, e fica cultamente espanholizado com a referência a Cervantes, que também é auto-referência, como se Brás se reconhecesse em Sancho, asneirão por não ter ido direto ao que lhe interessava na moça. Mas agora se trata mesmo de um asno, asno obviamente rústico, mas também "deveras filósofo". O termo "filósofo" remete a significação de "asno" para o mundo das idéias, mundo tradicionalmente elevado e superior; mas a fórmula é um juízo zombeteiro sobre os filósofos, intensificado pelo advérbio "deveras", que sugere a verdade da asnidade, que os rebaixa. Ora, o asno levou Brás Cubas à casa de Marcela, "no fim do citado período". Agora, de novo, é o termo 'período' que acumula significações: é evidentemente o 'período de tempo' que Brás demorou para ir à casa da bela; mas também a 'oração', a 'frase já escrita', para que o autor possa retomar a fórmula "o coração de Marcela", que abandonou no início. A metáfora "asno da paciência" não tem mais utilidade, e Brás Cubas a esvazia tomando-a ao pé da letra, para ainda fazer com que sua última ocorrência volte a ter duplo sentido em "mandar pastar".

Tendo em vista que o asno da paciência "levou Brás Cubas à casa de Marcela", transformado no texto em asno de Sancho, metáfora que "fica cultamente espanholizada com a referência a Cervantes, que também é auto-referência, como se Brás se reconhecesse em Sancho, asneirão por não ter ido direto ao que lhe interessava na moça", nota-se que a demora de Brás na realização dos seus objetivos é convertida em rusticidade, vício típico "daqueles que não se admiram nem se espantam com coisa alguma, mas pára para os contemplar, se vê um boi, um asno ou um bode" (TEOFRASTO, 1978, p. 46). Transformado em rústico, naquele cujas "novidades da cidade não lhe chamam atenção, mas apenas as do campo" (MALHADAS/ SARIAN, 1978, p. 47), o filósofo, deveras filósofo, cuja asnidade está para a filosofia assim como a rusticidade do campo está para o mundo das ideias, metaforiza o desequilíbrio e a deformidade do "misto que rebaixa o alto e eleva o baixo, neutralizando o épico alto de "corcel" e o cômico baixo de "asno": "Afirmo-lhes que o asno foi digno do corcel".

Como visto, é justamente nessa neutralização do "épico alto de "corcel" e o cômico baixo de asno" que reside a indeterminação do enunciado "o asno foi digno de corcel". A sublimidade do feito desse asno, afetada pelo reconhecimento da sublimidade do sofrimento pela busca do coração de Marcela, contraposta ironicamente pela "supressão do que poderia dizer, evidenciada nas denegações "não direi", "nem", "nem nenhuma outra", que de novo é irônica, "pois diz o que diz que não vai dizer, sendo intencionalmente aplicada para manter o contato", produz um efeito extraordinário quando os lugares comuns românticos das imagens constitutivas desse sofrimento apresentam-se na contramão dos sentimentos da amada.

Conforme Brás Cubas, não dizer as "traças que urdi, nem as peitas, nem as alternativas de confiança e temor, nem as esperanças baldadas, nem nenhuma outra dessas cousas preliminares" pressupõe o entendimento da "reflexão moral" que ele "pretendia fazer", "a qual é ainda mais obscura do que imoral, porque não se entende bem o que" ele "quer dizer" (ASSIS, 1977, p. 132), posto que, para um leitor que seja conhecedor das convenções sociais e morais do seu tempo, "a reflexão imoral"[346] desse defunto rebaixa o caráter sublime do amor, o qual é confrontado frontalmente com a lei do interesse que governa o espírito de Marcela: "Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dixes e fiados? Um terço ou um minuto do universal comércio dos corações" (ASSIS, 1977, p. 132). Como efeito primeiro, é também a ilusão que ordena o imaginário de Brás, a convicção que sai em busca do coração de Marcela pelo caminho da ilusão oferecido pelo asno de Sancho, pelas estórias que interpelam e servem de orientação para os modernos cavaleiros andantes, que interpelam Brás Cubas à ideia fixa dos sucessos de "um asno" que "foi digno de corcel". De outro modo, caso chamemos atenção para o fato de que Brás Cubas assume a posição de um agente que narra, temos uma segunda consciência, uma impressão interior que manifesta um outro tipo de reflexão: "Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis" (ASSIS, 1977, p. 132).

Finalmente, Brás Cubas descobriu a outra cousa que representava a expressão de Marcela. Diz o defunto: "Ela ouvia-me e ria, com uma expressão cândida, - cândida e outra cousa, que eu nesse tempo não entendia bem; mas agora, relembrando o caso, penso que era um riso misto, como devia ter a creatura que nascesse, por exemplo, de uma bruxa de Shakespeare com um serafim de Klopstock[347]. Não sei se me explico"(ASSIS, 1977, p. 130).

---

346 Aqui lembramos que essa expressão é a do próprio Brás Cubas, descrita no capítulo "Uma reflexão imoral". Para Abel Barros Baptista (2014, p. 53), uma leitura moralista da conduta de Brás pode nos fazer normalizar o que suscita exercícios "de autointerpretação e de liberdade": "Designo "moralista" a leitura cujas análises derivam da avaliação normativa de ação de antemão delimitada", como a que define Brás Cubas enquanto cínico ou arrependido por não ter se casado com Eugênia. Nesse sentido, "a consequência mais imediata de uma leitura moralista é que a justificação oferecida pelo próprio Brás Cubas se torna ou antagonista ou cúmplice: ou ele é cínico ou arrependido, mas em qualquer caso promove a própria condenação, obliterando a possibilidade de analisar aquilo que na justificação supera a perspectiva normativa e é atividade de dar razões enquanto exercício de autointerpretação e de liberdade" (BAPTISTA, 2014, p. 53).

347 De acordo com Otto Maria Carpeaux (2013, p. 40) "Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803 é o primeiro grande poeta alemão que se tornou internacionalmente famoso" (…) "Sua colossal epopeia religiosa *Der Messias* é a continuação direta do *Paradise Lost,* de Milton, que foi durante todo o século XVIII considerado o maior poema épico dos tempos modernos; agora, O Messias participava dessa glória. Ao

A expressão de Marcela é pintada por imagens contrastantes, um misto de bruxa com serafim, de Shakespeare com Klopstock. O narrador prepara o ouvido do leitor para fazê-lo perceber, através de suas descrições, as deformações do caráter de Marcela. Não cremos que haja ingenuidade[348] no comportamento de Brás Cubas. Pelo contrário, o sujeito que narra, o defunto, exímio produtor de imagens e metáforas agudas, constrói verossimilmente enunciados que denotam o sentido da passagem do tempo e da vida como uma sucessão de edições que são corrigidas, pintadas e descritas conforme a consciência do protagonista. O autor defunto, vencido pela Razão, nos conta outro dos seus delírios nessa narrativa. Após saber dos planos de seu Pai de levá-lo para Europa, não menos convicto estava Brás Cubas de qual deveria ser a sua decisão. Convicção e delírio andam de mãos atadas nesse romance.

> "Saí desatinado; gastei duas mortais horas em vaguear pelos bairros mais excêntricos e desertos, onde fosse difícil dar comigo. Ia mastigando o meu desespero, com uma espécie de gula mórbida; evocava os dias, as horas, os instantes de delírio, e ora me comprazia em crer que eles eram eternos, que tudo aquilo era um pesadelo, ora, enganando-me a mim mesmo, tentava rejeitá-los de mim, como um fardo inútil. Então resolvia embarcar imediatamente para cortar a minha vida em duas metades, e deleitava-me com a idéa de que Marcela, sabendo da partida, ficaria ralada de saudades e remorços. Que ela amara-me a tonta, devia de sentir alguma cousa, uma lembrança qualquer, como do Alferes Duarte… Nisto, o dente do ciúme enterrava-se-me no coração; toda a natureza bradava que era preciso levar Marcela comigo" (ASSIS, 1977, p. 134).

---

pessimismo do poeta calvinista inglês, que cantava a revolta dos anjos rebeldes, a queda e o pecado original dos primeiros homens e a perda do paraíso – deu o poeta luterano alemão a continuação mais esperançosa: a resolução de Deus de reconciliar-se com o mundo, o sacrifício supremo de Cristo, o perdão geral".

348 Para Dilson Ferreira da Cruz (2008),afirmar que Brás Cubas acreditou em Marcela por não saber que ela mentia não resolve o problema; equivale a dizer que acreditou, porque não duvidou. O não saber que está na base de sua ingenuidade não se refere ao fato de ele ignorar a mentira da amada, mas à sua incompetência para realizar um fazer interpretativo correto. Ora, não se pode qualificar de ingênuo aquele que se deixa levar porargumentos que pareciamsólidos e verdadeirossobvários pontos de vista, mas que, ao final, mostraram-se falaciosos. Nesse caso, o convencimento seria devido à habilidade do fazer do sujeito da persuasão, e não à bisonhice daquele que exerce o fazer interpretativo. A ingenuidade de Brás Cubas reside no fato de ele não atinar com o ardil de Marcela (…) Voltando às definições dos dicionários, agora de posse das conclusões sobre a estratégia de Marcela, conclui-se que o que torna o sujeito ingênuo não é tanto sua disjunção com a natureza epistemológica de um fato (ser ou não ser), mas com uma competência para interpretar o contrato veridictório que lhe é proposto. Havia indícios suficientes de que Marcela mentia, como a expressão que era "cândida e outra coisa", e que Brás percebeu, mas não soube interpretar na ocasião, mas posteriormente reconheceu ser semelhante a "um riso misto, como devia ter a criatura que nascesse, de uma bruxa de Shakespeare com um serafim de Klopstock".

A ideia fixa alimentada pela convicção delirante do já crescido Brás acompanha-o durante a sua viagem e o narrador a reflete: “mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes. E depois eu confiava na minha boa Marcela; podia ter defeitos, mas amava-me… - Um anjo! Murmurei olhando o tecto do corredor” (ASSIS, 1977, p. 136). São as referências livrescas que orientam as descrições de Marcela pintadas pelo seu amante. Como Dom Quixote, Brás é um leitor de romances e viu, em seu delírio, “o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes lhe dera uma sombra de desconfiança, o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu. Pobre namorado das *Mil e uma noites!” (*ASSIS, 1977, p. 136). A leitura das *Mil e uma noites* permite o florescimento da imaginação desse Cubas, cuja ilusão ordenará uma outra pintura de sua amante: “Vi-te ali mesmo correr atrás da mulher do vizir, ao longo da galeria, ela a acenar-te com a posse, e tu a correr, a correr, a correr, até a alameda comprida, donde saíste à rua (…) Então pareceu-me que o corredor de Marcela era a alameda, e que a rua era a de Bagdad” (ASSIS, 1977, p. 136). Consciente do estado de sua consciência, finalmente nos encontramos com os limites do mundo de Brás Cubas: “tinha uma idéa fixa… Malditas idéas fixas! A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome Marcela” (ASSIS, 1977, p. 136). Nada importava para ele no meio do oceano que lhe mandava para Europa, nem mesmo “o destino de uma mulher tísica” (ASSIS, 1977, 137). Eis a síntese das impressões, das ilusões, dos delírios de sua imaginação alimentada pelos livros: “o mundo para mim era Marcela” (ASSIS, 1977, p. 137).

Como numa espécie de silogismo retórico, o arremate final resume o inopinável da natureza delirante do pensamento desse personagem. Nestes termos, como no conto do canário que analisamos no primeiro capítulo, o mundo de Brás Cubas não teria alcançado ainda o céu azul e infinito, mas tudo que nadasse na contracorrente de suas ilusões deveria ser visto como “ilusão e mentira”. Correspondente ao que fora narrado no conto em questão, as diferentes ilusões vão alterando a consciência, pois, a despeito das ilusões e das mentiras que são colocadas em xeque nas diferentes fases da vida, a correção do passado para a entrada em uma nova edição pressupõe o mergulho em novas ilusões. Nesse sentido, o caminho a ser percorrido pela Razão contra as convicções de primeira idade supõe uma batalha interminável com a Sandice:

> "Um grande futuro! Em quanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma idéa expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo, - bispo que fosse, - uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior. A ambição, dado que fosse águia, quebrou nessa ocasião o ovo, e desvendou a pupila fulva e penetrante. Adeus, amores! Adeus, Marcela! Dias de *delírio*, jóias sem preço, vida sem regímen, adeus! Cá me vou às fadigas e à glória; deixo-vos com as calcinhas da primeira edade" (ASSIS, 1977, p. 140).

A consciência que reconhece os "dias de delírio" vividos pela paixão arrebatadora desenvolvida por Marcela é similar à consciência do canário que não mais reconhece a existência da loja de Belchior: ambas corrigem uma edição passada da vida em decorrência de uma nova ilusão futura, de um novo delírio. A vida lida por essas lentes deve corresponder à filosofia segundo a qual nós não temos do mundo uma outra prova do que a ilusão do seu reflexo em nós. O episódio que sucede, na narrativa, a descrição do grande futuro ambicionado pelo defunto será o episódio que nos apresentará um eficaz exemplo dessa filosofia, que será batizada num outro momento de *Humanitas*. Antes de analisá-lo, façamos uma análise do modo como Brás Cubas pinta o mundo e os caracteres que dão sentido e vida ao seu romance. A descrição que esse defunto faz de Virgília, sua amante, deve levar em consideração o modo desvairado pelo qual "uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo", repetidos muitas vezes, sem ordem, ao acaso, vão conduzir o Pai de Brás Cubas à dedução de que Virgília seria a noiva do seu filho, já que, este, antes da exclamação do seu pai, produzida em função da dedução que levara Brás a chegar "ao nome do próprio poeta", "deixava-se estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis" (ASSIS, 1977, p. 150).

As palavras não formam versos completos, mas apresentam um núcleo: "virumque". Sendo todo projetado maquinalmente, a expressão "Arma virumque cano" é reduzida ao seu núcleo. "Não obstante, havia certa lógica, certa deducção; por exemplo, foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do próprio poeta Virgílio, por causa da primeira sílaba" (ASSIS, 1977, p. 151). A escrita da sílaba "Vir", primeira do nome *virumque*, que condiciona a dedução de Brás Cubas, é signo que nomeia o gênero: Virgílio "vir Romanus est" (ORBERG, 2014, p. 13). No universo romano dominado pelo latim, Virgília vir Romanus non est, sed "femina Romana est". Por esse caminho, a sílaba "vir", sentido oposto de femina e, portanto, de Virgília, dissolve a "lógica" da dedução que será realizada pelo pai de Brás Cubas. A presumida similitude das palavras vir, Virgílio, poesia e latim é dissipada pelo efeito de

surpresa que o nome Virgília gera no leitor, caractere desprovido de reputação no romance, que se opõe ao sentido sublime comumente atribuído ao poeta. Como percebemos, o raciocínio que nos leva ao nome de Virgília é jocoso, sobretudo para aqueles que conhecem o procedimento, marcado pela inverossimilhança da aproximação de opostos. Com efeito, seu "pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio" a ele, "lançou os olhos ao papel" (ASSIS, 1977, p. 151) e disse-lhe: "És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se Virgília" (ASSIS, 1977, p. 151). Deduzindo que desvairado seja sinônimo de alucinado, desnorteado, perturbado e sem juízo, a leitura do processo através do qual chegamos ao nome de Virgília infunde certa falta de lógica nessas maquinações. A linguagem novamente perde, aqui, a sua presumida "habilidade" de apresentar uma representação verossímil das coisas, incidindo em deduções metafísicas e elocubratórias, fundadas numa *episteme* medieval que dissolve a lógica sofística do entendimento dos signos como instrumentos de conhecimento produtores de efeitos de sentido, bem como o entendimento dos signos pela sua relação arbitrária e imotivada com as coisas[349]. O capítulo XXVII traz uma descrição de Virgília, sob a ótica do narrador Brás Cubas:

> Virgília? Mas então era a mesma senhora, que alguns anos depois…? A mesma; era justamente a senhora, que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações. Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida creatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da creação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, - devoção, ou talvez medo; creio que medo.
> Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezessseis anos. Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, - tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugente, nem injusto (ASSIS, 1977, p. 152).

---

349 Invertendo a noção aristotélica de verossimilhança, a dedução do pai de Brás Cubas é cômica para o leitor de um tempo em que todos os sistemas de representação foram afetados pela descrença na similitude existente entre os signos da linguagem e as estruturas do mundo objetivo. João Adolfo Hansen (2006, p. 76) afirma que "a noção aristotélica de verossimilhança teve vigência enquanto se acreditou que existia adequação substancial entre os signos da linguagem, os conceitos e as estruturas da realidade empírica".

Após afirmar que Virgília era naquele tempo “a mais atrevida creatura da nossa raça”, “a mais voluntariosa”, ele menciona que “isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas”. A gradação dos enunciados, intensificada pela forma do ornamento, “ a mais atrevida e a mais voluntariosa”, e hiperbolizada na sinédoque pressuposta pelo signo raça, a parte que sobredoura o todo, é reclassificada pelo enunciado que esclarece que este romance não sobredoura a realidade, não a ornamenta. A sua amplificação retórica não condiz com a revelação das convenções que orientam a escrita do romance reconhecido pelo narrador. A realidade descrita por ele está sobredourada pelas imagens que estão sendo analisadas aqui enquanto figuradas retoricamente. Com efeito, as sardas e as espinhas de Virgília estão suplantadas pela primazia de sua beleza, pois o seu retrato físico deveria estar sobredourado pelo seu retrato moral. Como um exímio compositor de caracteres, Brás Cubas compõe, retoricamente, aquele que “devia influir mais tarde” em sua vida: “Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos” (ASSIS, 1977, p. 152).

Feita em poucas linhas e pressupondo uma descrição que não sobredoura a realidade, “o retrato físico e moral” de Virgília corresponde a uma etapa de sua vida. O narrador afeta, como fizera na afirmação de sua franqueza, a sua sinceridade e justeza no modo de descrição com a qual apresentara Virgília: “Tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto”. Percebamos como Brás Cubas não somente crê na plausibilidade de sua descrição, mas como ele pressupõe a crença de Virgília em sua habilidade de “discernir a verdade daquele tempo”: _ Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimí-la depois de tantos anos”? Estrategicamente, o narrador seleciona, classifica, restringe e domina a visão de mundo do caractere descrito; ele supõe o que poderia ser dito por Virgília, não menos sem desqualificá-la pela sua pretensiosa suposição: “Ah! Indiscreta! Ah !ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade de nossas impressões e a vaidade dos nossos afectos” (ASSIS, 1977, p. 152). A instabilidade de suas impressões corresponde ao modo como ele define “cada estação da vida”, a qual “é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (ASSIS, 1977, p. 152). Jogando com o leitor, Brás Cubas

classifica sem embargo da reclassificação, e a ignorantona e indiscreta que entende por discernimento a verdade daquele tempo pode ser redefinida por "cada estação da vida". Nestes termos, o homem descrito deve ser substituído pelo homem que descreve, pois este não pode ser discernido por uma verdade temporal, visto que ele, o homem, não pode ser um composto de ideias fixas, mas "uma errata pensante" (ASSIS, 1977, p. 152).

Essa metáfora produz o efeito de indeterminação do romance. A errata pensante constitui a aporia da interpretação definitiva do discurso dessa narrativa; sua determinação pressupõe a dissolução das descrições que apontam para a fixidez do caráter, contrapondo-se aos retratos físicos e morais realizados pelo narrador. No entanto, ela não está apta a redefinir os retratos produzidos por um defunto, pois existe uma edição definitiva que corrige todas as edições realizadas em vida; esta edição definitiva é aquela que "o editor dá de graça aos vermes[350]". Na qualidade de morto, Brás Cubas pode ser "sincero" e "justo". Entretanto, na qualidade de vivo, suas descrições estão sempre sujeitas à correção. A edição definitiva só pode ser escrita por um defunto autor[351], livre do olhar agudo e judicativo da opinião, que é "indiscreta" e "ignorantona". O efeito aqui é trágico, melancólico, visto que não há impressão que seja justa e sincera no mundo da vida. Por essa via, se o editor dá de graça aos vermes a edição definita, "a errata pensante, enquanto figura derivada da emenda de Pascal, descreve a vulnerabilidade da interpretação, ou, mais contundentemente, a inevitabilidade da interpretação errada associada à continuidade da correção" (BAPTISTA, 2014, p. 47)? Nesse sentido, a errata pensante não seria metáfora da "instabilidade das nossas (de Brás Cubas) impressões", cuja fantasia governa o mundo dos vivos? Se essas fantasias são instáveis e marcadas pelo delírio das ideias fixas, elas não colocariam em xeque as maledicências do próprio Brás Cubas, tendo em vista que essas estão autorizadas pela franqueza de um defunto?

---

350 O autor ficcional já havia dedicado a sua obra ao verme que primeiro roeu as frias carnes do seu cadáver: "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias póstumas" (ASSIS, 1977, p. 93).

351 De acordo com Abel Barros Baptista (2014, p. 44), "se há verdade última a que se acede depois da morte, é irrelevante o processo da errata, as sucessivas correções não passariam de meras reiterações do erro antes da revelação da verdade; já a passagem para mais uma perspectiva seria a sobrevivência da teoria nas condições que a negam, isto é, mais uma estação da vida, mas sem poder ser mais uma estação da vida, entregue de graça aos vermes mas sem ser entregue de graça aos vermes, à espera de outra que a corrija, mas sem poder esperar outra que a corrija etc". Como em todas as máximas e leis do pensamento desse narrador, a errata pensante está sufocada pelo improvável da história contada por um defunto autor. Absolutamente fantástica, ela nos conduz para o caminho da indeterminação.

Não seria cômico pensar que a franqueza de um defunto autor seja capaz de fazer desaparecer a instabilidade de suas impressões? Com efeito, não seria fantástico o efeito dos enunciados que nos levam a pensar a errata pensante enquanto metáfora que, ao deixar explícito que a verdade de uma descrição é sempre instável e passível de correção, supõe a existência de uma verdade cuja edição definitiva é correspondente à ideia fixa de um defunto que se diz franco, justo e sincero?

O estudo das impressões deixadas pelo narrador sobre os caracteres e os objetos do seu mundo implica considerar o disparate das imagens retoricizadas no seio da narrativa, como no caso do capítulo "A borboleta preta". Nele, a mais simples e comum reflexão é convertida em alta e profunda pelas impressões do narrador. Sucede que Brás entrara num conflito moral decorrido da morte de uma borboleta, o que se evidencia na narração que segue:

> No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. (…) A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu a sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato do meu pai. Era negra como a noite. O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, que me aborreceu muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo logar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu.
> Não caiu morta; ainda toria o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.
> _ Também porque diabo não era ela azul? Disse comigo.
> E esta reflexão, - uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, - me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. (ASSIS, 1977, p. 157).

Adjunto adnominal do sintagma "a borboleta preta", o adjetivo preta, sucedido por palavras correspondentes de um universo semântico comum, convida o leitor a sentir a repugnância sentida pelo protagonista. "Negra como a noite", a borboleta "tinha um certo ar escarninho". Com efeito, as palavras vão construindo um campo semântico isotópico, que permite o leitor estabelecer correspondências com os signos malefício e diabo, análogos da coisa executada pelo amante de Virgília: o assassinato da borboleta. Sendo a morte o análogo principal que constitui a proporção das coisas comparáveis, podemos dizer que "é a predominância de certa circunstância ou atributo desse nome que preserva a unidade de sentido da metáfora; sem isso o processo poderia perder-se e as atribuições de sentido

terminarem difusas ou indiscriminadas na translação de um termo a outro" (SOCORRO, 2007, p. 58). Com isso, é possível notar, a reflexão "profunda" que advém dessa crise de consciência é fantástica, pois o leitor que identifica o diabo como correspondente semântico de noite, negro, preto e malefício, perceberá o raciocínio que o permite presumir o insucesso de uma borboleta pela atribuição de sentido de Brás Cubas à falta de harmonia que caracteriza a cor azul de um céu com a cor preta desse inseto. "Sob a vasta cúpula de um céu azul, que é sempre azul, para todas as asas" (ASSIS, 1977, p. 157), o narrador evoca a imagem "negra" do diabo: "_ Também porque diabo não era azul?". O fato de ser negra o consolou do malefício, visto que ele convida o leitor a vinculá-la aos símbolos que orientam o imaginário cristão do diabo, a escuridão, a negritude da noite, contaposta à cor azul de um céu. O negro da noite e a cor preta da borboleta as aproximam de uma suposta e interpretada ligação com o destino trágico dessa última, condenada pela consciência de um narrador que crê e é devoto, colocando-a distante da possibilidade de uma misericódia a ser concedida pelo "pai do inventor das borboletas" (ASSIS, 1977, p. 157). Outro caso da lei universal do egoísmo[352]. Eis o efeito da morte da borboleta, esconjurada por Dona Eusébia na forma de uma exclamação extraordinária: T'esconjuro!… sai, diabo!… Virgem Nossa Senhora!… Por fim, "um golpe de toalha" teria sido a recompensa recebida pela solicitação da misericórdia do filho do inventor das borboletas. Portanto, "não lhe valeu a imensidade azul, nem a alegria das flores, nem a pompa das folhas verdes, contra uma toalha no rosto, dous palmos de linho cru" (ASSIS, 1977, p. 158). A crueza do seu destino contrasta com a alegria das flores, a imensidade azul, a misericórdia almejada segundo o narrador. O inventor das borboletas não deixa, nesse sentido, de ser o inventor das imagens formuladas nessa digressão. Todas elas metaforizam o poder que "nos faz senhores da terra", o "poder de restaurar o passado" e de demonstrar a superioridade do homem[353] sobre a borboleta por intermédio da língua, do discurso narrativo: "Vejam como é bom ser superior às borboletas" (ASSIS, 1977, p. 158). Incapazes de descrever e julgar, as borboletas estão sujeitas às fantasias descritivas elaboradas pelo seu "inventor". Acima das borboletas e de Dona Eusébia e Eugênia, Brás riu da

---

352 "Diante da superioridade do homem, a única qualidade que define as borboletas é a vulnerabilidade, todas as outras, serem azuis ou cor de laranja, são acessórias" (BAPTISTA, 2014, p. 66).

353 Conforme Abel Barros Baptista (2014, p. 65), "a borboleta se torna metáfora da vulnerabilidade de todas as borboletas e se expande em pequena alegoria da superioridade do homem".

superstição das duas mulheres, com “um rir filosófico, desinteressado, superior” (ASSIS, 1977, p. 156).

A digressão novamente nos leva a escrutinar os efeitos da alucinação daquele que a narra e descreve. O riso filosófico é o mesmo riso que partilha de “uma das mais profundas” reflexões “que se tem feito”, que funde paradoxalmente o azul do céu com a negritude da noite, o malefício da ação com a consciência de uma subjetividade consolada pelo sentimento de uma superioridade filosófica que desqualifica as superstições católicas, consolidando o efeito de uma outra superstição: a crença na cor azul, no azul de “uma manhã linda”, na “vasta cúpula de um céu azul, que é sempre azul, para todas as asas”, num azul que pressupõe, contra a negritude da noite e da borboleta, o sentimento misericordioso de um narrador que por um momento pensa na existência de um outro destino para uma borboleta que não fosse preta. Não há misericórdia no pensamento de Brás Cubas, mas sua ideia filosófica se encerra na crença de que haveria um melhor destino para uma borboleta de cor azul:

> Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última idéa restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinha já as próvidas formigas… Não, volto à primeira idéa; creio que para ela era melhor ter nascido azul (ASSIS, 1977, p. 158).

A causa final é a crença na “primeira idéa”, na superstição que é filosófica e, portanto, fantástica, caso se leve em consideração o despropósito de suas profundas reflexões, ou o processo de metaforização do caso da borboleta. Esse mesmo modelo de reflexão podemos encontrar nos capítulos que discorrem sobre a compleição física da menina Eugênia, a menina “coxa de nascença”. A ironia dessa passagem é o efeito imediato de surpresa gerado no contraste de um nome que pressupõe melhoramento genético[354], bom nascimento, com o infortúnio de ser coxa de nascença. Após a descoberta do “defeito” de Eugênia, o narrador reflete:

> O peor é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, um compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um

354 No dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010, p. 890), a Eugenia consiste na “ciência qye estuda as condições propícias à reprodução e melhoramento genético da espécie humana”.

> imenso escárneo. Porque bonita, se coxa? Porque coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro (ASSIS, 1977, p. 160).

Em forma de metáfora o narrador produz uma síntese dos contrastes visíveis no retrato físico de Eugênia: "a natureza é às vezes um imenso escárneo". As palavras bonita e coxa formam uma imagem extraordinária que transforma a personagem Eugênia num caractere disforme, "porque bonita, se coxa? Porque coxa, se bonita?" Sem decidir sobre a solução desse enigma, o narrador o desconsidera, como fizera ao lançar "mão de uma toalha" para enxotar "essa outra borboleta preta, que lhe "adejava no cérebro". A moral a todo momento surge como efeito de eventos que aparecem para arejar a consciência de Brás Cubas, sempre na forma de duas ou mais janelas. No entanto, ele quase sempre se apresenta pronto para a construção de suas máximas, em nome de uma verdade filosófica mais irrefutável, como a que soluciona o enigma em questão, de natureza fantástica, sobretudo se considerarmos que as imagens parcialmente selecionadas, coxa e bonita, transformam a natureza num "imenso escárneo": "o melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora[355]". Com efeito, o romantismo dessa estória implica o estudo de como o enlevo pode ser figurativamente estilizado pelo narrador ao pé de sua "Vênus Manca", um romantismo cuja existência foi comprometida pela mudança das coisas, reestilizado pela sua configuração retórica[356], adulterado pelo "imenso escárneo" concebido pela natureza. O mistério do enigma é amplificado pelos contrastes do estilo, um composto de escárneo que produz um enlevo manco, uma verdade coxa, um sonho inexplicável, um misto de "peças de todo gênero" (ASSIS, 1977, p. 161).

---

355 "E isto por aquela famosa lei da equivalência das janelas, que eu tive a satisfação de descobrir e formular, no capítulo LI. Era preciso arejar a consciência. A alcova foi uma janela fechada; eu abri outra com o gesto de sair, e respirei" (ASSIS, 1977, p. 249).

356 De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 69), "as paixões intensas – a solidão moral, a paixão amorosa, a honra ultrajada, o desespero suicida etc. -, que passavam por sublimes, digamos que entre 1830 e 1870, são efetivamente cômicas em 1882. Na estilização, a seriedade românrica evidencia-se como mera convenção de seriedade tornada objetivamente ridícula pela marcha das coisas".

> "Amanheceu chovendo, transferi a descida; mas no outro dia, a manhã era límpida e azul, e apesar disso deixei-me ficar, não menos que no terceiro dia, e no quarto, até o fim de semana. Manhãs bonitas, frescas, convidativas; lá em baixo a família a chamar-me, e a noiva, e o parlamento, e eu sem acudir a cousa nenhuma, enlevado ao pé da minha Vênus Manca. Enlevado é uma maneira de realçar o estilo; não havia enlevo, mas gosto, uma certa satisfação física e moral. Queria-lhe, é verdade; ao pé dessa creatura tão singela, filha espúria e coxa, feita de amor e desprezo, ao pé dela sentia-me bem, e ela creio que ainda se sentia melhor, ao pé de mim. E isto na Tijuca. Uma simples égloga. Dona Eusébia vigiava-nos, mas pouco; temperava a necessidade com a conveniência. A filha, nessa primeira explosão da natureza, entregava-me alma em flor" (ASSIS, 1977, p. 160).

Uma simples égloga, subgênero da poesia lírica, corresponde a síntese da relação travada entre Brás Cubas e Eugênia. O enlevo do estilo não combina com uma poesia de base pastoril, mas a alma em flor de Eugênia estava entregue a Brás Cubas. A ingenuidade romântica da menina se opõe ao "tablado" "de peças de todo gênero" que constituia o cérebro desse último. Ademais, a narrativa convida o leitor acostumado com os romances românticos a subverter as suas convenções[357]. A figura de Dona Eusébia metaforiza uma sátira aos costumes do amor romântico, a qual, figurando-o como uma mediação puramente contratual e exercendo o papel de vigia do casal, "temperava a necessidade com a conveniência". Esta alma em flor[358], marcada pela primeira explosão da natureza, candidamente entregue pelas suas paixões, não poderia acessar os delírios da consciência do seu amado: "Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem" (ASSIS, 1977, p. 161).

O narrador se incumbe de demonstrar a diferença que marca o modo como o mundo é visto por duas criaturas afetadas por temporalidades distintas; ele não poderia deixar de confirmar a sua lei que determina o homem como uma errata pensante. Assim, se cada "estação da vida é uma edição", a de Eugênia ainda figurava como uma alma em flor, sujeita às explosões da natureza. Por outro lado, a dele, conhecendo as necessidades, as

---

357 "Isso porque, digamos de novo, os lugares ficaram para trás com a mudança histórica das coisas. Em 1882, as audazes Emas fidalgas dos textos românticos transformaram-se para valer em pacatas burguesas leitoras de figurinos. O amor, que antes só queria o absoluto de si mesmo, rendeu-se de vez ao valor-de-troca" (HANSEN, 2006, p. 70).

358 No sentido deste romance, Eugênia, a flor da moita, ainda não havia se rendido ao valor-de-troca.

conveniências, o estilo, e tendo o gosto apurado pela diversidade de livros lidos e peças de todo gênero, jamais se fixaria numa “alma em flor”. Pelo contrário, como ele nos relata:

> “meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonerias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Smirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleopatra até o recanto da praia em que o mendigo tirita o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, - que isso às vezes é dos óculos, - e acabemos de uma vez com esta flor da moita” (ASSIS, 1977, p. 162).

Notemos, então, que essa passagem consolida uma prática que é comum nos romances que se vinculam à tradição de “La mancha”, aquela que “se sabe ficción y, aún más, se celebra como ficción”, pois “La Mancha no tiene más vida que la de su texto, haciéndose em la medida em que es escrito y es leido”, posto que ela “desciende de outros libros” (FONTES. 2001, p. 13). Descendendo de peças de todo gênero, o cérebro de Brás Cubas metaforiza um cérebro quixotesco, um tablado de romances de cavalaria responsável por lhe fornececer as provas de que não há outro mundo que não seja o reflexo dessas peças de todo gênero em sua consciência. Eis uma das filosofias irrefutáveis desse defunto autor. Cruzando pensamentos de vária casta e feição, seu cérebro metaforiza o extraordinário, a grandeza “da águia e do beija-flor” e a rudeza “ da lesma e do sapo”, “um drama sacro” e uma “comédia louçã”. Podendo ver tudo, “desde o magnífico leito de Cleopatra até o recanto da praia em que o mendigo tirita o seu sono”, esse cérebro formado por um tablado de peças de vários gêneros não poderia desfrutar de uma alma sensível; seu repertório livresco, dramático, cômico, galhofeiro e melancólico o impedia de suportar a natureza cândida de uma “alma em flor”.

Não querendo ser visto como cínico, o narrador propõe uma outra forma linguística, uma outra expressão: “Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, - que isso às vezes é dos óculos, - e acabemos de uma vez com esta flor da moita”. Essa flor da moita, sendo um imenso escárneo da natureza, não obstante figurar no nome o

sentido de bom desenvolvimento genético, um tipo eugênico[359], é ridicularizada pelo riso filosófico do narrador, que por sua vez é ridicularizado por uma escrita cujo estilo efetua a unidade da técnica do gênero fantástico. Formado por um tablado de peças de vários gêneros, a consciência filosófica de Brás Cubas é fantástica. No entanto, para ele, são os óculos do leitor que estão sujos, não os dele, que refletem a franqueza de suas classificações. Nessse sentido, acabar "de uma vez com esta flor da moita" significa também entender que a existência de Eugênia não "era muito necessária ao século" (ASSIS, 1977, p. 163). Vale considerar como as imagens fantásticas vão sendo amplificadas gradativamente pelos enunciados machadianos, tornando a narrativa um despropósito, ou seja, o efeito oposto do capítulo "A propósito de botas" (ASSIS, 1977, p. 163). Este capítulo sucede as "hipérboles frias" que Brás destina a Eugênia, bem como o que ele vinha dizendo a si mesmo, de "que era justo obedecer" a seu pai, "que era conveniente abraçar a carreira política… que a constituição… que a minha noiva… que o meu cavalo..." (ASSIS, 1977, p. 163).

> "Meu pai, que me não esperava, abraçou-me cheio de ternura e agradecimento. - Agora é deveras? Disse ele. Posso enfim…?
> Deixei-o nessa reticência, e fui descalçar as botas, que estavam apertadas. Uma vez aliviado, respirei à larga, e deitei-me a fio comprido, enquanto os pés, e todo eu atrás deles, entrávamos numa relativa bem-aventurança. Então considerei que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro. Enquanto esta idéa me trabalhava no famoso trapézio, lançava eu os olhos para a Tijuca, e via a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito, e sentia que o meu coração não tardaria também a descalçar as suas botas. E descalçou-as o lascivo. Quatro ou cinco dias depois, saboreava esse rápido, inefável e incoercível momento de gozo, que sucede a uma dor pungente, a uma preocupação, a um incômodo… Daqui inferi eu que a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a felicidade terrestre. Em verdade vos digo que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas.
> Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem… O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana" (ASSIS, 1977, p. 163).

---

359 Um tipo eugênico é o que favorece o aperfeiçoamento da reprodução humana. Relativo à, ou próprio da eugenia". Aquele que, "pelo seu bom desenvolvimento, atende às exigências da eugenia" (FERREIRA, 2010, p. 890).

No século da eugenia, do aperfeiçoamento genético das raças inferiores, Brás Cubas é sutilmente irônico na justificação do malfadado destino de Eugênia, a boa nascida que é coxa de nascença, cuja existência não "era muito necessária ao século. Ao definir que "toda a sabedoria humana não vale um par de botas", ele reforça a péssima fortuna herdada pela menina Eugênia, incapaz de descalçar as botas, "triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa; sua esperança talvez poderia, sendo a própria eugênia limitada pela sua condição biológica, ser contemplada por "um comparsa de menos", que "fizesse patear a tragédia humana". Como podemos notar, tal arrogância [360] é arbitrária, conduzida por enunciados que amplificam as deformações que impedem a felicidade da personagem. Movido pelos interesses do seu pai e pelas peças de variado gênero que afetam seu cérebro, Brás Cubas também é dominado por ideias fixas e descreve Eugênia segundo os lugares comuns da ciência do seu século. Eis onde é possível identificar o delírio desse narrador, cuja loucura também foi narrada em um dos contos machadianos. Nesse processo, a descoberta de uma máxima filosófica pela experiência adquirida com o mundo é também efeito da errata pensante de Brás Cubas, cuja verdade é naturalmente consolidada enquanto lei e corrigida ao longo da sua narrativa. Bastou ele chegar em casa, após o término do breve relacionamento com Eugênia, e "descalçar as botas, que estavam apertadas", para considerar "que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro". Nessa outra lei erigida por essa *fictio*, "a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a felicidade terrestre". Dessas duas premissas, o que se considera para a conclusão do raciocínio é expresso categoricamente, como já mencionamos: "toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas". Em oposição à sabedoria humana, à alta prosápia dos seus princípios, a nova lei filosófica desse romance fundamenta a sua irrefutabilidade no ridículo de imagens que metaforizam a felicidade momentânea e inefável do gozo, "que sucede a uma dor pungente, a uma preocupação, a um incômodo".

---

360 Vale lembrar, como afirma Sergio Paulo Rouanet (2006, p. 321), que a forma shandiana, imitada pela forma machadiana, "caracteriza-se pela extrema volubilidade do narrador e por sua arrogância, às vezes direta, às vezes mascarada po uma deferência aparente". Para esse crítico, "Tristram Shandy é o protótipo de todos os narradores volúveis".

Metáforas de metáforas, os raciocínios vão sendo convertidos em figuras do estilo, como as que apresentam a "aleijadinha" "manquejando da perna e do amor". Necessitando de encontrar a felicidade epicurista, e mostrando-se incapaz de descalcar as botas que lhe impediam de alcançar a felicidade barata, Eugênia é vencida pelo egoísmo da natureza, esmagadora de uma existência desnecessária para o século, bem como pelo acaso de um destino cujo desconcerto é figurado pelo nascimento de uma aleijadinha eugênica. Nesse romance, a máxima[361] funciona como instrumento da verdade, uma vez que, como nele podemos presumir, via artifício metafórico, a felicidade não estaria necessariamente na sabedoria, mas, talvez, "num par de botas". No conto "Último capítulo", podemos perceber o mesmo procedimento retórico que fora utilizado na crônica de 1896. Nesse, os eventos que se sucedem na vida de Matias Deodato de Castro e Melo obedecem a um esquema silogístico, no qual as premissas vão sendo formadas para facilitarem o arremate, ou, para melhor efeito, a síntese de um conjunto de lugares comuns que formam uma lei, uma filosofia irrefutável. Notaremos, após a análise, que a verdade concluída desse conto é demonstrada pela via de raciocínios concebidos por metáforas figuradas em máximas, anedotas, provérbios e lugares comuns, cuja síntese, passível de ser identificada pela via do procedimento silogístico, pressupõe um leitor que conheça as convenções da retórica do discurso narrativo machadiano.

O eixo temático desse conto é o suicídio, como fora o da crônica acima, cuja causa está assentada em uma crença que afeta a consciência de Matias Deodato, o fato de ele ser, conforme ele próprio afirma, "um grande caipora, o mais caipora de todos os homens" (ASSIS, 1977, p. 76). O rei dos caiporas[362] alude a "esta questão de fatalidade e destino"

---

361 De acordo com Aristóteles (2004, p. 208), "a máxima é uma afirmação geral que não se aplica, certamente, a aspectos particulares, como, por exemplo, não referir que tipo de pessoa é Ifícrates, mas ao universal; não a todas as coisas, como, por exemplo, quando se diz que a linha recta é o contrário da curva, mas só às que envolvem acções e que podem ser escolhidas ou rejeitadas em ordem a uma determinada acção. Daí que, sendo o entimema um silogismo sobre tal tipo de coisas, resulta que as conclusões e os princípios dos entimemas, pondo de lado o silogismo em si, são máximas".

362 Essa expressão constitui o título de um conto que Machado de Assis escrevera em 1870, no qual ele define o que se entende por caiporismo. Por caipora o narrador deste conto define aquele que entrou no mundo com o pé esquerdo, com uma falta de sorte. "O vulgo inventou uma palavra para indicar a fatalidade de um homem; chama-lhe Caiporismo. Os dicionários ainda não trazem o termo, mas ele corre já pelas salas e ruas e adquiriu direito de cidade. João das Mercês era o tipo do homem caipora. O destino com todas as suas legiões de auxiliares tinha tomado a pessoa de João das Mercês por alvo de seus tiros" (ASSIS, 1870, p. 1).

(ASSIS, 1870, p. 1). Esse suicida também é um crente, como o narrador que conta a estória do fazendeiro rio-grandense e do ateniense do Pireu, como os filósofos satirizados por Erasmo e Machado de Assis. Todos compartilham de lugares comuns filosóficos, ao mesmo tempo que manifestam e defendem suas convicções. Em sua narrativa, Matias Deodato enumera os eventos que caracterizam os problemas de sua fortuna. Em nossa análise, o nome do personagem protagonista desse conto é usado ironicamente como negação do personagem, pois o sentido de Deodato, que significa "dado a Deus", e, portanto, iluminado e protegido pelo divino, contradiz as peripécias da sua má fortuna, do seu caiporismo. Como veremos, a falta de sorte de Matias Deodato vai conduzi-lo à formulação de uma máxima de natureza filosófica. Todavia, ainda longe de sua conclusão, esse narrador fundamenta o que aprendera com o dicionário do vulgo:

> "Há uma locução proverbial, que eu literalmente realizei. Era em Corumbá; tinha sete para oito anos, embalava-me na rede, à hora da sesta, em um quartinho de telha vã; a rede, ou por estar frouxa a argola, ou por impulso demasiado violento da minha parte, desprendeu-se de uma das paredes, e deu comigo no chão. Caí de costas; mas, assim mesmo nas costas, quebrei o nariz, porque um pedaço de telha, mal seguro, que só esperava ocasião de vir abaixo, aproveitou a comoção e caiu também. O ferimento não foi grave nem longo; tanto que meu pai caçoou muito comigo. O cônego Brito, de tarde, ao ir tomar guaraná conosco, soube do episódio e citou o rifão, dizendo que era eu o primeiro que cumpria exatamente este absurdo de cair de costas e quebrar o nariz. Nem um nem outro imaginava que o caso era um simples início de cousas futuras" (ASSIS, 1977, p. 76).

A narrativa apresenta o que simboliza a opinião da maioria na voz do cônego Brito, que entendia o episódio como algo extraordinário, tendo em vista que ele, Matias Deodato, teria sido "o primeiro que cumpria exatamente este absurdo de cair de costas e quebrar o nariz". Como estamos lendo a narrativa machadiana como um sistema que engloba narrativas que pertencem a um outro momento do seu trabalho[363], observamos que esse lugar comum machadiano aparece em um dos seus contos publicados no ano de 1870. Nele, o protagonista é outro, não menos afetado pelo destino do caiporismo: "João Mercês era o tipo do homem caipora. O destino com todas as suas legiões de auxiliares tinha tomado a pessoa de João das

---

363 Esse trabalho também objetiva contribuir na formulação de uma resposta para a questão formulada por João Castro de Cézar Rocha em um ensaio que o mesmo publicara na revista TERESA, na qual ele indaga "qual seria o resultado de uma leitura (2006, p. 170) cruzada dos romances da chamada segunda fase com os contos, as crônicas e as críticas de Machado de Assis anteriores à publicação de *Memórias póstumas*".

Mercês por alvo de seus tiros. Como no caso de Matias Deodato, a ironia está no nome, posto ser João das Mercês o João dos favores, das graças, dos benefícios e das dádivas[364]. No entanto, enquanto referência do azar, se João das Mercês caísse de costas tinha toda a certeza de quebrar o nariz" (ASSIS, 1870, p. 1). Esse absurdo é problematizado no conto, ganhando contornos filosóficos e vulgares:

> Os acontecimentos humanos são regidos por um destino cego e caprichoso? Há estrelas propícias e estrelas funestas? Tem fundamento a crença popular de que certas criaturas são felizes porque choraram no ventre materno, e outras desgraçadas porque não choraram nem riram? Questão é esta que não me atrevo a deslindar. A filosofia diz que os homens dependem de si; o vulgo aponta mil casos em que todos os esforços de um homem vão esbarrar diante de uma força invisível que o não deixa dar um passo adiante. A filosofia é uma boa senhora, e o vulgo é um sujeito prático; seria parcialidade inclinar-me a qualquer deles. Atento-me a ambos. O que vou contar alude a esta questão de fatalidade e destino. O vulgo inventou uma palavra para indicar a fatalidade de um homem; chama-lhe Caiporismo. Os dicionários ainda não trazem o termo, mas ele corre já pelas salas e ruas e adquiriu direito de cidade (ASSIS, 1870, p. 1).

Definida pelo vulgo, o caiporismo, entidade fantástica, é apresentada como a causa do suicídio deste personagem narrador, o qual seguia os preceitos que ordenam a cartilha de todo sujeito que se deixa levar pelo inexlicável e inopinável da natureza, uma vez que "há entre os suicidas um excelente costume, que é não deixar a vida sem dizer o motivo e as circunstâncias que os armam contra ela" (ASSIS, 1977, p. 75). O mais caipora de todos os homens é caracterizado por um fundamento cuja crença é popular, pois "o vulgo aponta mil casos em que todos os esforços de um homem vão esbarrar diante de uma força invisível que o não deixa dar um passo adiante". Ao contrário da filosofia, que defende que "os homens dependem de si", que "é uma boa senhora", "o vulgo é um sujeito prático" e "inventou uma palavra para indicar a fatalidade de um homem; chama-lhe Caiporismo".

É dessa premissa que partimos para entender o modo como o conto "Último capítulo" pode ser lido como uma narrativa que alegoriza a forma de um silogismo retórico cujas premissas são condensadas por imagens que não formam a unidade lógica de uma conclusão que objetiva defender alguma espécie de racionalidade; é por essa narrativa, também acreditamos, que o capítulo em análise do romance "Memórias póstumas de Brás

---

364 No dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010), Mercê significa "favor, graça, benefício: Espero V. Exª me conceda esta mercê".

Cubas" poderá ser lido como mais um dos lugares comuns que Machado de Assis satiriza pelo recurso às imagens extraordinárias. Com efeito, o Rei dos caiporas é aqui um *topos,* como o medalhão, e ele fundamenta a convicção que leva Matias Deodato à loucura nesse conto. Desse modo, as superstições e as convicções que orientaram os valores de Natividade, de Perpétua, de Santos, de Dona Eusébia, de Eugênia, do fazendeiro rio-grandense, do copeiro, do ateniense e do próprio Brás Cubas, são superstições movidas por paixões, pois todas participam da construção do sentido daquilo que é tido como verdadeiro neste mundo, sintetizado em máximas, provérbios, sentenças, adágios, metáforas e enunciados fantásticos. Na elocução destes, que condicionam a incongruência das matérias discutidas e formalizadas pelo gênero, é possível identificar valores religiosos e filosóficos que ora são articulados por imagens de base erudita, ora por imagens de cunho popular, posto que, para os narradores, convictos da verdade revelada pelas suas metáforas, os valores filosóficos podem ser utilizados, na ficção, da mesma forma como são utilizados os valores do vulgo. Como está dito no conto de 1870 por um desses narradores: "seria parcialidade inclinar-me a qualquer deles. Atento-me a ambos".

Sem unidade, o comum fundamenta o filosófico, como observamos na crônica de 1896, bem como também é possível identificar em "Último capítulo", na voz de um narrador que faz um resumo dos acontecimentos que o levaram a confirmar o caiporismo de suas ideias. Com o incidente da quebra do nariz, o narrador apresenta a maneira pela qual o passado é descrito por sua consciência presente, prova da verdade que determina seu mundo e que corresponde à causa primeira do seu suicídio: "nem um nem outro imaginava que o caso era um simples início de cousas futuras" (ASSIS, 1977, p. 76). O narrador não se demora "em outros reveses da infância e da juventude" (ASSIS, 1977, p. 76); seu desejo era "morrer ao meio dia" e já se passava de onze horas. São muitos os reveses, dentre eles figuram "alguns episódios doloridos", como o de umas cacetadas apanhadas por engano. É interminável "a ação constante do caiporismo" (ASSIS, 1977, p. 76).

> "Também não falo de alguns achaques que padeci. Corro ao ponto em que meu pai, tendo sido pobre toda a vida, morreu pobríssimo, e minha mãe não lhe sobreviveu dois meses. O cônego Brito, que acabava de sair eleito deputado, propôs então trazer-me ao Rio de Janeiro, e veio comigo, com a idéa de fazer-me padre; mas cinco dias depois de chegar morreu. Vão vendo a ação constante do caiporismo.
> Fiquei só, sem amigos, nem recursos, com dezesseis anos de idade. Um cônego da Capela Imperial lembrou-se de fazer-me entrar ali de sacristão mas, posto que tivesse ajudado muita missa em Mato-Grosso, e possuísse algumas letras latinas, não fui admitido, por falta de vaga. Outras pessoas induziram-me então a estudar direito, e confesso que aceitei com resolução. Tive até alguns auxílios, a princípio; faltando-

> me eles depois, lutei por mim mesmo; enfim alcancei a carta de bacharel. Não me digam que isto foi uma exceção na minha vida caipora, porque o diploma acadêmico levou-me justamente a coisas mui gaves; mas, como o destino tinha de flegelar-me, qualquer que fosse a minha profissão, não atribuo nenhum influxo especial ao grau jurídico. Obtive-o com muito prazer, isso é verdade; a idade moça, e uma certa superstição de melhora, faziam-me do pergaminho uma chave de diamante que iria abrir todas as portas da fortuna" (ASSIS, 1977, p. 77).

A expressão "uma vida de caipora" corresponde ao eixo temático sobre o qual é debatido esse texto. Assim, o conjunto dos acontecimentos que dão sentido a essa metáfora torna verossímil o "acúmulo excessivo de deformações" que amplificam os impactos do caiporismo na vida desse personagem, "visto que esses acontecimentos foram concebidos para exemplificar" uma péssima fortuna, e não uma boa, não obstante seu nome figurar um afortunado pelas graças, pelas dádivas e pelos favores de Deus. Formando um sintagma fantástico, temos um Deodato que é caipora. "Nesse sentido, os acontecimentos que dão sentido a essas imagens não possuem a menor chance de redenção pelo código da ética aristotélica, que previa o equilíbrio como padrão desejável de conduta" (TEIXEIRA, 2010, p. 178), ou seja, não possuem a menor chance de explicar a estória de Matias Deodato pelo sentido lógico de uma ciência ou de uma filosofia dos fins últimos, posto que a leitura do conto produz a impressão de uma multidão de acontecimentos malucos[365], girando em torno da "ação constante do caiporismo". As portas da fortuna não foram abertas para esse narrador, cuja vida de caipora metaforiza a infelicidade causadora do suicídio. Movido pela ambição aberta pelas portas da fortuna, Matias Deodato teria acreditado na opinião de todos, na convicção de um dos seus amigos, na máxima de que o seu casamento era um dogma:

> "E, para principiar, a carta de bacharel não me encheu sozinha as algibeiras. Não, senhor; tinha ao lado dela umas outras, dez ou quinze, fruto de um namoro travado no Rio de Janeiro, pela semana santa de 1842, com uma viúva mais velha do que eu sete ou oito anos, mas ardente, lépida e abastada. Morava com um irmão cego, na rua do Conde; não posso dar outras indicações. Nenhum dos meus amigos ignorava este namoro; dous deles até liam as cartas, que eu lhes mostrava, com o pretexto de admirar o estilo elegante da viúva, mas realmente para que vissem as finas cousas que ela me dizia. Na opinião de todos, o nosso casamento era certo, mais que certo;

---

365 Estamos seguindo o caminho sugerido por Ivan Teixeira da leitura que Machado fizera dos caracteres de Teofrasto. Conforme esse crítico (2010, p. 178), "a leitura do livro de Teofrasto produz, hoje, a impressão de uma multidão de malucos, girando em torno das próprias manias. Essas personagens são ao mesmo tempo pervertidas e engraçadas. Sendo uma espécie de encarnação máxima do erro, a graça delas decorre do acúmulo excessivo de deformações".

> a viúva não esperava senão que eu concluísse os estudos. Um desses amigos, quando eu voltei graduado, deu-me os parabéns, acentuando a sua *convicção* com esta frase definitiva:
> _ O teu casamento é um dogma.
> E, rindo, perguntou-me se, por conta do dogma, poderia arranjar-lhe cincoenta mil réis; era para uma urgente precisão. Não tinha comigo os cincoenta mil réis; mas o *dogma* repercutia ainda tão docemente no meu coração, que não descansei em todo esse dia, até arranjar-lhos; fui levá-los eu mesmo, entusiasmado; ele recebeu-os cheio de gratidão. Seis meses depois foi ele quem casou com a viúva. Não digo tudo o que então padeci; digo só que o meu primeiro impulso foi dar um tiro em ambos; e, mentalmente, cheguei a fazê-lo; cheguei a vê-los, moribundos, arquejantes, pedirem-me perdão. Vingança hipotética; na realidade, não fiz nada. Eles casaram-se, e foram ver do alto da Tijuca a ascensão da lua de mel. Eu fiquei relendo as cartas da viúva. "Deus, que me ouve (dizia uma delas), sabe que o meu amor é eterno, e que eu sou tua, eternamente tua..." E, no meu atordoamento, blasfemava comigo: _ Deus é um grande invejoso; não quer outra eternidade ao pé dele, e por isso desmentiu a viúva; _ nem outro dogma além do católico, e por isso desmentiu o meu amigo. Era assim que eu explicava a perda da namorada e dos cincoenta mil réis" (ASSIS, 1977, p. 77-78).

Reflexo do caiporismo de suas ideias, seu atordoamento figura a essência de sua consciência, convicta e idealista, marcada por valores hipotéticos, mentalmente configurados, mas nunca transformados em ação, em realidade material. Nem mesmo a ilusão da vingança fora capaz de ordenar os seus atos, puramente subjetivos e mentais, refletidos em expressões que indicam incompletude e distanciamento da realidade: "e, mentalmente, cheguei a fazê-lo; cheguei a vê-los", "fiquei relendo as cartas da viúva", "blasfemava comigo". Imerso num mundo romântico, Matias Deodato se iludira com o amor eterno da viúva, amor vivido e alimentado por palavras, pela opinião da maioria. Com efeito, esse Rei dos caiporas também metaforiza uma consciência romântica[366], um louco atordoado, um devoto de superstições, um realista que conta as ilusões de sua filosofia, um advogado que se deixa levar pela opinião da maioria[367] e, sobretudo, pelo oportunismo de um amigo dissimulado.

Sem referência erudita, seu atordoamento o leva a blasfemar contra Deus, contra o dogma do catolicismo, sem ao menos colocar em dúvida a máxima parcialmente proferida pelo seu amigo, que defendia o dogma do seu casamento. Tomando como verdade o efeito do

---

366 A escrita dos autores ficionais machadianos põem "em cena o ato de representar representações, potenciando os efeitos perversos das opiniões verdadeiras que no tempo de Machado fundamentavam o verossímil" (HANSEN, 2008, p. 156). Nesse sentido, a consciência romântica de Matias Deodato só poderia levá-lo ao engano de suas ilusões.

367 "Verdade" e "moralidade" são simples produtos da opinião, movida pelos apetites e interesses". "O reino arbitrário da opinião" (MERQUIOR, 1996, p. 223) também aparece nessa narrativa.

dito, ele raciocina: “Deus é um grande invejoso; não quer outra eternidade ao pé dele, e por isso desmentiu a viúva; _ nem outro dogma além do católico, e por isso desmentiu o meu amigo”. Conduzido pela falta de razão, Matias Deodato aceita a opinião da maioria, a máxima filosófica do seu amigo, a ação constante do caiporismo e a vontade de Deus. Não há unidade nas suas convicções, como não há unidade nas premissas que deveriam funcionar como fonte da argumentação verossímil de suas ilusões, cuja conclusão seria o resumo abstraído das partes constitutivas de sua narração. Funcionando como uma unidade somente no cérebro de Matias Deodato, “o caiporismo” foi com ele, “na garupa do burro” (ASSIS, 1977, p. 78), e onde ele apeou, apeou-se o caiporismo também. Onipresente nas suas convicções, o mundo exterior e os acontecimentos da vida do rei dos caiporas estavam sendo “regidos por um destino cego e caprichoso”: “Vi-lhe o dedo em tudo, nas demandas que não vinham e valiam pouco ou nada, e nas que, valendo alguma cousa, eram invariavelmente perdidas” (ASSIS, 1977, p. 78). Até no seu casamento com Dona Rufina o seu maior adversário o acompanhava: “Não convidei o caiporismo, é claro; mas na egreja, entre as barbas rapadas e as suíças lustrosas, pareceu-me ver o carão sardônico e o olhar oblíquo do meu cruel adversário” (ASSIS, 1977, p. 78).

Matias Deodato é vítima do seu próprio atordoamento, pois ele, assim como outros personagens e narradores machadianos, não possuem outra prova do mundo senão a de que resulta do seu reflexo em sua consciência, eis a sua filosofia verdadeira. Como Brás Cubas, também seu cérebro era um tablado de peças de todo gênero, sabia como caracterizar ficcionalmente os caprichos do seu destino, cujo caiporismo é somado pela alma cinzenta de sua mulher:

> Rufina (permitam-me esta figuração cromática) não tinha a alma negra de lady Macbeth, nem a vermelha de Cleopatra, nem a azul de Julieta, nem a alva de Beatriz, mas cinzenta e apagada como a multidão de seres humanos. Era boa por apatia, fiel sem virtude, amiga sem ternura nem eleição. Um anjo a levaria ao céu, um diabo ao inferno, sem esforço em ambos os casos, e sem que, no primeiro lhe coubesse a ela nenhuma glória, nem o menor desdouro no segundo. Era a passividade do sonâmbulo. Não tinha vaidades. O pai armou-me o casamento para ter um genro doutor; ela, não; aceitou-me como aceitaria um sacristão, um magistrado, um general, um empregado público, um alferes, e não por impaciência de casar, mas por obediência à família, e, até certo ponto, para fazer como as outras. Usavam-se maridos; ela queria usar também o seu (ASSIS, 1977, p. 79).

Como pode ser percebido, a alma humana aqui descrita não é objeto de uma escrita realista, pois não temos, nessa narrativa, uma "manifestação trans-histórica do humano" (TEIXEIRA, 2010, p. 174). Pelo contrário, aqui temos "outra maneira de entender a fenomenologia do caráter", a qual propõe "conceber a alegada natureza humana como construção cultural, produzida pela sobreposição de várias camadas discursivas num mesmo objeto" (TEIXEIRA, 2010, p. 174). A descrição da alma de Rufina é uma descrição ficcional, visto que ela implica o diálogo com imagens trabalhadas em outros discursos da tradição literária, permitindo-nos perceber a parcialidade desses enunciados, bem como o processo de construção de sua retórica[368], mediados verossimilmente pelos efeitos dos episódios de uma vida marcada pelo destino cego e caprichoso de um caiporismo concebido à luz de uma consciência atordoada, cujas crenças e ilusões metaforizam o extraordinário.

A descrição de Rufina comporta uma imagem neutra, de uma alma colorida por uma tonalidade cinzenta, misto de branco com preto. Com efeito, a "alma negra de lady Macbeth" e a "vermelha de Cleopatra" não poderiam figurar a "passividade" e a "obediência", características dessa personagem, "nem a azul de Julieta" e a "alva de Beatriz" a contemplariam. Um anjo a levaria ao céu, ao passo que um diabo ao inferno. Nesse procedimento que é analógico, o narrador demonstra sua capacidade de fundar correspondências entre conceitos distantes[369], pois o artifício aproxima a cor cinza da obediência e da passividade, ao passo que as cores preta, vermelha, azul e branca são apresentadas como seus opostos. Portanto, o estilo figura os desconcertos da vida desse caipora, assaz enganado por ilusões, afetado por um casamento cinzento, com uma mulher que era "boa por apatia, fiel sem virtude, amiga sem ternura nem eleição". A ação constante do caiporismo em sua vida configura o obstáculo que impede a sua felicidade. Esta, um simples nome demarcado pelo estilo, só pode aparecer como elemento irônico do discurso, como o nome Deodato, pois não há um felizmente nos acontecimentos que condicionam a

---

368 De acordo com Ivan Teixeira (2010, p. 21), "os presumíveis fatos exteriores à obra e arte" devem "ser entendidos como geradores de discursividades, e não como origem factual da ficção. Serão admitidos como matrizes de questões discursivas e de textos que participam das matérias com as quais o autor trabalha durante o processo de construção retórica do enunciado".

369 Na busca pelo verossímil de sua descrição, o narrador dessa narrativa busca a imitação perfeita das paixões do caractere, uma vez que, "retoricamente, a verossimilhança implica certa congruência primordial entre a coisa pensada (res) e a forma com que este pensamento aparece no texto" (SOCORRO FERNANDES, 2007, p. 47).

vida de um caipora, é inverossímil utilizar esse advérbio numa estória que narra uma vida marcada por infortúnios, pela infelicidade: “Felizmente – ah! Um felizmente neste último capítulo de um caipora, é, na verdade, uma anomalia; mas vão lendo, e verão que o advérbio pertence ao estilo, não à vida; é um modo de transição e nada mais” (ASSIS, 1977, p. 79). O estilo se opõe, nesse sentido, à vida, pois, pertencendo à língua, ele não consolida uma relação direta e imediata com o sentido da vida, prevista e concebida como um todo coerente dotado de significado pela leitura da estória. Ademais, a anomalia (sinônimo de indeterminação nessa tese) é pensada pelo efeito de uma forma que não se harmoniza com o seu conteúdo; ela também pode ser efeito, em nossa visão, da aproximação semântica de imagens que promovem a correspondência de gêneros e espécies distintas, como as remissões às cores e aos seus respectivos atributos morais, as quais figuram, quer por semelhança, quer por dessemelhança, a alma da personagem Rufina, como as imagens do anjo e do diabo, as imagens cromáticas do negro, azul, alva e cinzenta, bem como as imagens do católico e do caipora, de Deus e da opinião da maioria. Aliás, esta última constitui o fio condutor das ideias, das convicções e das ilusões da maioria dos caracteres machadianos, posto que, diz Matias Deodato, se “o pai armou-me o casamento para ter um genro doutor”, atendendo às vozes do prestígio, da consideração alheia e das conveniências sociais, “ela, não; aceitou-me como aceitaria um sacristão, um magistrado, um general, um empregado público, um alferes, e não por impaciência de casar, mas por obediência à família, e, até certo ponto, para fazer como as outras. Usavam-se maridos; ela queria usar também o seu”.

Com efeito, a despeito de compor imagens disparatadas, a afirmação de que o uso do advérbio felizmente constitui uma anomalia pela sua não correspondência com a existência de uma vida de caipora não metaforiza o extraordinário, na medida em que as imagens baixas do vulgo (caipora) estão misturadas com as imagens elevadas de personagens clássicos da literatura ocidental? Se as imagens configuram o estilo, como não pensar na falta de sentido das afirmações que almejam demonstrar “a lógica e a constância do destino” (ASSIS, 1977, p. 79) de Matias Deodato? Como não considerar o estilo como algo que está além de “um modo de transição e nada mais” dos enunciados? Desmaterializar a vida pela negação do estilo que lhe fornece o sentido não seria uma maneira metafísica de concebê-la? Entendemos que o narrador dessa narrativa não está distante da opinião consagrada pelo povo da cidade de Fuchéu, que acreditava na existência metafísica dos narizes inventados por Diogo Meireles. A crença na lógica e na constância da ação do caiporismo em sua vida não deixa de se vincular

às ilusões de uma suposta filosofia pura, visto não ser o homem, para esses cérebros desvairados, "outra coisa mais do que um produto da idealidade transcendental" (ASSIS, 2007, p. 125). Após a perda do filho, que nascera morto, e da mulher Rufina, essa idealidade passa a dominar a sua consciência:

> "Cousa singular: - em vida, a nossa divergência moral trazia a frouxidão dos vínculos, que se sustinham principalmente da necessidade e do costume. A morte, com o seu grande poder espiritual, mudou tudo; Rufina apareceu-me como a esposa que desce do Líbano, e a divergência foi substituída pela total fusão dos seres. Peguei da imagem, que enchia a alma, e enchi com ela a vida, onde outrora ocupara tão pouco espaço por tão pouco tempo. Era um desafio à má estrela; era levantar o edifício da fortuna em pura rocha indestrutível. Compreendam-me bem; tudo o que até então dependia do mundo exterior, era naturalmente precário: as telhas caíam com o abalo das redes, as sobrepelizes recusavam-se aos sacristães, os juramentos das viúvas fugiam com os dogmas dos amigos, as demandas vinham trôpegas ou iam-se de mergulho; enfim, as crianças nascia mortas. Mas a imagem de uma defunta era imortal. Com ela podia desafiar o olhar oblíquo do mau destino. A felicidade estava nas minhas mãos, presa, vibrando no ar as grandes asas de condor, ao passo que o caiporismo, semelhante a uma coruja, batia as suas na direção da noite e do silêncio..." (ASSIS, 1977, p. 81).

A imortalidade da alma da defunta fez desaparecer o caiporismo, tudo que "dependia do mundo exterior". Nada mais importava, pois tudo era naturalmente precário, "as telhas caíam com o abalo das redes, as sobrepelizes recusavam-se aos sacristães, os juramentos das viúvas fugiam com os dogmas dos amigos, as demandas vinham trôpegas ou iam-se de mergulho; enfim, as crianças nasciam mortas". A felicidade estava na "imagem de uma defunta" que "era imortal". Sendo a vida naturalmente precária, só na morte, "com o seu grande poder espiritual", Matias Deodato poderia encontrar "um desafio à má estrela". No entanto, seu caiporismo não tinha fim, sua ação constante era um desafio à felicidade desse malfadado pelo destino. Utilizado de forma irônica, o sentido positivado do seu nome é negado pelas incongruências da vida, síntese da falta de sentido, do acaso e da indeterminação, cuja verossimilhança reside somente na técnica, no gênero que realiza a adequação do discurso com a sua finalidade. Com tantos reveses, cansado e aborrecido, passou a dar um novo sentido às suas crenças: "entendi que não podia achar a felicidade em parte nenhuma; fui além: acreditei que ela não existia na terra, e preparei-me desde ontem para o grande mergulho na eternidade" (ASSIS, 1977, p. 82). Com efeito, sua alucinação ganhou contornos filosóficos, semelhantes aos que evidenciamos na leitura de Memórias póstumas de Brás Cubas:

> "Hoje, almocei, fumei um charuto, e debrucei-me à janela. No fim de dez minutos, vi passar um homem bem trajado, fitando a miúdo os pés. Conhecia-o de vista; era uma vítima de grandes reveses, mas ia risonho, e contemplava os pés, digo mal, os sapatos. Estes eram novos, de verniz, muito bem talhados, e provavelmente cosidos a primor. Ele levantava os olhos para as janelas, para as pessoas, mas tornava-os aos sapatos, como por uma lei de atração, interior e superior à vontade. Ia alegre; via-se-lhe no rosto a expressão da bem aventurança. Evidentemente era feliz; e, talvez, não tivesse almoçado; talvez mesmo não levasse um vintém no bolso. Mas ia feliz, e contemplava as botas.
> A felicidade será um par de botas? Esse homem, tão esbofeteado pela vida, achou finalmente um riso da fortuna. Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes, crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas. Ele fita-as, ele respira-as, ele reluz com elas, ele calca com elas o chão de um globo que lhe pertence. Daí o orgulho das atitudes, a rigidez dos passos, e um certo ar de tranquilidade olímpica… Sim, a felicidade é um par de botas.
> Não é outra a explicação do meu testamento. Os superficiais dirão que estou doudo, que o delírio do suicida define a cláusula do testador; mas eu falo para os sapientes e para os malfadados. Nem colhe a objeção de que era melhor gastar comigo as botas, que lego aos outros; não, porque seria único. Distribuindo-as, faço um certo número de venturosos. Eia, caiporas! Que a minha última vontade seja cumprida. Boa noite, e calçai-vos!" (ASSIS, 1977, p. 82).

Matias Deodato não encontrou a felicidade no mundo exterior. Homem desventurado, buscou se preparar para o mergulho na eternidade. No entanto, ao se deparar com "um homem bem trajado, fitando a miúdo os pés", foi surpreendido com uma nova descoberta, a de que este homem "ia alegre; via-se-lhe no rosto a expressão da bem aventurança. Evidentemente era feliz; e, talvez, não tivesse almoçado; talvez mesmo não levasse um vintém no bolso. Mas ia feliz, e contemplava as botas". Após ser conduzido por uma imagem imortal, cuja elevação espiritual o distancia do real, do mundo exterior, o narrador é afetado por uma imagem medíocre: a de um homem contemplando os pés, mais precisamente, seus sapatos. Aliás, a lógica das ações do seu caiporismo é definida pela suas ilusões, ilusões de "um homem esbofeteado pela vida", que nunca achara um riso da fortuna. O Rei dos caiporas é movido e convencido pelas regras de um "jogo" ditado pelas imagens verossímeis do seu mundo, que rege a sua fortuna, que por sua vez é efeito da falta de unidade de suas crenças. Sem unidade por serem múltiplas, suas ilusões são cômicas, determinadas pelas ideias de Deus, da viúva, da opinião da maioria, do seu amigo e pela sua própria alienação mental, condutora dos caprichos do seu destino. Desprovidas de congruência, essas ações do caiporismo, todas narradas nesse conto, formam um conjunto de premissas cuja síntese é metaforizada por uma máxima de cunho filosófico, a de que "a felicidade é um par

de botas", metáfora que funciona enquanto sátira aos valores que sustentavam a opinião da maioria nessa ficção.

Entendendo esse conto como uma narrativa que ficcionaliza, metaforicamente, a forma de um silogismo retórico, temos uma variedade de descrições e caracteres compostos por enunciados que remetem a crenças e convicções erigidas para figurar uma demonstração racional dos conteúdos subjetivos e materiais que determinaram a vida do mais caipora de todos os homens. Todavia, essas crenças e convicções são disparatadas e seguem a lógica de um cérebro regido por um tablado de ficções e ideias de variado gênero. Opinião de opiniões, o pensamento de Matias Deodato obedece à sua consciência pura, desconectada do mundo exterior, que é naturalmente precário; ele também obedece às juras de amor escritas pela viúva, à vontade de Deus e, de forma mais contundente, à bem-aventurança de uma criatura que acabara de ver na rua. Nessa síntese retórica, a metáfora que designa a felicidade como um par de botas coloca em xeque as determinações técnicas e objetivas de um silogismo organizado por premissas que resolvem o problema do caiporismo com uma simples imagem filosófica. Assim, a superação de uma vida marcada pelo caiporismo, uma palavra dicionarizada pelo vulgo, pressupõe a aceitação de uma máxima de natureza filosófica, edificada para suprir as carências de uma vida determinada por infortúnios. Filosofia austera e sem igual, a imagem de um par de botas é a caricatura exagerada do mínimo, de uma felicidade barata que nega a anomalia do caiporismo pela maximização de uma alegria que se consagra pela elevação do que é considerado banal. Portanto, sendo o mundo exterior naturalmente precário e o mundo espiritual excessivamente idealizado por uma felicidade vendida sem o peso da filosofia essencial, logo, podemos encontrar o antídoto contra o caiporismo, ou seja, a consciência, que entende o porquê a felicidade é um par de botas.

Fechando o silogismo, essa conclusão filosófica[370] não apenas funciona como sátira aos eventos determinados pelo caiporismo, que ordena um mundo exterior naturalmente precário e ilógico, mas como síntese de uma consciência alienada pela força de suas próprias convicções: "Sim, a felicidade é um par de botas. Não é outra a explicação do meu

---

370 Essa conclusão filosófica não se diferencia das máximas, das sentenças morais e dos enunciados que se tornaram ultrapassados no tempo figurado pelo romance. De acordo com Hansen (2008, p. 149), "Arcaísmos provenientes do tempo do Império, como as máximas, os provérbios, as sentenças morais, a religião católica, o patriarcalismo e a fidelidade amorosa no casamento de um mundo baseado no corporativismo e no favor, tornam-se adequados, porque sintéticos e parodiáveis, para a transformação ficcional e humoradamente indeterminada de coisas disparatadas, velhas as "modernas", "modernas" as velhas".

testamento. Os superficiais dirão que estou *doudo*, que o delírio do suicida define a cláusula do testador; mas eu falo para os sapientes e para os malfadados". Com efeito, o caiporismo, Deus, a opinião da maioria, as juras de amor da viúva, a opinião do marido e as próprias convicções do narrador formam uma estrutura narrativa cuja verossimilhança pressupõe, do leitor, um vasto domínio das crenças e dos valores enunciados pelo estilo do texto, que é fantástico, cujo efeito sobredetermina uma imagem intensificada de uma caricatura deformada pelo delírio de um cérebro dominado por um tablado de ideias, valores, ficções e peças de todo gênero: a caricatura do homem mais atordoado, iludido e idealista de todos os homens, a do narrador Matias Deodato. Como em outras narrativas, as convicções morais e religiosas desse narrador são objetos da sátira do sujeito indeterminado que participa da composição desses caracteres. Subvertendo a lógica e a constância dos caprichos do caiporismo nessa ficção, essa narrativa também indetermina os efeitos dos seus enunciados, pois o destino cego e caprichoso do caiporismo não combinam com a lógica e a constância, mas com o acaso, o irracional, o extraordinário, com o absurdo de alguém que cai de costas e quebra o nariz. Não há sentido na vontade do narrador de "mostrar a lógica e a constância do seu destino" (ASSIS, 1977, p. 79), como também não há sentido na filosofia segundo a qual "a felicidade é um par de botas".

Portanto, em síntese, entendemos que a exposição de imagens desprovidas de unidade, mas que obedecem às regularidades do gênero fantástico[371] de uma tradição que imita Erasmo, Luciano de Samósata e Miguel de Cervantes, ressignificada criticamente por Machado de Assis, pressupõe um modo de leitura que viabilize a relativização dos fundamentos racionais, ao mesmo tempo ocidentais, dos procedimentos e dos códigos retóricos de uma tradição retórica e filosófica que via nas suas estratégias de persuasão, mediadas por instrumentos argumentativos, a fonte de consolidação de verdades políticas, religiosas e morais legitimadas enquanto naturais[372], uma vez que, geralmente, "o leitor acredita que ouvir ou ler uma história significa *reconhecer* algo experimentado, ouvido ou lido antes, *naturalmente*" (HANSEN, 2008, p. 151). Não há verdade no sistema literário

---

371 "Decididamente fantástica, porém, é a moldura narrativa do *Brás Cubas;* a começar pelo fato de ser o romance de um defunto, "memórias" radicalmente *póstumas*..." (MERQUIOR, 1996, p. 226).

372 "Ao destruir as semelhanças previsíveis que pressupõem a naturalidade e a normalidade das "opiniões verdadeiras" como fundamento da ação, as histórias contadas pelos autores ficcionais machadianos são como palcos onde se encena a inversão sistemática das convenções "verdadeiras" do leitor (HANSEN, 2008, p. 153).

machadiano, pois seu estilo acompanha os fundamentos extraordinários dos valores que determinam as convicções dos seus caracteres. Desse modo, podemos dizer que o capítulo "A propósito de botas", objeto de análise de nosso texto, nos permite lê-lo pelo seu efeito contrário, em virtude do despropósito que acompanha o sentido do dogma cuja filosofia afirma que "toda sabedoria humana não vale um par de botas". Quanto ao que fora dito sobre Eugênia, sua existência não "muito necessária ao século" é metáfora de uma lei, a lei do egoísmo humano e da natureza, mas também é efeito de uma fala cujos caprichos concebem o caiporismo do destino dessa moça, ordenando seu retrato existencial por intermédio de uma escrita na qual a arbitrariedade pode ser lida pelas incongruências das imagens que traduzem seu estilo: "Tu, minha Eugênia, é que não descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem..." (ASSIS, 1977, p. 163). A expressão "manquejando da perna e do amor" metaforiza o caiporismo de Eugênia, que o cinismo de Brás Cubas da culpa com relação à tristeza e à solidão de Eugênia, figurando-as como consequência da natureza que se apresentou, para ela, como um "imenso escárneo".

No capítulo XXXVIII, podemos dizer que já estamos numa outra edição do pensamento de Brás Cubas, numa edição "revista e emendada": "Lembrai-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabei que, naquele tempo estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos" (ASSIS, 1977, p. 164). É nessa edição que se dá o seu reencontro com Marcela, um momento no qual seus olhos não são mais os olhos de uma "alma em flor":

> Não era esta certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha; eram olhos da primeira edição (ASSIS, 1977, p. 166).

Os olhos[373], na ficção machadiana, representam um elemento essencial no processo de metaforização dos seus textos. Eles permitem ler o passado em função do presente, da

---

373 Como bem percebeu Dirce Côrtez Riedel (1974, p. 76) em Dom Casmurro, "o adultério de Capitu é apenas sugerido pelos *olhos* fitos no defunto". Nesse procedimento de metaforização aguda, o que fortalece os argumentos do narrador a favor do adultério dessa personagem é uma caracterização feita por uma opinião externa, a do personagem José Dias, segundo o qual Capitu possuía os *olhos* de cigana oblíqua e dissimulada.

mesma forma que por meio de procedimento inverso, posto que, para Brás Cubas, eles "contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça". Na quarta edição do seu pensamento, as metáforas alcançam um elevado teor de agudeza, intensificando o vício da personagem satirizada. Afetado agora pelo olhar da desconfiança, o defunto autor nos evidencia a deformidade das paixões de Marcela: "Entrei a desconfiar que não padecera nenhum desastre (salvo a moléstia), que tinha o dinheiro a bom recado, e que negociava com o único fim de acudir à paixão do lucro, que era o verme roedor daquela existência; foi isso mesmo que me disseram depois" (ASSIS, 1977, p. 166). A metáfora "a paixão do lucro era o verme roedor da existência" não fora concebida pela conclusão abstraída da flama da cobiça que ardia nos olhos de Marcela, mas do que teria sido dito para Brás Cubas depois. A opinião concebe as figuras que alcançarão o estatuto de "realidade" nos enunciados metafóricos que servem enquanto objeto de descrição para esse defunto autor. Com efeito, a participação da opinião na caracterização dos personagens, tornando-se, também, um dos fios condutores da errata pensante desse romance, produz o efeito de verossimilhança na ordem semântica dos termos que ligam a cobiça com o lucro, a flama com as paixões e o verme roedor com a natureza ridícula do vício. Por sua vez, ao nos permitir identificar uma relação de congruência entre as metáforas do narrador e as que lhe foram ditas pelo vulgo, a descrição de Brás Cubas torna-se uma descrição mediada por uma multiplicidade de vozes, vozes que são refletidas num cérebro extraordinariamente impactado por um tablado de peças de todo gênero.

No capítulo XLI, a palavra que o designa, a alucinação, coaduna com o misto de melancolia com galhofa. É a descrição do estado em que se encontra Virgília que constitui o fundamento da metafísica[374] que ordena o pensamento de Brás Cubas, pois o texto visa corresponder ao que significa o padecimento de Virgília, pois, "calada", fazendo estalar as unhas, ela "não respondia nada", nem olhava para Brás, visto que, uma vez representando, segundo narrador, o fato de que "a dor que se dissimula dói mais", era "mui provável que

---

374 Crendo que isto é metafísica, ou seja, o sofrimento de Virgília, o narrador esclarece, no capítulo "Que escapou a Aristóteles": "Outra cousa que também me parece metafísica é isto: - Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso,e eis a segundo bola se chama… Marcela, _ é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; _ a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado, rolou até tocar em Brás Cubas, - o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma cousa que poderemos chamar – solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles? (ASSIS, 1977, p. 170).

Virgília padecesse em dobro do que realmente devia padecer" (ASSIS, 1977, p. 170). Portanto, essa alucinação só poderia ser estilizada por uma enunciação fantasiosa:

> "Sentei-me, enquanto Virgília, calada, fazia estalar as unhas. Seguiram-se alguns segundos de pausa. Falei-lhe de cousas estranhas ao incidente; ela porém não me respondia nada, nem olhava para mim. Menos o estalido, era a estátua do Silêncio. Uma só vez me deitou os olhos, mas muito de cima, soerguendo a pontinha esquerda do lábio, contraindo as sobrancelhas, ao ponto de as unir; todo esse conjuncto de cousas dava-lhe ao rosto uma expressão média, entre cômica e trágica" (ASSIS, 1977, p. 170).

Escrita com S maiúsculo, o Silêncio é soberano, reina na situação do sofrimento dissimulado de Virgília. Todavia, a despeito de sua imaterialidade, as imagens utilizadas para a composição do retrato dessa moça formam essa "expressão média, entre cômica e trágica". A síntese desse "conjunto de coisas" não consolida uma unidade, como as várias outras sínteses que estamos analisando ao longo desse capítulo. Com outros termos, a escrita machadiana pressupõe um conjunto variado de enunciados que, não obstante permitir uma leitura verossímil dos procedimentos retóricos que lhe dão sentido pelo funcionamento de uma elocução engenhosa, mediada por metáforas agudas, estiliza efeitos extraordinários pela junção, num mesmo sintagma, de imagens que supõem a metafísica como instrumento de conhecimento que define, pelo abstrato e imaterial, a materialidade de um sofrimento dissimulado. Não há plausibilidade na metafísica que descreve o Silêncio da personagem Virgília, como não há plausibilidade no conjunto de cousas que fundamenta a descrição de uma expressão média no seu rosto. O cômico e o trágico desses enunciados são efeitos de sintagmas mistos, que evidenciam as desproporções semânticas de uma descrição fantástica, desprovida da racionalidade pressuposta positivamente pela representação de semelhanças. Por essa via, a inscrição nos sintagmas dessas mesclas de sentido, de um narrador ébrio que delira no processo extraordinário de sua escrita, metaforiza, nessa leitura, a semi-demência de Brás Cubas.

Essa semi-demência renderá outras descrições que contribuirão para a estruturação verossímil das partes constitutivas desse romance. Dentre elas, temos uma que segue o mesmo procedimento silógístico que fundamenta a análise que ora estamos realizando da retórica desse sistema literário. Vejamos como o narrador reúne filosofia e estórias vulgares e ficcionais para fundamentar seu raciocínio no capítulo "A ponta do nariz". Nos termos de nossa hipótese, as digressões desse capítulo constituem as ilusões metafísicas produzidas pela

retórica das metaforizações agudas do discurso narrativo machadiano, todas realizadas, no contexto dessa enunciação, pelas rabugens do pessimismo do narrador:

> Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida… Já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor? A explicação do doutor Pangloss é que o nariz foi creado para uso dos óculos, - e tal explicação confesso que até certo tempo me pareceu definitiva; mas veio um dia, em que, estando a ruminar esse e outros pontos obscuros de filosofia, atinei com a única, verdadeira e definitiva explicação.
> Com efeito, bastou-me atentar no costume de faquir. Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando ele finca os olhos na ponta do nariz perde o sentimento das cousas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal. Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contempação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades. Se os narizes se contemplassem exclusivamente uns aos outros, o gênero humano não chegaria a durar dois séculos: extinguia-se com as primeiras tribos.
> Ouço daqui uma objeção do leitor: - Como pode ser assim, diz ele, se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz?
> Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapaleiro. Um chapeleiro passa por uma loja de chapéus; é a loja de um rival, que a abriu há dois anos; tinha então duas portas, hoje tem quatro; promete ter seis e oito. Nas vidraças ostentam-se os chapéus do rival; pelas portas entram os fregueses do rival; o chapeleiro compara aquela loja com a sua, que é mais antiga e tem só duas portas, e aqueles chapéus com os seus, menos buscados, ainda que de egual preço. Mortifica-se naturalmente; mas vai andando, concentrado, com os olhos para baixo ou para frente, a indagar as causas da prosperidade do outro e do seu próprio atraso, quando ele chapeleiro é muito melhor chapeleiro do que o outro chapeleiro… Nesse instante é que os olhos se fixam na ponta do nariz.

Figurando metaforicamente a lei universal do egoísmo, sobretudo humano, o Nariz é autônomo, representa o órgão que "foi creado para uso dos óculos", tal é a explicação filosófica do doutor Pangloss, personagem do romance "Cândido e o otimismo", de Voltaire[375]. Sendo também a consciência sem remorsos, o nariz também está personificado nos óculos, metáfora dos olhos que enxergam e julgam o mundo, metáfora de um composto de palavras, frases, enunciados cujo estilo é hábil para "ruminar esse e outros pontos obscuros de filosofia", além de atinar, segundo Brás Cubas, "a única, verdadeira e definitiva

375 Nessa obra, nem mesmo a sucessão de várias catástrofes no mundo seria capaz de arruinar o otimismo do filósofo Pangloss, para o qual era sempre importante filosofar "sobre os efeitos e as causas, sobre o melhor dos mundos possíveis, sobre a origem do mal, sobre a natureza da alma e sobre a harmonia prestabelecida" (VOLTAIRE, 1998, p. 160).

explicação" da consciência figurada pelo Nariz. Por esse caminho, ao leitor está destinada a reflexão que ora é empreendida: se no capítulo XXXIV os óculos são responsáveis pela visão do leitor, cuja alma sensível denota o cinismo de Brás Cubas, da mesma forma que eles metaforizam as técnicas utilizadas pelo narrador para afugentar a expressão que revela seu cinismo apresentado contra a flor da moita, logo, poderíamos, nesse sentido, defender a verossimilhança do discurso no qual o nariz, metáfora da consciência pura, da filosofia mais irrefutável e da opinião da maioria, "fora creado para o uso dos óculos". Eis onde reside a verossimilhança das partes constitutivas do discurso dessa narrativa, pois a relação de similitude apresentada pelas metáforas identificadas pelo leitor o permite perceber os artifícios do narrador, hábil no uso da metáfora como ferramenta de persuasão. Aqui, "o que importa destacar é que o mecanismo metafórico realiza uma demonstração argumentativa" (SOCORRO, 2007, p. 55). Com efeito, o Nariz, os olhos e os óculos, semânticamente congruentes, e mediados pela técnica de metaforização dos enunciados, formam a consciência pela qual podemos erigir a verdade mais definitiva, a de que não temos outra prova do mundo senão a de que resulta do reflexo dele em nós.

Não sendo mais definitiva a explicação do doutor Pangloss[376], resta para o narrador forjar uma outra explicação, contrária às suposições elaboradas acima, pelas quais o leitor, durante sua atividade de construção do sentido nessa ficção, teria se colocado na mesma contemporaneidade das edições corrigidas pela errata de Brás Cubas, confirmando a verossimilhança absoluta do pensamento do filósofo. Suplantando tal edição na busca por uma definitiva, o narrador nos apresenta outra lei filosófica. Para tanto, ele narra duas estórias que vão servir para as suas conclusões. Na primeira, como vimos acima, o mesmo relata: "bastou-me atentar no costume de faquir. Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando ele finca os olhos na ponta do nariz perde o sentimento das cousas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se". O invisível e o impalpável

---

376 Pangloss é o filósofo otimista que aparece na obra "Cândido", de Voltaire. Diz ele: "tudo sendo feito para um fim, tudo é necessariamente para o melhor fim. Observai que os narizes foram feitos para sustentar os óculos; por isso temos óculos. As pernas foram formadas para serem talhadas e para com elas se construírem castelos; por isso monsenhor tem um belíssimo castelo; o mais importante barão da província deve ser o mais bem alojado; e como os porcos foram feitos para serem comidos, comemos porco o ano inteiro. Por conseguinte, aqueles que afiançaram que tudo está bem disseram uma tolice: deviam dizer que tudo está o melhor possível" (VOLTAIRE, 1998, p. 4).

correspondem a imagens extraordinárias nessa ficção, haja vista os narizes de pura natureza metafísica que discutimos no conto “O segredo do bonzo”, cuja doutrina transforma o que é “inacessível aos sentidos humanos” em algo “tão verdadeiro e ainda mais” do que os órgãos impalpáveis que foram cortados por Diogo Meireles. Os fundamentos dessa invenção desse personagem não tinham outra prova maior que a verossimilhnça subjacente à máxima segundo a qual o homem era um produto da idealidade transcendental, donde resultava a existência, “com toda verossimilhança”, de narizes metafísicos, como os narizes de um faquir, que o faz perder “o sentimento das cousas externas”, embelezando-se no invisível.

Enquanto lei na retórica do discurso da narrativa em destaque, a metafísica do nariz pode ser estendida a todos, como fora estendida aos desnarigados por Diogo Meireles. Em “O segredo do bonzo, o invisível e o impalpável eram objetos de crença, como são objetos de crença as metáforas e as máximas filosóficas que são tomadas como essenciais pelas explicações de Brás Cubas, para o qual “essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal”. Em resumo, a necessidade do homem de contemplar o seu próprio nariz, com o fito de alcançar a luz celeste tem um efeito eficaz para as conclusões do narrador, “tal efeito é a subordinação do universo a um nariz somente”, o que “constitui o equilíbrio das sociedades”. Na outra ponta do silogismo, temos uma estória comum, que rebaixa a enunciação filosófica do doutor Pangloss e a enunciação extraordinária dos fenômenos do espírito de um faquir, pois é outro o modo como os chapeleiros fixam seus olhos na ponta do nariz. No seu caso, a indignação contra a prosperidade de um rival, cuja loja ostenta mais frequeses que a sua, o mortifica naturalmente. Assim, “com os olhos para baixo ou para frente, a indagar as causas da prosperidade do outro e do seu próprio atraso, quando ele chapeleiro é muito melhor chapeleiro do que o outro chapeleiro… Nesse instante é que os olhos se fixam na ponta do nariz”. Com efeito, se por um acaso fôssemos opostos ao egoísmo da espécie, teríamos, para Brás Cubas, um outro destino, uma vez que “se os narizes se contemplassem exclusivamente uns aos outros, o gênero humano não chegaria a durar dois séculos: extinguia-se com as primeiras tribos”. Dadas as duas maneiras de conceber o funcionamento e o destino do Nariz, ele apresenta a eficácia de sua explicação: “A conclusão, portanto, é que há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procreação. Equilíbrio” (ASSIS, 1977, p. 179).

Desse modo, notamos como funciona a verossimilhança do discurso dessa narrativa; ela parte do sintagma para a frase, da frase para os enunciados, concebidos metaforicamente, e destes para os raciocínios ao modo silogístico, a despeito das digressões que, pela já consagrada crítica[377], subvertem as leituras que pressupõem uma estrutura enquanto unidade. Dito de outro modo, defendemos que são nessas digressões que é possível vislumbrar uma estrutura composta por partes que são mediadas pela forma de metáforas agudas e silogismos retóricos, pois também há uma retórica das digressões[378]. Dessas partes, subdivididas em enunciados que formam imagens engenhosas, o tema desse capítulo aparece de maneira constante. O delírio é uma extensão da consciência do narrador desse romance, pois dele resulta a fusão do trágico com o cômico, da filosofia com a religião, dos resquícios da razão com a intensidade da sandice. Mediada pela linguagem[379], a consciência está no texto, no estilo do discurso, nas imagens que figuram Virgília com uma expressão média. Assim, o delírio estava nos óculos, no Nariz e nos olhos de Brás Cubas, sobretudo depois da perda da amada Virgília para Lobo Neves. No capítulo L, ela já estava casada, mas o convidara para valsar num baile:

> Virgília recebeu-me com esta graciosa palavra: - O senhor hoje há de valsar comigo. - Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsámos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a

---

377 Sérgio Paulo Rouanet (2007, p. 226) afirma que Machado de Assis subverte os parâmetros da verossimilhança: "A terceira característica, a extrema liberdade da imaginação, designa a atitudedo autor delibertar-se dos imperativos da verossimilhança. Só Machado de Assis atende plenamente a esse requisito, ao criar um narrador morto". Outro crítico defenderá a mesma hipótese. José Guilherme Merquior (1996, p. 226-227) vai defender, em Machado, "a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança".

378 Aqui nos apoiamos no texto de Wayne Booth (1983, p. 149) para o qual "*we have seen that the author cannot choose to avoid rethoric; he can choose only the kind of rhetoric he will employ*".

379 Em uma breve explanação, o crítico João Castro de Cézar Rocha (2006, p. 180) menciona "a inscrição da loucura no plano linguístico". No entanto, esse autor não a define enquanto efeito de imagens absurdas e fantásticas, o que o distancia de nossa hipótese de trabalho. Para ele, "a inscrição da loucura no plano linguístico" corresponde à "intuição sobre o caráter linguístico da (apreensão) da realidade, ideia que o, segundo o mesmo, ocupa "parte considerável da produção madura de Machado". Analisando o conto "Frei Simão", o crítico explica o que vem a ser a prova conclusiva da insânia, a de que ela é de natureza linguística: "a prova conclusiva da insânia é de natureza linguística: o frei se isola dos homens; portnto, renuncia progressivamente à linguagem. Suas memórias, assim como a lembrança do malogrado sermão, reforçam o diagnóstico: "um discurso sem nexo"; fragmentos incompletos" - e o pleonasmo importa como índice do vínculo estabelecido entre loucura e perda d domínio da linguagem. É como se o verdadeiro problema fosse menos a loucura do que a incapacidade de ocultá-la mediante o uso socialmente legitimado da linguagem".

> ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e gritavam… Um delírio (ASSIS, 1977, p. 180).

Em delírio[380], sua "consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração" (ASSIS, 1977, p. 181). A lei da moral pesou na consciência de Brás Cubas, que por sua vez fixou seu olhar na ponta do nariz para atingir uma "consciência sem remorso", pois o mesmo descobriu "uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas", e estabeleceu que "o modo de compensar uma janela é abrir outra, afim de que a moral possa arejar continuamente a consciência" (ASSIS, 1977, p. 182). Para tanto, a ponta do seu nariz precisava ser satisfeita com um objeto que pudesse "arejar continuamente a consciência", e esse objeto foi uma moeda de ouro, uma meia dobra, cuja "restituição foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral" (ASSIS, 1977, p. 181). "A lei da equivalência das janelas" é efeito do Nariz, que abre o caminho para a chegada de uma consciência sem remorsos, que não mais medirá as consequências do delírio[381], reforçado contra as leis sociais que podiam lhe impedir de amar deveras. Assim, diz o defunto: "empunhara o binóculo da imaginação; lobrigava, ao longe, uma casa nossa, uma vida nossa, um mundo nosso, em que não havia

---

380 Esse delírio figura a crise de consciência da relação adúltera que Brás mantém com Virgília: "Correm anos, torno a vê-la, damos três ou quatro giros de valsa, e ei-nos a amar um ao outro com delírio" (ASSIS, 1977, p. 187).

381 Perturbado com a situação na qual se encontrava com Virgília, Brás Cubas tem sua "primeira grande cólera" contra a mesma: "vaguei pelas ruas e recolhi-me às nove horas. Não podendo dormir, atirei-me a ler e escrever. Às onze horas estava arrependido de não ter ido ao teatro, consultei o relógio, quis vestir-me, e sair. Julguei, porém, que chegaria trde; demais, era dar prova de fraqueza. Evidentemente Virgília começava a aborrecer-se de mim, pensava eu. E esta idéa fez-me sucessivamente desesperado e frio, disposto a esquecê-la e a matá-la. Via-a dali mesmo, reclinada no camarote, com os seus magníficos braços nus, - os braços que eram meus, só meus, - fascinando os olhos de todos, com o vestido soberbo que havia de ter, o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela… Via-a assim, e doía-me que a vissem outros" (ASSIS, 1977, p. 199). Numa explosão de romantismo, Brás Cubas rela seu estado de loucura para a sua amada: "pedi-lhe que esquecesse tudo, que me perdoasse, que eu era um doudo, mas que a minha insânia provinha dela e com ela acabaria" (ASSIS, 1977, p. 201). Novamente, em outra passagem, observemos seus excessos: Já estava cansado das cortinas do outro, das cadeiras, do tapete, do canapé, de todas essas cousas, que me traziam aos olhos constantemente a nossa duplicidade. Agora podia evitar os jantares frequentes, o chá de todas as noites, enfim a presença do filho deles, meu cúmplice e meu inimigo. A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; - dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, - um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, - a unidade moral de todas as cousas pela exclusão das que me eram contrárias" (ASSIS, 1977, p. 205).

Lobo Neves, nem casamento, nem moral, nem outro liame, que nos tolhesse a expansão da vontade. Esta idéa embriagou-me; eliminados assim o mundo, a moral e o marido, bastava penetrar naquela habitação dos anjos" (ASSIS, 1977, p. 196). A lei da equivalência das janelas aparecerá em outro dos seus delírios, quando projeta uma casa que lhe fizesse esquecer de tudo, mas que pudesse fazer-lhe imaginar "o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional", dele e de Virgília, "sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, - um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, - a unidade moral de todas as cousas pela exclusão das que me eram contrárias" (ASSIS, 1977, p. 205).

Desse modo, a lei da equivalência das janelas metaforiza a parcialidade dos juízos de cunho moral; aqui, parcialidade quer dizer liberdade de conduzir os significados da moral em acordo com as suas conveniências, em correspondência com as suas ideias fixas, com as máximas que seguem as leis de sua errata pensante; qualquer acontecimento do mundo é passível de relativização mediante a violação do princípio da não contradição, prática corrente de um cérebro regido por uma consciência que sonha, delira, confiante nas regras fixas de sua errata pensante; "a unidade moral de todas as cousas" pressupõe o esquecimento das vicissitudes da vida social, de suas convenções e de seus valores; sendo o oposto da lei, das instituições e do mundo comum, a imaginação de Brás Cubas não possui unidade, ela resiste aos códigos de representação de um mundo no qual ele, seu principal personagem, desafia, pela lei da equivalência moral, o que é capaz de ferir seus interesses e suas necessidades. Indiferente a todos os fundamentos de sociedade, essa imaginação não encontra apoio no mundo externo, mas no sonho, no delírio que metaforiza a sandice de Brás Cubas. Todavia, não podemos deixar de perceber os espasmos de verossimilhança no discurso desse narrador, o que implica analisar como o enredo também se submete às conveniências do sentido fornecido pelo defunto à sua estrutura. Nesse sentido, a estória do triângulo amoroso, de Brás, Virgília e Lobo Neves, é mediada pelo ponto de vista do primeiro, que submete à verossimilhança os eventos da narrativa que envolvem esse triângulo. É esta mediação que exporemos a partir de então.

A estória desse triângulo amoroso se inicia no capítulo XLIII, intitulado "Marquesa, porque eu serei marquês". O título já aponta para a natureza arrivista pela qual se projetou o enlace entre Virgília e Lobo Neves. O estilo que o representa não foge à expressão média que caricaturou Virgília em um dos capítulos que já fora aqui analisado em nosso texto, a de que

“positivamente, era um diabrete Virgília, um diabrete angélico” (ASSIS, 1977, p. 171). Essa expressão média, extraordinária, reside no sintagma, unindo as duas oposições fantásticas do exagero moral: um diabo, máxima caricatura do mal, e um anjo, máxima expressão do bem. Por essa via, essa expressão permite a leitura verossímil do rosto silencioso de Virgília descrito em outra passagem, um rosto ao mesmo tempo trágico e cômico. Metaforizando a dissimulação, posto que nela, Virgília, ‘”era impossível separar duas cousas que estavam inteiramente ligadas” , o “amor e a consideração pública” (ASSIS, 1977, p. 204), essas imagens do anjo e do demônio figuram um caractere cujas ações e pensamentos se ordenam por intermédio de interesses convenientes, sobretudo após o aparecimento de Lobo Neves.

> Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. Não precedeu nenhum despeito; não houve a menor violência de família. Dutra veio dizer-me, um dia, que esperasse outra aragem, porque a candidatura de Lobo Neves era apoiada por grandes influências. Cedi; tal foi o começo da minha derrota. Uma semana depois, Virgília perguntou ao Lobo Neves, a sorrir, quando seria ele ministro.
> - Pela minha vontade, já; pela dos outros, daqui a um ano. Virgília replicou:
> - Promete que algum dia me fará baronesa?
> - Marquesa, porque eu serei marquês.
> Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera. Talvez cinco beijos; mas dez que fossem não queria dizer cousa nenhuma. O lábio do homem não é como a pata de Átila, que esterilizava o solo em que batia; é justamente o contrário (ASSIS, 1977, p. 171).

Brás Cubas havia perdido a sua batalha na política e no amor. As grandes influências de Lobo Neves foram combinadas com os interesses de Virgília, causa eficiente das ilusões desse Cubas. Num jogo de metáforas, Brás explica que Virgília teria escolhido o poder no lugar da sabedoria. Por meio de uma metáfora, ele apresenta a diferença do lábio do homem, pois ele beijara Virgília, com a pata de Átila, líder dos Hunos, cuja tirania e força lhe permitia afirmar orgulhosamente: “a grama onde pisa o meu cavalo jamais volta a crescer”. Figurando o intrumento do vício das paixões de um demônio angélico, o lábio do homem não esteriliza os interesses de Virgília, mas hiperboliza a “flama de sua cobiça”. Inconformado com a solução dada pela sua amante ao caso, Brás Cubas perguntava para si mesmo “porque não seria melhor deputado e melhor marquês do que o Lobo Neves” (ASSIS, 1977, p. 177), ele, “que valia mais, muito mais do que ele, - e dizia isto a olhar para a ponta do nariz” (ASSIS, 1977, p. 177). Como na crônica de 1896, a verdade filosófica mais irrefutável não é mais do

que uma impressão interior: “Marcela, Sabina, Virgília… aí estou eu a fundir todos os contrastes, como se esses nomes e pessoas não fossem mais do que modos de ser da minha afeição interior” (ASSIS, 1977, p. 176). No periodo subsequente, a palavra pena da expressão “pena de maus costumes” produz uma dubiedade, figurando tanto a melancolia do seu sofrimento quanto a tinta da pena que serve de mecanismo para a sua escrita. Todos os contrastes vividos com Marcela, Sabina e Virgília estão submetidos às vicissitudes do estilo, pois o colete, metáfora dos conteúdos axiológicos convertidos em forma, precisa ser menos sórdido, na visão do narrador: “Pena de maus costumes, ata uma gravata ao estilo, veste-lhe um colete menos sórdido” (ASSIS, 1977, p. 176).

Por conseguinte, depois de decidirem amar “um ao outro com delírio”, descobrindo que “não há amor sem a oportunidade dos sujeitos” (ASSIS, 1997, p. 187), ambos depositam o sucesso da relação no divino: “Disse eu comigo que já agora seria o que Deus quisesse. Era a nossa sorte amar-nos; se assim não fora, como explicaríamos a valsa e o resto?” (ASSIS, 1977, p. 189). Os enunciados da narração seguem os contrastes do estilo, pois imediatamente ao capítulo “O momento oportuno”, sinônimo de circunstancialidade, temos o capítulo “Destino”, seu antônimo, cuja sorte, sinônimo de fortuna para os antigos, é ressignificada pelo efeito de surpresa causado pela convicção de Virgília, que contradiz essa noção de fortuna, para a qual tudo aquilo representava “a vontade do céu” (ASSIS, 1977, p. 189). O leitor de “Memórias póstumas de Brás Cubas” está sujeito à dinâmica das opiniões dos seus personagens, já que não faz sentido encontrar unidade moral num caractere que harmoniza a flama da cobiça com os atributos da religiosidade. A vontade do céu pode ser confrontada com a vontade de ambos, personificada pelo delírio de uma consciência que valsa, pela parte demoníaca de uma criatura angélical, de modo que, conforme o estrume da virtude desse romance, “agora, que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras” (ASSIS, 1977, p. 188). Todavia, não demoraria tempo para que esse enlace tivesse seus riscos inevitáveis, uma vez que, “certo dia, meses depois, entrou Lobo Neves em casa, dizendo que iria talvez ocupar uma presidência de província” (ASSIS, 1977, p. 2016). Estando ele casado com Virgília, a separação dos amantes seria inevitável, e “Lobo Neves insistiu no projecto”, “declarou à mulher que a presidência era cousa definitiva” (ASSIS, 1977, p. 216). A despeito da repugância causada em Virgília, ele ia respondendo a tudo de acordo com as necessidades políticas: “Não posso recusar o que me pedem; é até conveniência nossa, do nosso futuro, dos teus brasões, meu amor, por que eu prometi que

serias marquesa, e nem baronesa estás. Dirás que sou ambicioso? Sou-o deveras, mas é preciso que me não ponhas um peso as asas da ambição" (ASSIS, 1977, p. 2016).

O convite recebido para ir com o casal como secretário não animara Brás Cubas, mas o fez suspeitar a existência de alguma suspeita por parte de Lobo Neves; encarou-o, "fixamente, imperiosamente, a ver se lhe apanhava algum pensamento oculto… Nem sombra disso" (ASSIS, 1977, p. 219). Tais incidentes aumentaram as ilusões desse advogado, que ora definirá a vida com uma outra metáfora, a de que "a vida é uma cousa doce" (ASSIS, 1977, p. 222). A crença nessa metáfora, figuradora da felicidade, substituirá o par de botas e tomará outro sentido, pois, como reflete Brás Cubas: "Continuei a pensar que, na verdade, era feliz. Amava-me uma mulher, tinha a confiança do marido, ia por secretário de ambos, e reconciliava-me com os meus. Que podia desejar mais, em vinte e quatro horas" (ASSIS, 1977, p. 222). Brás Cubas está submetido às peripécias fantásticas constitutivas do livro de sua vida, as quais dão sentido às leis de sua errata pensante, mudando constantemente as máximas, os adágios e os provérbios com os quais ele julga, descreve e define sua realidade. Diferente do que ocorre com Xavier de Maistre e Almeida Garret, o mundo de Brás Cubas é uma viagem em volta da sua consciência, eis o que podemos concluir de seus delírios, sobretudo se considerarmos o prólogo da quarta edição deste romance:

> Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: "As Memórias póstumas de Brás Cubas são um romance?" Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defuncto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adeante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: "Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adoptei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo". Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida (ASSIS, 1977, p. 95).

Nessa tese, a loucura desse narrador reside em sua viagem às edições de sua errata pensante, todas corrigidas e dissolvidas pela volubilidade dos seus raciocínios, cujas leis constituem sínteses de imagens fantásticas. É nessa viagem que mergulha Brás Cubas, conduzindo a sua narrativa para encontrar uma lei definitiva, que possa tornar provável (verossímil) os fundamentos que explicam as motivações dos caracteres do seu livro. No entanto, é sabido, "unindo a visão e a cegueira, a imagem e o juízo, o fantasma e a linguagem, o sono e a vigília, o dia e a noite, a loucura no fundo não é nada, pois liga neles o que têm de

negativo" (FOUCAULT, 1978, p. 269). Por isso vale lembrar que ele, Brás Cubas, também é objeto da pena satírica do sujeito indeterminado desse discurso e lê a sua vida pela mediação de livros, dos quais se apropriou, como indica a sua dúvida com relação à ideia de aceitar ou não a secretaria a convite de Lobo Neves: "Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me à fortuna, ou lutar com ela e subjugá-la. Por outros termos: embarcar ou não embarcar. Esta era a questão" (ASSIS, 1987, p. 224). Essa questão fora resolvida de um modo inusitado, a partir de um fato que contraria a lógica dos arroubos políticos demonstrados por Lobo Neves quando insistiu, para Virgília, na relevância de atender às suas necessidades políticas, afirmando que nada poderia se opor ao "peso das asas de sua própria ambição". O fato vai minar a ida do casal para a província.

> Contou-me (Virgília) que o marido ia recusar a nomeação, e por motivo que só lhe disse, a ela, pedindo-lhe o maior segredo; não podia confessá-lo a ninguém mais. - É pueril, observou ele, é ridículo; mas em suma, é um motivo poderoso para mim. Referiu-lhe que o decreto trazia a data de 13, e que esse número significava para ele uma recordação fúnebre. O pai morreu num dia 13, treze dias depois de um jantar em que havia treze pessoas. A casa em que morrera a mãe tinha o nº 13. Et caetera. Era um algarismo fatídico. Não podia alegar semelhante cousa ao ministro; dir-lhe-ia que tinha razões particulares para não aceitar. Eu fiquei como há de estar o leitor, - um pouco assombrado com esse sacrifício a um número; mas, sendo ele ambicioso, o sacrifício devia ser sincero… (ASSIS, 1977, p. 225).

O rosto com o qual Brás Cubas escutou de Virgília a superstição de Lobo Neves "fez honra à dissimulação humana" (ASSIS, 1977, p. 225). Para este, este número fora a sua salvação, pois a ida com o casal para a província poderia ser fatídica para a existência do triângulo amoroso. No entanto, o olho da opinião fez o trabalho que era temido pelos dois amantes; uma carta anônima endereçada a Lobo Neves os denunciava. Na acepção de Brás Cubas, "talvez a imaginação lhe mostrou, ao longe, o famoso olho da opinião, a fitá-lo sarcasticamente, com um ar de pulha; talvez uma boca invisível lhe repetiu ao ouvido as chufas que ele escutara ou dissera outrora" (ASSIS, 1977, p. 239). Essa descrição de Brás Cubas municia uma leitura que pretenda encontrar a verossimilhança do capítulo "O caso provável", que defende a existência de reciprocidade entre os fatos da vida pública e os da vida particular. Nele, podemos observar o modo como o narrador faz a retórica do seu discurso trabalhar a serviço da demonstração verossímil das motivações que determinaram as ações, engendradas pelo ciúme, de Lobo Neves. Por meio de imagens metafóricas o narrador nos permite penetrar a subtileza do seu raciocínio. A fim de orientar o leitor nessa percepção,

o narrador discorre sobre os fenômenos que não atingem o estatuto de lei nas suas estórias. Assim ele afirma: “se esse mundo não fosse uma região de espíritos desatentos, era escusado lembrar ao leitor que eu só afirmo certas leis, quando as possuo deveras; em relação a outras restrinjo-me à admissão da probabilidade” (ASSIS, 1977, p. 243).

O caso provável que ora será relatado convida o leitor para a observação minuciosa do enredo que dá sentido a esse triângulo. O parâmetro agora não é um princípio de base filosófica, nem uma metáfora de filiação religiosa, mas “um exemplo de segunda classe, cuja leitura o narrador recomenda “a todas as pessoas que amam o estudo dos fenômenos sociais” (ASSIS, 1977, p. 243). Por esse exemplo, chegaremos, conforme o narrador, a uma leitura versossímil dos fatos que o leitor não deve perder de vista:

> “Segundo parece, e não é improvável, existe entre os factos da vida pública e os da vida particular uma certa acção recíproca, regular, e talvez periódica, - ou, para usar de uma imagem, há alguma cousa semelhante às marés da praia do Flamengo e de outras egualmente orgulhosas. Com efeito, quando a onda investe a praia, alaga-a muitos palmos a dentro; mas essa mesma água torna ao mar, com variável força, e vai engrossar a onda que há de vir, e que terá de tornar como a primeira. Esta é a imagem. Esta é a imagem; vejamos a aplicação.
> Deixei dito noutra página que o Lobo Neves, nomeado presidente de província, recusou a nomeação por motivo da data do decreto, que era 13; acto grave, cuja consequência foi separar do ministério o marido de Virgília. Assim, o facto particular da ojeriza de um número produziu o fenômeno da dissidência política. Resta ver como, tempos depois, um acto político determinou na vida particular uma cessação de movimento. Não convindo ao método deste livro descrever imediatamente esse outro fenômeno, limito-me a dizer por ora que o Lobo Neves, quatro anos depois de nosso encontro no teatro, reconciliou-se com o ministério; facto que o leitor não deve perder de vista, se quiser penetrar a subtileza do meu pensamento” (ASSIS, 1977, p. 244).

Tendo sido o encontro no teatro entre Brás Cubas e Virgília um encontro que ocorrera após a carta anônima que denunciava os amantes, o ato político que determinara a cessação do movimento de dissidência de Lobo Neves é descrito pelo narrador como o caso provável que explica a estreita ligação entre os fatos da vida política e os fatos da vida particular desse personagem. Em consequência, pressupor a relação de verossimilhança existente entre estes fatos significa entender “a subtileza do pensamento” do narrador, que torna plausível a tentativa de Lobo Neves em resgatar o interesse e a fidelidade de Virgília. Conduzindo o raciocínio do leitor, Brás Cubas nos deixa pistas no texto, para uma leitura que não deve esquecer o modo como Brás Cubas se dirigirá a Virgília no capítulo subsequente: “Foi Virgília quem me deu notícia da vira-volta política do marido, certa manhã de outubro,

entre onze e meio dia; falou-me de reuniões, de conversas, de um discurso… - De maneira que desta vez fica você baronesa, interrompi eu" (ASSIS, 1977, p. 244). Essa passagem joga com o imaginário do leitor, que lera no capítulo XLIII o começo da derrota do defunto autor, pela qual a flama da cobiça de Virgília cedeu à águia, à soberania política de Lobo Neves: "Promete que algum dia me fará baronesa?" (ASSIS, 1977, p. 171). Esta pode ser uma das imagens que apresentam o sentido dos raciocínios deste narrador, pois a gangorra política, também associada ao "facto particular da ojeriza de um número" que produzira o fenômeno da dissidência política, é metaforizada pela aplicação da imagem segundo a qual "a onda que investe a praia, alaga-a muitos palmos a dentro; mas essa mesma água torna ao mar, com variável força, e vai engrossar a onda que há de vir, e que terá de tornar como a primeira". A subtileza do pensamento de Brás Cubas implica uma leitura das pistas que formam as provas de um raciocínio que objetiva tornar a sua narrativa dos fatos "um caso provável', não uma lei.

Nestes termos, sendo o amor pela consideração pública o vício de Virgília, que também "amava cordialmente a nobreza" (ASSIS, 1977, p. 244), o retorno de Lobo Neves ao poder político significaria a possibilidade dela atingir uma virtude de segunda ordem, não uma virtude em si mesma: "Não sei por que, imaginei que a carta imperial da nomeação podia atraí-la à virtude, não digo pela virtude em si mesma, mas por gratidão ao marido. Que ela amava cordialmente a nobreza" (ASSIS, 1977, p. 244). Conhecendo a esposa e os seus interesses[382], Lobo Neves teria agido com um alto grau de eficácia.

A partir de agora, buscaremos identificar o Brás Cubas que se nos apresenta nessa tese, o insano que se deixa levar por teorias absurdas e falaciosas, por proposições cujos argumentos

---

382 Logo em seguida Brás Cubas vai relatar um exemplo do amor de Virgília pela consideração aristocrática: "Um dos maiores desgostos de nossa vida foi o aparecimento de certo pelintra de legação, - da legação da Dalmácia, suponhamos, - o conde B.V., que a namorou durante três meses. Esse homem, vero fidalgo de raça, transtornara um pouco a cabeça de Virgília, que, além do mais, possuía a vocação diplomática. Não chego a alcançar o que seria de mim, se não rebentasse na Dalmácia uma revolução, que derrocou o governo e purificou as embaixadas. Foi sangrenta a revolução, dolorosa, formidável; os jornais, a cada navio que chegava da Europa, transcreviam os horrores, mediam o sangue, contavam as cabeças; toda a gente fremia de indignação e piedade… Eu não; eu abençoava interiormente essa tragédia, que me tirava uma pedrinha do sapato. E depois a Dalmácia era tão longe!" (ASSIS, 1977, p. 244). Os horrores da tragédia, bem como as mortes, a indignação, a sangrenta revolução não representaram nada para Brás Cubas. Ao contrário, tudo fora abençoado, pois, para esse narrador, essa tragédia havia lhe tirado uma *pedrinha* do sapato. É fantástica a descrição, pois o efeito cômico doestilo que ata as duas pontas do processo, a caso e a opinião sobre o mesmo, naturaliza o absurdo do trágico pela baixeza do inanimado de uma pedrinha de sapato.

arbitrários metaforizam o extraordinário de suas leis, dos seus casos prováveis, de suas máximas e dos seus raciocínios silogísticos. Notaremos em que medida a lei do humanitismo de Quincas Borba funciona como elemento unificador das imagens fantásticas que possibilitam, ao mesmo tempo, perceber a semi-demência desse personagem, protótipo do louco consagrado pela narrativa de Miguel de Cervantes, cujas ilusões serão aqui identificadas a partir dos efeitos fantásticos produzidos pelos argumentos de sua enunciação. Portanto, analisamos a lei do sistema filosófico de Quincas Borba como uma lei que, ao apresentar conteúdos axiológicos fantásticos, sobretudo para o leitor do tempo de sua enunciação, nos possibilita ler a loucura de Brás Cubas enquanto efeito do seu assentimento à tese a qual lhe é apresentada pelo criador do Humanitismo. Torna-se relevante, desse modo, entender as raízes do Humanitismo nessa narrativa.

No capítulo XXI, "O almocreve, um compomente extraordinário do pensamento desse narrador se faz presente. Nele, é o efeito de Humanitas, do inexplicável dos fatos humanos e da natureza, que são até o presente dessa digressão explicáveis para Brás Cubas, antes da entrada do filósofo Quincas Borba, que nos possibilita uma leitura cômica do referido episódio. Faz-se relevante entender quais eventos poderiam comprometer o grande futuro desse personagem, para saber, na voz do próprio, "como lá se me ia a ciência em flor" (ASSIS, 1977, p. 142).

> "Vai então, empacou o jumento em que eu vinha montado, fustiguei-o, ele deu dous corcovos, depois mais três, enfim mais um, que me sacudiu fora da sela, com tal desastre, que o pé esquerdo me ficou preso no estribo; tento agarrar-me ao ventre do animal, mas já então, espantado, disparou pela estrada fora. Digo mal: tentou disparar, e efetivamente deu dous saltos, mas um almocreve, que ali estava, acudiu a tempo de lhe pegar na rédea e detê-lo, não sem esforço nem perigo. Dominado o bruto, desvencilhei-me do estribo e pus-me de pé.
>
> _ Olhe do que vosmecê escapou, disse o almocreve.
> E era verdade; se o jumento corre por ali fora, contundia-me deveras, e não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, qualquer transtorno cá dentro, lá se me ia a ciência em flor. O almocreve salvara-me talvez a vida; era positivo; eu sentia-o no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve! Enquanto eu tornava à consciência de mim mesmo, ele cuidava de concertar os arreios do jumento, com muito zelo e arte. Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fosse o preço da minha vida, - essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que ele me salvou. Está dito, dou-lhe as três moedas.
> _ Pronto, disse ele, apresentando-me a rédea da cavalgadura.
> _ Daqui a nada, respondi; deixa-me, que ainda não estou em mim…
> _ Ora qual!
> _ Pois não é certo que ia morrendo?
> _ Se o jumento corre por aí fora, é possível; mas, com a ajuda do senhor, viu vosmecê que não aconteceu nada.

> Fui aos alforjes, tirei um colete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante esse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma. Com efeito, uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria. Examinei-lhe a roupa; era um pobre diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto uma moeda. Tirei-a, vi-a reluzir à luz do sol; não a viu o almocreve, porque eu tinha-lhe voltado as costas; mas suspeitou-o talvez, entrou a falar ao jumento de um modo significativo; dava-lhe conselhos, dizia-lhe que tomasse juízo, que o "senhor doutor" podia castigá-lo; um monólogo paternal. Valha-me Deus! Até ouvi estalar um beijo: era o almocreve que lhe beijava a testa.
> _ Olé! Exclamei.
> _ Queira vosmecê perdoar, mas o diabo do bicho está a olhar para a gente com tanta graça…
> Ri-me, hesitei, meti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do efeito da pratinha. Mas a algumas braças de distância, olhei para trás, o almocreve fazia-me grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento. Adverti que devia ser assim mesmo; eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez de mais. Meti os dedos no bolso do colete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu devera ter dado ao almocreve, em logar do cruzado em prata. Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício; acresce que a circunstância de estar, não mais adeante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento da Providência; e de um ou de outro modo, o mérito do acto era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (porque não direi tudo?) tive remorsos" (ASSIS, 1977, p. 141).

O desastre que fora evitado pelo almocreve tivera um saldo positivo: "O amocreve salvara-me talvez a vida". O almocreve teria salvo uma vida cujo preço "era inestimável", segundo o próprio Brás Cubas que fora o principal beneficiado com a ação, e "três moedas de ouro" era "uma recompensa digna da dedicação", pois o mérito do acto era positivamente nenhum. . Todavia, o bom almocreve era um "pobre diabo" e, durante o tempo em que Brás Cubas foi aos alforjes, ele cogitou "se não era excessiva a gratificação", posto que, para um pobre diabo que "nunca jamais vira uma moeda de ouro", "uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria". O "senhor doutor", como era tratado Brás Cubas pelo "pobre diabo", riu, hesitou e "meteu-lhe na mão um cruzado em prata", cavalgou o jumento e seguiu a trote largo, "incerto do efeito da pratinha". Certo ele estava do caráter extraordinário do tratamento que o pobre diabo concedia ao animal, entrando "a falar com o jumento de um modo significativo"; dando-lhe conselhos, dizendo-lhe que tomasse juízo, que o "senhor doutor" podia castigá-lo". Como visto, na leitura do beneficiado, o saldo positivo desse episódio estava unicamente assegurado no salvamento da vida desse senhor doutor, cujo preço era inestimável. Ironicamente, estamos aqui num mundo cujos valores viraram pelo avesso, bem como a própria virtude, que não poderia ser pressuposta a partir da ação do almocreve.

Para o narrador ele não teria levado “em mira nenhuma recompensa ou virtude”, mas cedera “ a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício”. Com efeito, nesse mundo os hábitos de ofício de um pobre diabo não poderiam ser elevados ao sublime, uma vez que é justamente o ponto de vista de um “senhor doutor” que domina as formas de descrição e avaliação das ações desse pobre diabo.

Como visto, “o mérito do acto era positivamente nenhum”. Percebendo o efeito da pratinha no espírito do almocreve, o qual fazia-lhe “grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento”, Brás adverte “que devia ser assim mesmo, visto que ele pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais”. O uso do nome almocreve sobrevaloriza, no lugar do nome próprio do indivíduo, a função, o trabalho de carregar animais de carga, que por sua vez figura a baixeza do agente, sua inferioridade social, seu servilismo, atributos incompatíveis com a virtude de uma ação heróica segundo a descrição abordada. Enquanto objeto do discurso do narrador, a moralidade do almocreve está submetida às conveniências, à parcialidade de Brás Cubas. O descompasso social evidente entre Brás Cubas e o almocreve é imposto pela forma de tratamento que naturaliza a hierarquia. Senhor doutor e pobre diabo. O primeiro era positivo, possuía a virtude de uma flor. O valor do segundo era inexistente, correspondia às determinações do hábito do seu ofício, uma vez que, como dito acima, o pobre diabo “não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude” no ato do salvamento, “cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício”. Logo, “eram os vinténs” que Brás “deveria ter dado ao almocreve, em logar do cruzado em prata”. A convicção do senhor doutor de que o positivo reside no salvamento e não na atitude daquele que salva atende bem à lei do interesse[383] que governa o mundo moral dessa narrativa. O pobre diabo e as suas boas ações são descaracterizados pela reflexão filosófica operada pelo discurso narrativo em destaque. A boa moral está com o bacharel em direito e a sua convicção nega a virtude de um pobre almocreve, transformando-o em um agente desprovido de consideração social, vocacionado a realizar os atos que reproduzem os hábitos de ofício e, portanto, menos digno de recompensa. O mundo explicado por esse narrador ainda não é o mundo que torna-se inteligível pelo

---

383 Alfredo Bosi (2006, p. 98) nos lembra o princípio de Helvetius que orienta algumas das máximas morais de Brás Cubas: “Concentrados em seu bem-estar, esses homens dão o nome de honradas apenas às ações que lhes são pessoalmente úteis. Adiante: Se o universo físico se submete às leis do movimento, o universo moral não deixa de submeter-se às leis do interesse. O interesse é na terra o mago poderoso que modifica aos olhos de todas as criaturas as formas de todos os objetos”.

humanitismo, mas o mundo que pode ser, na cabeça desse defunto, constituído pelo "simples instrumento da Providência". Brás Cubas "acresce que a circunstância de estar, não mais adeante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento da Providência".

Essa crença nos desígnios da Providência contrasta com as imagens de alguém dominado pelas ideias de uma "ciência em flor". Brás Cubas ri do pobre diabo que conversa com o jumento, ao passo que sente remorsos com o diagnóstico negativo feito sobre o almocreve e que atravessa a sua consciência: "o mérito do acto era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (porque não direi tudo?) tive remorsos". Com efeito, a consciência de Brás Cubas é parcial, afetada pela contingência de uma reflexão cuja arbitrariedade pressupõe a desconsideração da consciência do almocreve, subjugada por um ponto de vista que pode tudo, ou seja, estigmatizar a condição social servil daquele que salvara a sua vida, inferiorizar a grandeza do ato e sentir remorços. De forma irônica, somos levados a perceber as arbitrariedades dos raciocínios de Brás Cubas, os quais transformam seu infortúnio em bem aventurança, bem como o "heroísmo" do almocreve em piedade, sobretudo pela figuração do infortúnio de um pobre diabo marcado pela sua condição social. A ideia fixa correspondente à loucura[384] desses personagens torna-se, nesse sentido, o principal vício que é incorporado às narrativas machadianas. Vejamos como ela funciona em um dos seus contos. No conto Pai contra mãe, publicado em 1906, é a "existência fundamentada no formalismo das leis do Império" (HANSEN, 2014, p. 37) que constitui o foco da narração. No entanto, sua referência principal não é a "classe alta carioca" da família patriarcal, "mas seus satélites (clientes, agregados e escravos), no tempo do Segundo Reinado (1840-1889) e da Primeira República (1892-1908)". A estória de Candido Neves e Arminda está fortemente vinculada ao formalismo das leis da escravidão e aos seus desdobramentos materiais, axiológicos e subjetivos.

> "A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha de flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por

384 "A loucura começa ali onde se perturba e se obnubila o relacionamento entre o homem e a verdade" (FOUCAULT, 1978, p. 267).

> lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel" (ASSIS, 2007, p. 466).

Na análise desse conto, vale destacar, é por meio do entendimento do modo como se processa a representação metafórica e a sua relação com os costumes e as instituições políticas do tempo dessa representação[385] que identificaremos a sua ironia, pois o estudo que opera a articulação do texto machadiano com os fatos exteriores à sua forma deve considerar, em nossa leitura, que a descrição do horror produzido pelo sistema escravocrata em "Pai contra mãe" é fortalecida por uma técnica irônica, constitutiva do efeito de inadequação gerado na recepção pelas opiniões comuns dos personagens desssa narrativa. Por esse caminho, não é o efeito de real que nos interessa, ou seja, aquele que depende dos princípios que sustentam a escola realista[386] enquanto modelo da representação literária [387], mas os efeitos irônicos das opiniões de personagens movidos por suas ideias fixas, por suas

---

385 A noção de *episteme* serve para designar a base interdiscursiva responsável pela criação dos saberes, dos valores, dos protocolos e das convicções de uma coletividade. Por essa perspectiva, supõe-se que o estudioso da literatura e da história deva dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento. Em rigor, a dualidade entre representação metafórica e representação política é apenas hipotética, porque se supõe que as próprias instituições e os costumes integram o âmbito das composições simbólicas das comunidades. Nesse sentido, a literatura será admitida como resultado do intercâmbio da fala do artista com os diversos discursos do seu tempo (TEIXEIRA, 2010, p. 29).

386 Numa leitura realista de Pai contra mãe, Patrícia da Silva Almeida e Sueli Silva Gorricho Costa (2014) entendem que, "no conto, além da crueldade dos fatos, das convenções sociais; Machado mostra ao leitor problemas ora camuflados, ora sentidos pela sociedade; e isso pode se perceber olhando nas entrelinhas, esmiuçando os dizeres. Assis, além da escravidão, que é o assunto "descarado" do conto, mostra problemas do trabalhador emergente, sobretudo do espaço que ocupa (ou que deixa de ocupar) na sociedade".

387 Márcio Ricardo Coelho Muniz (2013)cita o quanto o início de "Pai contra mãe" é bastante atípico na escrita machadiana: quatro grandes parágrafos descritivos. Todos sabemos que a descrição não aprazia a Machado. Seu interesse estava nos fatos, nos acontecimentos, nas ações, enfim, era agindo que o homem se revelava para nosso autor. Então, qual o sentido dessa considerável descrição iniciando um conto? (…) Uma terceira informação que chama atenção no referido período é o reconhecimento da escravidão como uma instituição social. Aquela inicia o período, esta o fecha. As duas são complementares e definidoras uma da outra. Será justamente a escravidão como instituição social que dará "status" de ofício à atividade descrita no quinto parágrafo e que será também o ofício do personagem principal: pegar escravos fugidos.

convicções delirantes[388]. Notamos em que medida essas opiniões metaforizam os princípios determinados pelos regimes de verdade formados pela base interdiscursiva responsável pela criação de saberes no século XIX.

Bastante atípico nos contos machadianos, observamos alguns parágrafos descritivos que relatam as primeiras cenas desse conto. Nesses parágrafos, consideramos que o narrador fala "de algo sério e grotesco num tom de fingida naturalidade" (MUNIZ, 2013) quando adverte que, "há meio século, os escravos fugiam com frequência" e que grande parte era repreendida, mas que "havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau". Tratado como objeto pelo dono, o escravo não desperta sentimentos humanos e a violência é parte dessa ordem social grotesca e desumana, pois o negro é propriedade e a manutenção de sua obediência presumia o uso da força, desde que ela não ocasionasse a perda do objeto. Eis a razão pela qual "o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói" (ASSIS, 2007, p. 467). Por essa leitura, notamos que o tom de fingida naturalidade do narrador manifesta a ironia de um ponto de vista mediado pelos usos de uma técnica que pinta a crueldade dessas cenas com a tinta trágica de uma pena que metaforiza o extraordinário de um mundo que naturaliza o seu desconcerto. Nestes termos, o inanimado que também dói é inversão irônica, da mesma forma que o é a existência de uma ordem social e humana grotesca dominada por um "dono"que "não era mau". Por conseguinte, é um sintagma grotesco que alivia a violência: "o sentimento da propriedade". Por essa via, esse narrador é um fingidor como o Conselheiro Aires do romance Esaú e Jacó, pois a sua naturalidade ou indiferença não é típica da naturalidade pela qual Brás Cubas nega o mérito do ato do almocreve, tratado como pobre diabo que não merecia as moedas de ouro pela prestação do serviço de salvar a sua vida.

Portanto, é nas falas e nos enunciados do narrador e dos personagens de Pai contra mãe que identificamos os descompassos e as imagens extraordinárias das opiniões de personagens que produzem o efeito de ironia. Por intermédio dessa narrativa, chegaremos ao ponto que nos permite pensar no modo como a ironia do discurso narrativo em análise pressupõe a obediência da escrita machadiana aos efeitos verossímeis de um discurso que combina a técnica de sua elocução com a finalidade do seu gênero, adequando o inadequado

---

388 A palavra delírio "deriva de lira, sulco, de modo que deliro significa exatamente afastar-se do sulco, do caminho reto da razão" (FOUCAULT, 1978, p. 262).

da junção do sublime com o grotesco, do sério com o cômico, do alto com o baixo, do belo com o ridículo, desestabilizando os regimes de verdade filosóficos, políticos, científicos e morais do mundo oitocentista[389] e da tradição filosófica, poética e cultural do ocidente. Dito de outro modo, observamos como a natureza fantástica das convicções do personagem Candido Neves, outro pobre diabo desse mundo narrativo, produz efeitos trágicos pela determinação de um mundo cujo sentido metaforiza o "grotesco" dessa "ordem social e humana". Evidencia-se em que medida, esse grotesco da ordem social e humana é causa do grotesco das ideias fixas e das conviccões desse capturador de escravos, o qual, por sua vez, metaforiza as ruínas do império oitocentista brasileiro.

Portanto, observamos de que modo a narrativa de "Pai contra mãe" também dialoga com a "base interdiscursiva responsável pela criação dos saberes" (TEIXEIRA, 2010, p. 29) que circulam nas narrativas machadianas, visto que evidenciamos sua estreita ligação com o humanitismo de Quincas Borba do romance Memórias póstumas de Brás Cubas, ressignificado pelas ações de Candido Neves, o qual metaforiza ironicamente os discursos da filosofia positivista e da filosofia evolucionista do século XIX[390]. Buscamos tornar evidente que os efeitos extraordinários produzidos pelas convicções de Candido Neves metaforizam a falta de unidade e de sentido pressuposta pela racionalidade desses discursos. Com efeito, Candido Neves alegoriza os efeitos sociais de uma "ordem social e humana" que "nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel". Enquanto metáfora de um discurso poético, ele é a fonte de uma leitura que possibilita entender o grotesco da ordem social e

---

389 É nessa perspectiva que Machado de Assis, "transformando a matéria social de seu tempo, passou a relativizar e a destruir a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos da linguagem, os conceitos da mente e as estruturas da realidade empírica" (HANSEN, 2006, p. 61).

390 É importante esclarecer que não entendemos o Humanitismo como reflexo imediato das correntes de pensamento do século XIX, mas como matérias discursivas ressignificadas e formalizadas enquanto efeitos das metáforas produzidas pelo texto machadiano, o que nos impede de cravar a verdadeira intencionalidade satírica do romance em questão, como podemos observar na leitura do historiador Sidney Chalhoub (2003, p. 124), em seu livro "Machado de Assis: historiador": "De fato, Machado possuía os principais trabalhos de Darwin, Spencer e Alfred Wallace, todos em traduções francesas publicadas na década de 1870. Tanto o Humanitismo quanto a narrativa de Brás – sim, porque o defunto autor adota o "sistema de filosofia" de Quincas – estão impregnados de alusões a idéias darwinistas, como as de seleção natural, sobrevivência do mais apto e outras. Naturalmente, o objetivo do literato é satírico, não qualquer definição rigorosa de darwinismo social, logo, trata-se de apropriação "livre" de expressões cada vez mais correntes à época. No entanto, pode haver algo no fato de o darwinismo social, e não o positivismo comtiano, ser o fulcro do Humanitismo". Para esse autor, (CHALHOUB, 2003, p. 123) "após essa exposição do "sistema" de Quincas Borba, é necessário ponderar as possíveis intenções de Machado ao conceber tal sátira filosófica".

humana como causa das suas convicções. Como veremos nessa narrativa e no romance em análise, as ideias fixas desse personagem formam uma isotopia semântica com a causa final da filosofia de Quincas Borba: a que se fundamenta na busca pelos meios de sobrevivência, que sempre premia a força do mais apto. Com outros termos, Candido Neves é aqui lido como metáfora das ruínas do humanitismo filosófico do Quincas Borba. Evidenciemos, então, pela análise dessa estória.

> "Cândido Neves, - em família, Candinho, - é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao ministério do império, carteiro eoutros empregos foram deixados pouco depois de obtidos" (ASSIS, 2007, p. 467).

Nessa grotesca ordem social e humana mimetizada pela ficção, as ações dos seus agentes não refletiriam necessariamente uma nobreza de pensamento, pois esse grotesco pressupunha sempre uma compatibilidade entre a ordem e o formalismo de suas leis. Eis o que é dito pelo narrador: "ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras" (ASSIS, 2007, p. 467). Num mundo cruel e grotesco, "ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem" (ASSIS, 2006, p. 467). As paixões, as vaidades e as veleidades dos atores dessa ficção não são estáticas, mas elas são limitadas pelo aperto da necessidade, pela pobreza afetada pelos efeitos de uma estrutura social e humana grotesca[391]. Se o acaso, o gosto de servir e a

---

391 É importante esclarecer que o nosso estudo sobre a ficção machadiana não objetiva evidenciar em que medida esse escritor analisou e utilizou o sentido da escravidão no Brasil como um processo social de âmbito estrutural determinante da intriga de "Pai contra mãe", pois entendemos que a literatura não se responsabiliza em fornecer uma explicação sistemática sobre os fenômenos da sociedade dotada de validade empírica. Esta é uma tarefa sociológica. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Starling (2015, p. 96), para as quais "a escravidão foi mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferenças fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade

inaptidão para outros trabalhos dão impulso ao homem que deseja "pôr ordem à desordem", são as convicções moldadas nesse mundo que dão sentido à vontade, às paixões e às veleidades desses atores. Com efeito, os enunciados narrados nesse texto formam um quadro cuja pintura deforma o formalismo das leis quando visto na sua incompatibilidade com as paixões individuais.

> Quando veio a paixão da moça Clara, não tinha ele mais que dívidas, ainda que poucas, porque morava com um primo, entalhador de ofício. Depois de várias tentativas para obter emprego, resolveu adotar o ofício do primo, de que aliás tomara algumas lições. Não lhe custou apanhar outras, mas, querendo aprender depressa, aprendeu mal. Não fazia obras finas nem complicadas, apenas garras para sofás e relevos comuns para cadeiras. Queria ter em que trabalhar quando casasse, e o casamento não demorou muito (ASSIS, 2007, p. 467-468).

"O amor traz sobrescritos" (ASSIS, 2007, p. 468), diz o narrador, avolumando as obrigações, as aspirações e as necessidades. Logo, após o casamento, Tia Mônica, "na casa pobre onde eles se foram abrigar, falou-lhes uma vez nos filhos possíveis. Eles queriam um, um só, embora viesse agravar a necessidade" (ASSIS, 2007, p. 468). Nessa narrativa, o narrador não é aquele que narra em primeira pessoa, julgando moralmente os caracteres, como faz Brás Cubas. Ao contrário, e de modo similar aos narradores dos contos que analisamos no primeiro capítulo, ele nos permite evidenciar as incongruências semânticas e morais de um mundo pelos enunciados proferidos pelos seus personagens. Assim é que podemos notar a justaposição de imagens em enunciados cujo contraste anuncia a Nossa Senhora como entidade extraordinariamente hábil para resolver os problemas trazidos pelos "sobrescritos" do amor. A despeito das advertência da Tia Mônica, Clara desconhecia os efeitos do grotesco de uma ordem social e humana, crendo nos milagres de sua fé. Aliás, o uso dos nomes nesse conto também funciona como artifício que efetua efeitos irônicos, pois temos um caçador de negros chamado Cândido Neves, branco e puro branco, que se casa com clara, mas que são pobres, como o pobre diabo do almocreve.

> _Vocês, se tiverem um filho, morrem de fome, disse a tia à sobrinha.
> _ Nossa Senhora nos dará de comer, acudiu Clara.

---

condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia estrita". Todavia, em nome da verossimilhança, cremos que seja essencial mencionar referentes discursivos que justificavam e naturalizavam a instituição da violência no século XIX, tendo em vista o modo como Machado transformava, pela arte, a matéria social do seu tempo.

> Tia Mônica devia ter-lhes feito a advertência, ou ameaça, quando ele lhe foi pedir a mão da moça; mas também ela era amiga de patuscadas, e o casamento seria uma festa, como foi.
> A alegria era comum aos três. O casal ria a propósito de tudo. Os mesmos nomes eram objetos de trocados, Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir, e o riso digeria-se sem esforço. Ela cosia agora mais, ele saía a empreitadas de uma coisa e outra; não tinha emprego certo (ASSIS, 2007, p. 469).
> Nem por isso abriam mão do filho. O filho é que, não sabendo daquele desejo específico, deixava-se estar escondido na eternidade. Um dia, porém, deu sinal de si a criança; varão ou fêmea, era o fruto abençoado que viria trazer ao casal a suspirada ventura. Tia Mônica ficou desorientada. Cândido e Clara riram dos seus sustos.
> _ Deus nos há de ajudar, titia, insistia a futura mãe.

A imagem do filho que deixava-se estar escondido na eternidade já fora apresentada nesse trabalho. Shopenhaureana[392], ela não constitui a causa final dessa estória, mas livra a criança da culpa pelo nascimento, a qual jazia "escondido na eternidade". Deus é novamente invocado por Clara, sendo apresentado como símbolo metáfísico que age em contraposição aos problemas profanos das condições materiais que afetam a pobreza da família. Da mesma forma que ela, Candido Neves responde para a Tia Mônica quando advertido da necessidade de garantir "alguma coisa certa", um emprego certo, "um ofício, uma ocupação" (ASSIS, 2007, p. 469): "Sim, mas lá vem uma noite que compensa tudo, até de sobra. Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não brinca; quase nenhum resiste, muitos entregam-se logo" (ASSIS, 2007, p. 469). Nos momentos de glória, o riso era constante na casa, "falava da esperança como de capital seguro. Daí a pouco ria, e fazia rir à tia, que era naturalmente alegre, e previa uma patuscada no batizado" (ASSIS, 2007, p. 470). A vontade e o encanto desse personagem pelo trabalho de capturar escravos produzem o efeito de que Deus contempla aquele que é virtuoso, cujo ofício está destinado à incumbência de trabalhar para a manutenção da ordem. Com efeito, esta implica o exercício da força, da coragem e da agilidade contra os viciosos:

> "Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda.

---

392 Já mencionamos as causas transcendentes do amor no segundo capítulo deste trabalho,visto que, numa crônica publicada em 16 de junho de 1895 (2006, p. 321), o cronista machadiano informa que "a explicação é que dois namorados não se escolhem um ao outro pelas causas individuais que presumem, mas porque um ser, que só pode vir deles, os incita e conjuga". Nessa crônica, o sujeito indeterminado desse discurso ironiza um ponto do discurso do filósofo de Dantzig, justamente aquele que se relaciona com as causas transcendentes do amor.

> Cândido Neves lia os anúncios, copiava-os, metia-os no bolso e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo. A força era muita, a agilidade também. Mais de uma vez, a uma esquina, conversando de coisas remotas, via passar um escravo como os outros, e descobria logo que ia fugido, quem era, o nome, o dono, a casa deste e a gratificação; interrompia a conversa e ia atrás do vicioso" (ASSIS, 2007, p. 470).

No entanto, Deus já não podia mais resolver os problemas agravados pela necessidade quando "os lucros entraram a escassear" (ASSIS, 2007, p. 470), e "a vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde. O senhorio mandava pelos aluguéis" (ASSIS, 2007, p. 470). Diante de tantos problemas materiais, "Clara não tinha sequer tempo de remendar a roupa do marido, tanta era a necessidade de coser para fora" (ASSIS, 2007, p. 470). Não obstante os conselhos da Tia Mônica, Cândido Neves ainda não havia sido afetado pela cegueira[393] da necessidade, pois "quisera efetivamente fazer outra coisa, não pela razão do conselho, mas por simples gosto de trocar de ofício; seria um modo de trocar de pele ou de pessoa" (ASSIS, 2007, p. 471). Aqui podemos observar como a razão do conselho cede lugar ao gosto, às paixões desse personagem, afetado pela convicção de que era sempre satisfatório "mudar de pele ou de pessoa". No entanto, como nos ensina a lei da natureza, "o feto crescia" e "a natureza ia andando" (ASSIS, 2007, p. 471). Seus efeitos não foram objeto da descrição do narrador, "mas não podiam ser mais amargos" (ASSIS, 2007, p. 471).

O pior viria com um conselho derradeiro, o "de levar a criança à Roda dos enjeitados" (ASSIS, 2007, p. 471), que para o narrador lhe "custa escrever, quanto mais ao pai ouvi-lo". O sentimento da tragicidade da situação batia na porta da consciência de Candinho, agora não mais agraciada com os risos e a felicidade de outrora. "Não podia haver palavra mais dura de tolerar a dois jovens pais que espreitavam a criança, para beijá-la, guardá-la, vê-la rir, crescer, engordar, pular" (ASSIS, 2007, p. 471). O sentimento de comiseração gerado no narrador quando este afirma que lhe custa escrever esse conselho aparece na contramão da indiferença exposta na descrição da escravidão nos primeiros parágrafos. Nessa leitura, entendemos que a ironia está pressuposta nas opiniões desses personagens, efeitos do grotesco da estrutura social[394], que define e molda as condutas dos

---

393 "Cegueira: palavra das que mais se aproximam da essência da loucura clássica" (FOUCAULT, 1968, p. 268).

394 O grotesco da estrutura social metaforizada neste conto foi mencionado por Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Starling no livro "Brasil: uma biografia". Para ambas (2015, p. 91), "um sistema como o escravismo

caracteres do seu texto, dos não escravos e escravos, dos que se sentem virtuosos por manterem a ordem pela captura dos considerados naturalmente viciosos e desses últimos. Os pobres diabos nessa narrativa são Clara, Cândido Neves, a criança, Arminda, seu filho e os escravos. Esse narrador machadiano apresenta o rumo trágico ao qual se destina a consolidação dos valores da ordem social[395] e humana nesse mundo que é objeto da sua tinta, dominantes com relação aos valores dos seus satélites; sua ironia aponta para a inadequação, lida a partir dos efeitos de opiniões que ferem o princípio da não-contradição. Como aqui denotamos, é a enunciação que manifesta as convicções de uma consciência que é grotesca e delirante, como são as ideias de Cândido Neves, as quais, nos momentos de sua maior privação, estão marcadas pela "cegueira de sua necessidade", evidenciada em ações que metaforizam a lei do egoísmo universal. O narrador dessa narrativa configura, ao apresentar as consequências desse mundo grotesco e violento, Cândido Neves, Clara e Tia Mônica em objetos de sua pena melancólica e irônica. Noutras palavras, é como se estivéssemos nos deparando com uma memória da escravidão[396]narrada contra aqueles que desejavam a sua

---

moderno só se enraíza com o exercício da violência". No entanto, essa violência é tomada como natural no conto em análise, pois ninguém viria libertar Arminda das mãos de Cândido Neves, tendo em vista a naturalidade com a qual era encarada a situação: "quem passava ou estava à porta da loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia". No caso da narrativa acima, a ironia é efeito do grotesco da ordem social e humana, replicado no "caiporismo" dos personagens.

395 Como já fora dito, Machado expõe "os efeitos perversos das opiniões verdadeiras que no seu tempo fundamentavam o verossímil" (HANSEN, 2008, p. 156), ou seja, a violência contra pobres e escravos, os fracos da cadeia evolutiva do pensamento brasileiro dominante do período. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz (1993, p. 31), quando o monarca português D. João VI desembarcava na colônia em 1808, o mesmo estava imbuído da "firme intenção de estabelecer no país instituições que reproduzissem de forma perfeita o antigo domínio colonial". Conforme a autora de "O espetáculo das raças", com a vinda de D. João e "a chegada da corte portuguesa ao Brasil, inicia-se uma história institucional local". As instituições de saber que aqui se edificaram vão ser responsáveis pela legitimação de discursos que promoverão o reconhecimento e a justificação do atraso e das diferenças sociais e raciais no Brasil. Neste caso, a inferioridade dos escravos e a naturalização da violência contra os mesmos serão defendidas pelos modelos de ciência importados do mundo ocidental. Esses modelos advogarão "a tese da realidade das raças, estabelecendo que existiria entre as raças humanas a mesma distância encontrada entre o cavalo e o asno" (SCHWACRZ, 1993, p. 78). O darwinismo social será a mais bem divulgada expressão dessa tese.

396 Publicada em 1906, Pai contra mãe é um conto contemporâneo de uma crônica publicada por Olavo Bilac (2005, p. 85) em 1902, intitulada "A escravidão". O conhecimento desse texto nos permite projetar a existência de um grupo de intelectuais que não naturalizava os horrores do escravismo brasileiro, expondo-os de forma irônica e crítica. Nesta crônica, temos um testemunho do grotesco da ordem social e humana narrada no conto machadiano: "Bem mais feliz do que a nossa é a geração desses pirralhos que andam agora por aí a jogar a cabra-cega, a atirar pedra às árvores e a perlustrar os mistérios da carta do *abc*. É bem certo que os dias se sucedem e não se parecem. No maravilhoso tear em que uma alta vontade desconhecida vai urdindo a teia das

manutenção, aqueles que anunciavam a racionalidade implícita das ações que sustentavam a vitória da lei do mais apto, do mais ágil e capaz.

De volta ao texto, observamos a piora cada vez mais evidente da situação do casal, sem saída para manter uma sobrevivência digna à criança que acabara de nascer, pois "o dono da casa" de onde eles viviam, "credor de três meses de aluguel, vinha em pessoa ameaçar o inquilino" (ASSIS, 2007, p. 472). A ameaça do despejamento lançará Cândido Neves à cegueira da necessidade:

> "O credor entrou e recusou sentar-se; deitou os olhos à mobília para ver se daria algo à penhora; achou que pouco. Vinha receber os aluguéis vencidos, não podia esperar mais; se dentro de cinco dias não fosse pago, pô-lo-ia na rua. Não havia trabalhado para regalo dos outros. Ao vê-lo, ninguém diria que era proprietário; mas a palavra supria o que faltava ao gesto, e o pobre Cândido Neves preferiu calar a retorquir. Fez uma inclinação de promessa e súplica ao mesmo tempo. O dono da casa não cedeu mais.
> _ Cinco dias ou rua! Repetiu, metendo a mão no ferrolho da porta e saindo.
> Candinho saiu por outro lado. Nesses lances não chegava nunca ao desespero, contava com algum empréstimo, não sabia como nem onde, mas contava. Demais, recorreu aos anúncios. Achou vários, alguns já velhos, mas em vão os buscava desde muito. Gastou algumas horas sem proveito, e tornou para casa. Ao fim de quatro dias, não achou recursos; lançou mão de empenhos, foi a pessoas amigas do proprietário, não alcançando mais que a ordem de mudança. A situação era aguda. (…)
> Postos fora de casa, passaram ao aposento de favor, e dois dias depois nasceu a criança. A alegria do pai foi enorme, e a tristeza também. Tia Mônica insistiu em dar a criança à Roda. "Se você não a quer levar, deixe isso comigo; eu vou à rua dos Borbonos". Cândido Neves pediu que não, que esperasse, que ele mesmo a levaria. Notai que era um menino, e que ambos os pais desejavam justamente este sexo. Mal lhe deram algum leite; mas, como chovesse à noite, assentou o pai levá-lo à Roda na noite seguinte" (ASSIS, 2007, p. 472).

---

eras, há fios claros, de ouro e de sol, e fios negros, da cor da noite e do desespero. Depois das grandes crises, a vida repousa e adormece, refazendo forças; e há então esses largos perídos de paz e modorra, que dão aos espíritos otimistas, à moda de Pangloss, a ilusão de que foram contados e extintos os dias do sofrimento humano. Esses meninos, que aí andam jogando peteca, não viram nunca um escravo… Quando eles crescerem, saberão que já houve no Brasil uma raça triste, votada à escravidão e ao desespero; e verão nos museus a coleção hedionda dos *troncos*, dos *vira-mundos* e dos *bacalhaus;* e terão notícias dos trágicos horrores de uma época maldita: filhos arrancados aos seios das mães, virgens violadas ao pranto, homens assados lentamente em fornos de cal, mulheres nuas recebendo na sua mísera nudez desvalida o duplo ultraje das chicotadas e dos olhares do *feitor* bestial. Saberão tudo isso, quando já tiverem vivido bastante para compreender a maldade humana, quando a vida já lhes houver apagado da alma o esplendor da primitiva inocência; e, decerto, um frêmito de espanto e de cólera há de sacudi-los". A despeito da diferença da técnica e do modo de tratamento do tema, a crônica de Olavo Bilac nos serve de guia para o entendimento da postura crítica e política daqueles que não acreditavam no sistema do Humanitismo de Quincas Borba, consagrado pela supressão da dor e do sofrimento humano. Nesse contexto discursivo, o conto machadiano e as suas *Memórias* transformam no ridículo "a ilusão" de que, com o sistema, "à moda de Pangloss", "foram contados e extintos os dias do sofrimento humano".

Desesperado pela possibilidade da perda do filho, Cândido Neves "reviu todas as suas notas de escravos fugidos" e se deparou com "a vista nova da quantia" de cem mil réis por uma mulata sumida, bem como com "a necessidade dela", surpresas que animaram-no a "fazer um grande esforço derradeiro" (ASSIS, 2007, p. 473). Nesse esforço, não conseguiu encontrar a mulata, voltando para "a triste casa que lhe haviam emprestado". Mesmo cogitando mil modos para ficar com o filho, "foi obrigado a cumprir a promessa" (ASSIS, 2007, p. 473). Instantes de desespero acompanhavam os passos de Cândido Neves, pensando "mais de uma vez em voltar para casa com ele" (ASSIS, 2007, p. 473). A narrativa passa a produzir, nesse momento, efeitos de melancolia e comiseração, pois durante o percurso de entrega do filho à Roda dos enjeitados é possível perceber, pela narração, os momentos de ternura envolvendo Candinho e a criança: "não menos certo é que o agasalhava muito, que o beijava, que lhe cobria o rosto para preservá-lo do sereno" (ASSIS, 2007, p. 473). O tom de lamentação é visível quando Cândido Neves murmura: _ "Hei de entregá-lo o mais tarde que puder". No entanto, contrariando a direção que tomava a sua sorte, "ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do largo da Ajuda, viu do lado oposto, um vulto de mulher: era a mulata fugida" (ASSIS, 2007, p. 473).

O drama vivido por essa família expõe tanto o grotesco de uma ordem social e humana quanto a irracionalidade das paixões do seu protagonista, determinadas pelo gosto de estar sempre mudando de pele e de pessoa. O narrador intensifica esse drama pela sugestão do caráter inefável da comoção sofrida por Cândido Neves quando da descoberta da escrava: "Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme" (ASSIS, 2007, p. 473). A realidade da comoção é superior à sua descrição, o que intensifica o seu efeito de compaixão no leitor que se mostra atento aos problemas enfrentados por esse personagem. Os momentos que sucedem a descoberta da mulata são cruciais para o entendimento da hipótese de leitura proposta neste capítulo. Eis o que se passa no instante da captura de Arminda:

> Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta.
> _ Mas…
> Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua, até ao ponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarma. No extremo da rua,

> quando ela ia a descer a de S. José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona.
> _ Arminda! Bradou, conforme a nomeava o anúncio.
> Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço da corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. (…) A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.
> _ Estou grávida, meu senhor! Exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei sua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!
> _ Siga! Repetiu Cândido Neves.
> _ Me solte!
> _ Não quero demoras; siga!
> Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si a ao filho. Quem passava ou estava à porta da loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, - coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.
> _ Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? Perguntou Cândido Neves (ASSIS, 2007, p. 474).

Como é possível notar, apesar de viverem uma situação de vida muito semelhante, com um filho próximo do nascimento e como pobres diabos que sofrem os efeitos de suas condições sociais, o branco que é puro branco e que se casara com clara será sempre o mais apto numa sociedade cuja ordem pressupõe a subjugação do "preto". Para Cândido Neves, movido pela cegueira de suas ideias fixas, a escrava Arminda é a causa do seu próprio sofrimento, ao passo que ele não seria efeito de nenhuma causa, nem de uma ordem social e humana grotesca, nem de suas paixões individuais. Eis o contraste irônico de imagens que apresentam os indícios verossímeis para a compreensão do Humanitismo filosófico figurado por essa narrativa, centrado na tese da sobrevivência do mais capaz. Com efeito, a força determina a vitória de Candinho sobre Arminda; ninguém viria libertá-la, tendo em vista a naturalidade com a qual era encarada a situação, pois "quem passava ou estava à porta da loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia". A grotesca ordem social e humana pressupõe a naturalização da violência[397], sobretudo se esta fosse realizada em nome da

---

397 No mundo até então conhecido por esses agentes, o grotesco era naturalizado por discursos de ordem científica. Como nos afirma Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (1999, p. 32), "as hierarquias sociais podem ser justificadas e racionalizadas, por conseguinte, de diferentes modos, fazendo, todas, apelo à ordem natural. Assim, por exemplo, a ordem econômica era justificada, na Inglaterra do século XIX, como produto das virtudes individuais (os pobres eram pobres porque lhes faltavam sentimentos, virtudes e valores nobres); do mesmo modo, as mulheres teriam posições subordinadas devido às características de seu sexo, e os negros eram escravizados ou mantidos em situação de "ralé" porque sua raça seria, intelectual e moralmente, incapacitadas para a civilização".

instituição da escravidão. A moral da equivalência das duas janelas não é capaz de arejar uma consciência acometida pela cegueira da necessidade. Nesse caso, as exclamações de Arminda não fariam nenhum efeito. A situação de Arminda não gera comiseração numa consciência convicta do caráter legítimo da ordem social naturalizada, a despeito da possibilidade de ela partilhar do seu mesmo sentimento de ter um filho e amá-lo. Pelo contrário, a ilusão da virtude ordena os seus atos, pois o louco[398] também é aquele que acredita e tem fé na sua virtude, que quase sempre anda na contramão do vício alheio: "_ Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?". Se na crônica de 1896 a loucura matou um e felicitou o outro, em Pai contra mãe uma só loucura assassinou um e salvou outro. Conforme a doutrina filosófica do humanitismo, essa é a lei do universo, metáfora da ciência evolucionista reinante no tempo[399] da enunciação dessa estória.

A lei do mais forte destina os cem-mil réis para Cândido Neves e o aborto para Arminda. Depois de entregar a escrava para o seu dono, "ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem-mil réis de gratificação" (ASSIS, 2007, p. 475). Por outro lado, "no chão, onde jazia, lavada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou" (ASSIS, 2007, p. 475). Pai contra mãe metaforiza, nessa tese, os efeitos trágicos de uma filosofia que dissimula a naturalização[400]de uma grotesca ordem social pela consagração dos sobrescritos da natureza, das paixões. As imagens de um mundo governado pela lei do mais forte só são compatíveis com as imagens de uma grotesca ordem social e humana para os leitores que naturalizam a violência. Nessa leitura, a lei do mais forte que subjaz às ações "vitoriosas "de Cândido Neves produz o efeito irônico de uma lei cuja naturalidade só poderia

---

398 Como já abordamos, a loucura no pensamento clássico é melancolia e, como todos os melancólicos, seu espírito está apegado a uma idéia fixa e esta idéia pode ser "essa crença, essa alucinação, esses discursos. Em suma, todo esse conjunto de convicções e imagens que constituem um delírio" (FOUCAULT, 1978, p. 259). Com efeito, "o delírio como princípio da loucura é um sistema de proposições falsas na sintaxe geral do sonho" (FOUCAULT, 1978, p. 268).

399 "Conforme a expressão pitoresca de Sílvio Romero, os anos setenta do século XIX haviam visto chegar ao país um "bando de idéias novas". Positivismo, Naturalismo e diversas formas de Evolucionismo disputavam a praça com outras escolas" (SCHWARZ, 2000, p. 151).

400 Como nos afirma o crítico João Adolfo Hansen (2006, p. 76), "devemos lembrar", ao lermos Machado, "que a falta de sentido da dor humana, a loucura, o desencontro e a desarmonia do universo são temas obsessivamente tratados por ele, que escreveu num tempo em que a ideologia evolucionista de "nação", "ordem" e "progressso" afirmava o darwinismo social como verdade científica que classificava e excluía a gente explorada branca, negra, índia e mestiça como sub-raça".

ser legitimada pelo esquecimento da mediação cultural do egoísmo universal que ordena essa estrutura grotesca e os seus desdobramentos subjetivos e axiológicos. A ordem social e humana grotesca é a causa eficiente das ideias fixas do personagem Candido Neves. Não há unidade na consciência desse personagem, movido pela lei do egoísmo universal; seu sucesso depende da infelicidade de Arminda. Com efeito, "o fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono" (ASSIS, 2007, p. 475).

Portanto, é na filosofia do humanitismo, bem como na consciência delirante de Brás Cubas, que podemos perceber o sentido político da sátira machadiana aos regimes de verdade consolidados pelas correntes teóricas de pensamento consolidadas no século XIX[401]. A escrita machadiana nos permite pressupor o grotesco das imagens que ordenam a consciência de Candido Neves e do narrador de Memórias póstumas de Bŕas Cubas. Nesse mundo em que "nem todas as crianças vingam" (ASSIS, 2997, p. 475), o mais forte é aquele que crer na racionalidade de um cérebro formado por "um tablado de peças de todo gênero". Metaforizado como membro pertencente da classe alta carioca, senhorial escravista brasileira[402]e "integrante do formalismo das leis do império", Brás Cubas (HANSEN, 2014, p. 37) é indiferente aos "seus satélites (clientes, agregados e escravos), sobretudo ao almocreve, pobre diabo na figuração de suas descrições. Como em toda a narrativa, o que lhe importa é a verossimilhança de suas leis, de seus casos prováveis, como o caso que aparece no capítulo "O vergalho". Neste, não nos parece que o autor desejou nos revelar, antes de fazer a galhofa do darwinismo social do período, a formalização das relações de classe no Brasil[403], mas nos

---

401 Vale considerar que Machado de Assis ficcionaliza, por meio de metáforas, o cientismo do seu tempo. Assim, preferimos antes enfatizar o realismo desse conto enquanto efeito dos artifícios de sua ironia, analisando o estilo do texto, do que pensar a literatura como reflexo de um Brasil real, como faz Roberto Schwarz (2000, P. 151) quando afirma que "a presença abundante de teorias científicase filosóficas nas *Memórias* refletia um assunto da atualidade.

402 Na leitura do historiador Sidney Chahoub (2003, p. 108), "Brás Cubas alegoriza hábitos mentais e visões de mundo senhoriais". Brás imagina que o que está à sua volta existe porque ele assim o desejou; tudo está subordinado à sua vontade". Procurando dar ênfase a uma outra leitura, entendemos que esses hábitos mentais são reflexo da loucura desse personagem, que por sua vez metaforizam as convicções dos filósofos rebaixados pela galhofa da enunciação irônica e indeterminada do texto.

403 Para essa leitura de Roberto Schwarz (2000, p. 192), "o desajuste estrutural das *Memórias* reproduzia contradições objetivas", de modo que as questões de forma só dependeriam do estudo da linguagem na medida em que este viesse "a implicar outras (questões) do domínio prático", do real.

apontou para os efeitos verossímeis de uma ordem social grotesca naturalizada pelas opiniões comuns dos seus atores[404]e ficcionalizada pela sua escrita. Vejamos como o narrador reflete sobre as ações de Prudêncio, seu antigo escravo, na cena em que "um preto vergalhava outro na praça" (ASSIS, 1977, p. 205).

> "Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: - "Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!" Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.
> - Toma, diabo! Dizia ele; toma mais perdão, bêbado!
> - Meu senhor! Gemia o outro.
> - Cala a boca, besta! Replicava o vergalho.
> Parei, olhei… Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho. Nada menos que o meu moleque Prudêncio, - o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a benção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.
> - É, sim, nhonhô.
> - Fez-te alguma cousa?
> - É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, em quanto eu ia lá na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.
> - Está bom, perdoa-lhe, disse eu.
> - Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!
> Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjecturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era extorvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, - transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as subtilezas do maroto!" (ASSIS, 1977, p. 206).

As subtilezas do maroto, também naturalizadas por esse narrador, andam de mãos dadas com a violência do trato. Eis a ironia da descrição, um sintagma que forma uma violência sutil. Os costumes da bebida entre os escravos foram narrados em "Pai contra mãe",

---

404 Os personagens machadianos caricaturados pela loucura oscilam entre a adesão irrefletida a discursos falaciosos e a consequente convicção fermentada pela via das ideias fixas, as quais metaforizam as ilusões daqueles que confiam na retórica dos seus narradores. João Adolfo Hansen (2006, p. 73), discorrendo sobre a ingenuidade dos leitores do tempo da enunciação machadiana, expressa que, "para as leitoras de A Estação", "os motivos românticos estilizados no conto pareciam naturais, porque a cultura é a única natureza possível para os homens. O que costuma ocorrer é que o leitor de literatura geralmente sofre de etnocentrismo ingênuo, pois quase nunca pensa que sua cultura não é natural, como uma particularidade entre outras, tendendo a generalizá-la como critério universal de avaliação, como se fosse "verdadeira" para todos os tempos e lugares".

no qual a ordem grotesca fazia uso de ofícios e aparelhos para controlar os vícios. A máscara era uma delas, que "fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca" (ASSIS, 2007, p. 466). Todavia, o instrumento com o qual se mantém a ordem aqui era o vergalho, que fazia gemer o outro, o bêbado, o diabo. A infinidade de reflexões de Brás Cubas é resumida num raciocínio que entende o episódio do Valongo como "um miolo gaiato, fino e até profundo". Extraordinário, crer na racionalidade deste outro caso provável é identificar realismo em enunciados estilizados por imagens que não se conectam, mas que condensam, numa mesma frase, metáforas baixas com expressões indeterminadas, como a expressão marcada pelo adjetivo profundo. Eis o efeito irônico da metáfora segundo a qual o episódio do Valongo é ao mesmo tempo um miolo gaiato, fino e profundo. O episódio já fora entendido segundo uma interpretação que nos orienta a ver o cativo segundo esquemas de uma psicologia universal[405], sobretudo no "modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, - transmitindo-as a outro".

Enfim, lemos a contrapelo esses casos prováveis relatados por Brás Cubas, pois não é confiável a consciência desse narrador; desobedecendo o princípio da não-contradição, não há retidão nos seus raciocínios, marcados pela sandice de infinitas reflexões. Para demonstrarmos essa hipótese, consideramos fundamental focar nas determinações do humanitismo de Quincas Borba. Antes disso, vejamos como a loucura desse personagem pressupõe o retrato físico figurado pelas imagens baixas contruídas pelo narrador. A proposta visa pensar em que medida as reflexões de Quincas Borba se imiscuem com a infinidade das reflexões realizadas por Brás Cubas ao longo de sua narração. É no capítulo XIII que podemos observar a primeira aparição e descrição do Quincas Borba.

> "Uma flor, o Quincas Borba. Nunca em minha infância, nunca em toda a minha vida, achei um menino mais gracioso, inventivo e travesso. Era a flor, e não já da escola, senão de toda a cidade. A mãe, viúva, com alguma cousa de seu, adorava o filho e trazia-o animado, asseado, enfeitado, com um vistoso pajem atrás, um pajem que nos deixava gazear a escola, ir caçar ninhos de pássaros, ou perseguir lagartixas nos morros do Livramento e da Coneição, ou simplesmente arruar, à toa, como dous

---

405 Para Roberto Schwarz (2000, p. 114), "as cenas onde entram escravos condenam a ordem social do país, fixam traços de caráter perniciosos, em que é patente a impregnação escravista da classe alta, e fazem ver o cativo segundo esquemas de psicologia universalista, estritamente os mesmos da humanidade em geral. Para apreciar o valor crítico deste universalismo, basta considerar que à sua luz as brutalidades de um escravo forro não são menos complexas e espirituais que os divinos caprichos de uma senhora elegante, contrariamente ao que pensariam o preconceito comum, ou também o racismo científico então em voga".

> peraltas sem emprego. E de imperador! Era um gosto ver o Quincas Borba fazer de imperador nas festas do Espírito Santo. De resto, nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse. Tinha garbo o traquinas, e gravidade, certa magnificência nas atitudes, nos meneios. Quem diria que… Suspendamos a pena; não adeantemos os sucessos" (ASSIS, 1977, p. 126).

Para o leitor que deseja buscar os indícios da loucura de Quincas Borba, a leitura dessa primeira descrição fornece elementos consideráveis. A intensidade com a qual Brás Cubas caracteriza a sua inventividade e o seu gosto de vê-lo personificado "de imperador nas festas do Espírito Santo", no papel de rei, ministro, general, com gravidade e certa magnificência nas atitudes, nos permite fazer o papel de bibliômano, daquele que "lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados" (ASSIS, 1977, p. 209), a fim de encontrar os motivos prováveis que teriam levado o personagem Quincas Borba à loucura posteriormente relatada neste romance. Sendo afeiçoado a grandes papéis, poderíamos justificar o sentido do seu intuito de elaborar uma filosofia universal. A expressão exclamativa sucumbida pela reticência da citação "quem diria que..." não elimina a relação que ora o leitor poderia estabelecer entre as diferentes edições da vida deste personagem. Pelo contrário, esse recurso chama atenção para um fato subsequente cujo suspense convida o leitor para as sutilezas dos seus raciocínios. Por meio dele, o narrador nos convoca para a execução desse ofício de bibliômano, fundamental para a crença na verossimilhança dos enunciados que ilustram a eficácia de suas reflexões.

Nessa perspectiva, comparar o Quincas Borba do colégio, ainda menino, com o Quincas Borba homem, como o faz Brás Cubas, implica reconhecer que o sentido verossímil dessa ficção pressupõe que o leitor faça a ligação dos fatos, das descrições e das imagens que as configuram, cumprindo, assim, com o seu papel de bibliômano. Com tal atividade, o leitor pode, em nome da probabilidade, identificar certa congruência nas expressões que denotam a inventividade de Quincas Borba, quando criança, e ao mesmo tempo seu aspecto esquálido de "maltrapilho avelhentado", cujas roupas pareciam "ter escapado ao captiveiro de Babilônia" (ASSIS, 1977, p. 191), na fase adulta. Por esse lado, identificaríamos também outras coisas, como a flexibilidade de Quincas Borba na assunção de papéis, personificando personagens de elevada estirpe e grau nobiliárquico, elaborando leis e princípios de caráter universal, depositando plena fé na inevitabilidade da sua filosofia da miséria. Com efeito, a congruência

que pode ser identificada nessa transição do menino Quincas Borba para o homem é a da sua loucura, pois essa sua inventividade fictícia[406] será contrastada com as suas ideias fixas, com a sua resignação "aos golpes da fortuna".

> "Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao captiveiro da Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes, - ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, em quanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço fluctuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado.
> - Aposto que me não conhece, Senhor Doutor Cubas? Disse ele.
> - Não me lembra…
> - Sou o Borba, o Quincas Borba.
> Recuei espantado… Quem me dera agora o verbo solemne de um Bossuet ou de Vieira, para contar tamanha desolação! Era o Quincas Borba, o gracioso menino de outro tempo, o meu companheiro de colégio, tão inteligente e abastado. Quincas Borba! Não; impossível; não pode ser. Não podia acabar de crer que essa figura esquálida, essa barba pintada de branco, esse maltrapilho avelhentado, que toda essa ruína fosse o Quincas borba. Mas era. Os olhos tinham um resto da expressão de outro tempo, e o sorriso não perdera certo ar escarninho, que lhe era peculiar. Entretanto, ele suportava com firmeza o meu espanto" (ASSIS, 1977, p. 192).

Partindo do princípio de que "o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário" (ASSIS, 1977, p. 252), é neste que Brás Cubas encontra um modo de caricaturar a loucura de Quincas Borba, um homem cujo "chapéu era contemporâneo do de Gessler", personagem do livro de Friedrich Schiller ambientado no século XIV, que vestia "uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes, - ou, literalmente, os ossos da pessoa". Como analisamos no segundo capítulo, é o descompasso da roupa[407] escolhida com a

---

406 Uma das formas de tratamento que objetivava destruir a ideia exclusiva no século XVIII era o treinamento dramático e os "médicos consideravam o teatro não como um meio de exteriorizar a ideia fixa e destruí-la em sua imagem concreta, mas como um simples meio de esquecê-la" (STAROBINSKI, 2016, p. 75). Como é visto acima, Quincas Borba tinha a habilidade de representar papéis, o que o tornava distante da lembrança de qualquer ideia fixa. No entanto, é enquanto filósofo que ele mergulha na ideia fixa de seu humanitismo. Por esse caminho, a filosofia está mais próxima da loucura do que a arte de dramatização de caracteres; ela é o principal instrumento do trajeto que conduz o Quincas Borba à semi-demência.

407 Para um leitor que conhecia "o uso de símbolos e rituais como alicerce do poder" no império, a roupa é fundamental, pois "é apenas na monarquia que a etiqueta alcança tal importância que realidade e representação

moda vigente que produz o efeito extraordinário. Nestes termos, a mente de Quincas Borba seria o reflexo do seu vestuário, uma mente desconectada do mundo, que pensa a sua realidade de acordo com as condições de um mundo marcado pelos valores que eram refletidos no chapéu de um Hermamn Gessler[408]. Em desacordo com o estilo do império, suas "calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, em quanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa", da mesma forma que, além disso, "ao pescoço fluctuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias". Com todas essas características, Brás Cubas se espanta com o retrato físico do seu antigo colega e a sua "tamanha desolação" reclama "agora o verbo solemne de um Bossuet ou de Vieira". Ademais, é possível observar que o narrador aqui enaltece a força dos estilos desses autores, pois um verbo de Bossuet ou de Vieira seria suficiente para dar conta do seu espanto, o que não o exime da contradição vivida por aquele que é objeto de sua descrição, posto que, estando sob o domínio de um vestuário do passado, Quincas Borba é inadequado, mas é capaz de provovar o assentimento de Brás Cubas aos raciocínios de sua teoria.

A descrição de Brás é mista, como o "sentimento misto de nojo e lástima que ele teve por Quincas Borba quando este beijou, com muitos ademanes de ternura, e tão ruidosa expansão, a nota de cinco mil réis que lhe foi dada para matar a sua fome. No julgamento que acompanhamos de Brás Cubas, esse filósofo miserável era arguto e teria produzido uma expressão também mista, ficando sério, "grotescamente sério" (ASSIS, 1977, p. 193). Melancólico, o defunto ficara enjoado dessa abjeção[409] tão cômica e tão triste de Quincas Borba. Como visto, este não se coaduna com os valores desse tempo, ele é um contraste em si mesmo, "uma figura esquálida", com uma "barba pintada de branco, um maltrapilho

---

confundem-se em um jogo intricado"; "a etiqueta transforma-se em um fim em si mesmo, parte integral e essencial do Estado da corte" (SCHWARCZ, 1998, p. 27).

408 A referência a Hermann Gessler, um tirano austríaco do século XIV, aumenta a distância de Quincas Borba com relação ao seu tempo, transformando-o em um caractere deslocado, vinculado a valores ultrapassados, como Dom Quixote.

409 Outro sintagma fantástico figura na descrição de Quincas Borba feita pelo Brás Cubas, ou seja, o sintagma "uma graça indolente": "Parece que a miséria calejara a alma, a ponto de lhe tirar a sensação de lama. Arrastava os andrajos, como outrora a púrpura: com certa graça indolente". Nesse sentido, a degradação de Quincas Borba não teria sido o resultado de uma "resignação cristã", nem de "uma conformidade filosófica", mas de uma "graça indolente".

avelhentado, “toda essa ruína”, até “os olhos tinham um resto da expressão de outro tempo”. A “vida de misérias, de atribulações e de lutas” (ASSIS, 1977, p. 192) representou a consumação das ruínas desse personagem. Acabando como um mendigo, “parecia resignado aos golpes da fortuna” (ASSIS, 1977, p. 192). Logo, em forma de síntese, Brás Cubas cuidou “que o pobre diabo estivesse doudo” (ASSIS, 1977, p. 193), pois ele não pôde “deixar de comparar outra vez o homem de agora com o de outrora”, entristecer-se “e encarar o abismo que separa as esperanças de um tempo da realidade de outro tempo...” (ASSIS, 1977, p. 194). Homem extraordinário, ele acredita plenamente na verdade de sua filosofia, a qual, “fructo de longo estudo”, fora comunicada pela primeira vez por meio de uma carta, também ela extraordinária, “acompanhada de um objecto não menos extraordinário” (ASSIS, 1977, p. 234). O capítulo é o XCI, denominando-se de “Uma carta extraordinária”.

> “Meu caro Brás Cubas,
> Há tempos, no Passeio Público, tomei-lhe de empréstimo um relógio. Tenho a satisfação de restituir-lho com esta carta. A diferença é que não é o mesmo, porém outro, não digo superior, mas egual ao primeiro. *Que voulez-vous, monseigneur*, - como dizia Fígaro, - *c`est la misère*. Muitas cousas se deram depois do nosso encontro; irei contá-las pelo miúdo, se me não fechar a porta. Saiba que já não trago aquelas botas caducas, nem envergo uma famosa sobrecasaca cujas abas se perdiam na noite dos tempos. Cedi o meu degrau da escada de São Francisco; finalmente, almoço.
> Digo isto, peço licença para ir um di destes expor-lhe um trabalho, fructo de longo estudo, um novo sistema de filosofia, que não só explica e descreve a origem e a consumação das cousas, como faz dar um grande passo adeante de Zenon e Sêneca, cujo stoicismo era um verdadeiro brinco de crianças ao pé da minha receita moral. É singularmente espantoso este meu sistema; rectifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, e enche de imensa glória o nosso país. Chamo-lhe Humanitismo, de *Humanitas*, princípio das cousas. Minha promeira idéa revelava uma grande enfatuação; era chamar-lhe borbismo, de Borba; denominação vaidosa, além de rude e molesta. E com certeza exprimia menos. Verá, meu caro Brás Cubas, verá que é deveras um monumento; e se alguma cousa há que possa fazer-me esquecer as amarguras da vida, é o gosto de haver enfim apanhado a verdade e a felicidade. Ei-las na minha mão, essas duas esquivas; após tantos séculos de lutas, pesquisas, descobertas, sistemas e quedas, ei-las nas mãos do homem. Até breve, meu caro Brás Cubas. Saudades do Joaquim Borba dos Santos” (ASSIS, 1977, p. 235).

No capítulo após o encontro com Quincas Borba, intitulado “O abraço”, Brás Cubas teria tido uma última desilusão com Quincas Borba, pois este furtara-lhe um relógio no abraço. Tempos depois, pelo visto, este homem extraordinário restituiu-lhe o mesmo, o que “excluía toda a idéa de burla”, tomada como empréstimo pelo amigo. Tendo narrado a mudança de sua fortuna, não mais envergando “uma famosa sobrecasaca cujas abas se

perdiam na noite dos tempos" e, finalmente, almoçando, Quincas Borba anuncia seu espantoso sistema. Aliás, tudo é extraordinário nesta carta, desde a saída da miséria para a abastança até "a origem e a consumação das cousas" segundo os princípios do Humanitismo. Zenon e Sêneca são crianças perto da receita moral consumada por essa filosofia, pois ela "rectifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, e enche de imensa glória o nosso país". Considerado pelo próprio Quincas Borba como um sistema singularmente espantoso, o Humanitismo "é deveras um monumento", desenvolvido "após tantos séculos de lutas, pesquisas, descobertas, sistemas e quedas". Portanto, "é o gosto de haver enfim apanhado a verdade e a felicidade" que o faz esquecer "as amarguras da vida". Na ideia desse personagem, a felicidade não será um par de botas, mas ele está no entendimento da origem e da consumação das cousas asseguradas por essa filosofia. No entanto, seu efeito imediato não foi garantido por essa carta, cuja natureza extraordinária não foi capaz de fazer Brás Cubas entendê-la: "Li esta carta sem entendê-la" (ASSIS, 1977, p. 235). Como o sucesso de todo sistema pressupõe a crença, garantida somente pela persuasão de sua eficácia, caberá a Quincas Borba demonstrá-lo para Brás Cubas, o qual "guardou a carta e o relógio", e esperou "a filosofia" (ASSIS, 1977, p. 235). A reflexão sobre esse sistema é feita no capítulo "O filósofo", que expomos abaixo.

> Disse-me ele (Quincas Borba) que a frugalidade não era necessária para entender o Humanitismo, e menos ainda praticá-lo; que esta filosofia acomodava-se facilmente com os prazeres da vida, inclusive a mesa, o espetáculo e os amores; e que, ao contrário, a frugalidade podia indicar certa tendência para o ascetismo, o qual era a expressão acabada da tolice humana. - Veja São João, continuou ele; mantinha-se de gafanhotos, no deserto, em vez de
> engordar tranquilamente na cidade, e fazer emagrecer o farisaísmo da sinagoga (ASSIS, 1977, p. 253).

Quincas Borba convida Brás Cubas a se filiar ao Humanitismo: "Venha para o Humanitismo; ele é o grande regaço dos espíritos, o mar eterno em que mergulhei para arrancar de lá a verdade" (ASSIS, 1977, p. 253). A verdade é a restituição do espírito humano, a supressão da dor, a consumação da felicidade, não o ascetismo, que era "a expressão acabada da tolice humana". É no mar eterno e não no poço que ela reside. "Os gregos faziam-na sair de um poço. Que concepção mesquinha" (ASSIS, 1977, p. 253). Quincas Borba descrevia "a gestação e o crescimento do vício, as luctas interiores, as capitulações vagarosas, o uso da lama" (ASSIS, 1977, p. 253). Demonstrando sua filosofia por uma técnica retórica

de metaforização dos enunciados, Quincas Borba afirma superar os gregos, visto que "gregos, sub-gregos, anti-gregos, toda a longa série dos homens tem-se debruçado sobre o poço, para ver sair a verdade, que não está lá" (ASSIS, 1977, p. 253). A incompatibilidade semântica exposta entre a verdade do Humanitismo e a verdade garimpada pelos gregos em seu poço é abissal, pois o sublime de uma filosofia verdadeira é contraposto à baixeza da verdade encontrada pelos últimos, que "gastaram cordas e caçambas; alguns mais afoutos desceram ao fundo e trouxeram um sapo" (ASSIS, 1977, p. 253). Reduzidos ao cômico por uma metáfora vulgar, a verdade dos gregos é um sapo, enquanto que a verdade do humanitismo demonstra, ao mesmo tempo, a gestação e o crescimento do vício e onde reside a felicidade humana.

Brás Cubas é o aprendiz dessa filosofia e "tinha vontade de embrulhar o Quincas Borba, o Lobo Neves e o bilhete de Virgília na mesma filosofia, e mandá-los de presente a Aristóteles" (ASSIS, 1977, p. 253). Aristóteles também é objeto de síntese nesse romance; todavia, a lógica de sua retórica não é constituiva da técnica mediadora das conclusões silogísticas elaboradas por esse defunto autor, não obstante entendermos que o uso das premissas de natureza fantástica que determinam as leis e a verossimilhança dos casos prováveis, nos argumentos de Brás Cubas e de Quincas Borba, nos permite colocar em xeque a racionalidade dos seus enunciados. Nesse sentido, Quincas Borba, Lobo Neves e o bilhete de Virgília são instrumentos textuais que se tornarão objetos de uma narrativa cujas digressões são organizadas estruturalmente por imagens extraordinárias, concluídas através de máximas e sínteses que não formam um estilo que objetiva a representação realista. Pelo contrário, o que chamamos aqui de metáforas agudas são os enunciados cujos sintagmas compõem mistos de imagens trágicas e grotescas, elevadas e baixas, segundo os extremos semânticos de um estilo que produz efeitos de sentido extraordinários nas suas bases. Desse modo, observamos que a presença de Aristóteles nesse romance, grego que é estudioso da lógica retórica, nos permite compreender onde reside as fontes dos raciocínios de Brás Cubas, seus lugares-comuns, já que "a obediência às regras retóricas acumuladas por gerações de mestres da oratória, a frequentação de grandes autores se apresenta como melhor caminho para persuadir" (NASSARO, 2010, p. 245). Por intermédio do conhecimento dessas regras, esse narrador defende suas leis, seus princípios e suas máximas como verdades essenciais, consagrando uma de suas tópicas mais eficazes: o elogio da verdade e a *vituperatio* de toda mentira e de todos os artifícios retóricos, do que se deduz a sua regra de ouro que é a dissimulação da própria arte" (NASSARO, 2010, p. 255). No entanto, a autoridade de

Aristóteles não é sinônimo de racionalidade no raciocínio de Quincas Borba, que não acredita que a verdade possa sair das obras dos gregos. Quando visto pela ótica de Brás Cubas, tanto Quincas Borba, quanto Lobo Neves e o bilhete de Virgília aparecem, numa leitura que objetiva apresentar pistas para a consolidação da verossimilhança narrativa, formando a síntese filosófica que ele concluíra a partir do capítulo que faltou a Aristóteles: "a solidariedade do aborrecimento humano".

Em nossa tese, a verossimilhança pressuposta pela leitura desse romance implica o conhecimento da forma, bem como a adequação do gênero com a sua finalidade. Assim, é a partir do trabalho de um destinatário, que realiza a função de um bibliômano, que o texto pode apresentar as pistas de sua verossimilhança, possibilidando a identificação dos fundamentos de sua lógica, de modo que aqui a ligação entre o signo e o conteúdo pode não ser arbitrária, como na língua comum, mas "típica de um determinado texto artístico, possuindo um semantismo ocasional" (RIEDEL, 1974, p. 125), o que exige do leitor o domínio da convenção e o da sua percepção enquanto arbítrio artificial[410]. Da mesma forma, é na compreensão da técnica consolidada por um estilo concebido por imagens mistas e, portanto, fantásticas, que a verossimilhança é efeito da agudeza do sintagma, o qual, unindo o galhofamente sério, transforma a pena da galhofa em tinta da melancolia, assim como o inverso, a pena da melancolia na tinta da galhofa. Com efeito, essa composição ébria, melancolicamente galhofeira, converte a solidariedade em aborrecimento, minando as bases de uma retórica que vislumbra o provável como o resultado de uma escrita de enunciados nos quais a formação das leis, das máximas e dos princípios univerais pressupõe uma demonstração linguisticamente racional. Desse modo, há uma "lógica" nas imagens que constituem a causa final do gênero fantástico, gênero que, ao justapor o alto com o baixo e o sério com o grotesco, figurando os raciocínios de Quincas Borba, nos leva a colocar em xeque a racionalidade da filosofia que ridiculariza os gregos. O humanitismo é também uma metáfora que atesta a sobrevivência da filosofia do mais forte para a consciência de Brás

---

410 Compreende-se que, apesar da operação interna do estilo fantástico apontar para os arbítrios da retórica do discurso narrativo do narrador, a percepção da verossimilhança das relações semânticas entre os enunciados e as palavras que dão sentido às metáforas estruturadoras do verdadeiro da opinião dos personagens da ficção pressupõe o conhecimento de como essas metáforas efetuam "o semantismo das unidades de um texto artístico, cuja arbitrariedade é artificial, uma vez que, "se em um texto não artístico o semantismo das unidades dita o caráter ds ligações, em um texto artístico o caráter das ligações dita o semantismo das unidades" (LOTMAN *apud* RIEDEL, 1974, p. 125).

Cubas, e essa não seria a de Aristóteles. Em nossa leitura, que acredita que a técnica do gênero fantástico é utilizada de maneira verossímil nessa narrativa, o sujeito indeterminado do discurso dessa narrativa ironiza, torna cômico e ridículo, pelo eventos e pelos sintagmas extraordinários, os fundamentos da lógica e da racionalidade pressupostos pela retórica aristotélica[411]. Noutras palavras, ele relativiza os regimes de verdade erigidos por uma filosofia que não se diz retórica, bem como as leis e as máximas defendidas como racionais pelo narrador protagonista do romance em análise. Este, ao contrário, narra o que faltou nos escritos de Aristóteles, uma metafísica[412] que explica a solidariedade do aborrecimento humano, buscando demonstrar o que não foi demonstrado por Aristóteles. Ao passo que Aristóteles perde força na retórica de Brás Cubas, a retórica de Quincas Borba é poderosa e consolida a sua autoridade de grande filósofo.

> "Quanto ao Quincas Borba, expôs-me enfim o Humanitismo, sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas.
> - Humanitas, dizia ele, o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a *stática* anterior a toda a creação; a *expansiva,* começo das cousas; *dispersiva,* aparecimento do homem; e contará mais uma, a *contractiva,* absorção do homem e das cousas. A *expansão,* iniciando o universo, sugeriu a Humanitas o desejo de o gozar, e daí a *dispersão,* que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original.
> Como me não aparecesse assaz clara esta exposição, Quincas Borba desenvolveu-a de um modo profundo, fazendo notar as grandes linhas do sistema. Explicou-me que, por um lado, o Humanitismo ligava-se ao Bramanismo, a saber, na distribuição dos homens pelas diferentes partes do corpo de Humanitas; mas aquilo que na religião indiana tinha apenas uma estreita significação teológica e política, era no Humanitismo a grande lei do valor pessoal. Assim, descender do peito ou dos rinsde Humanitas, isto é, ser *um forte,* não era o mesmo que descender dos cabelos ou da ponta do nariz. Daí a necessidade de cultivar e temperar o músculo. Hércules não foi senão um símbolo antecipado do Humanitismo. Neste ponto Quincas Borba ponderou que o paganismo poderia ter chegado à verdade, se se não houvesse amesquinhado com a parte galante dos seus mitos. Nada disso acontecerá com o Humanitismo. Nesta egreja nova não há aventuras fáceis, nem quedas, nem tristezas, nem alegrias pueris. O amor, por exemplo, é um sacerdócio, a reprodução um ritual. Como a vida é o maior benefício do universo, e não há mendigo que não prefira a

411 Como afirma Dirce Côrtes Riedel (1974, p. 41), "Machado zomba dos sistemas e instituições, em "estilo engomado" e "ar apologal", caricaturando a lógica e a retórica, lógica e retórica que são, ao revés, um esteio do escritor, que as relê a seu modo".

412 O que parece metafísica para Brás Cubas pode ser um movimento de uma bola que encontra outra bola, "transmite-lhe o impulso, e eis a bola a rolar como a primeira rolou", eis como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais" (ASSIS, 1977, p. 170). No capítulo CXVII, que expressa "O Humanitismo, a transmissão dessa força é mais uma vez demonstrada, referendando o que escapou a Aristóteles: "Duas forças, porém, além de uma terceira, compeliam-me a tornar à vida agitada do costume: Sabina e Quincas Borba" (ASSIS, 1977, p. 259).

> miséria à morte (o que é um delicioso influxo de Humanitas), segue-se que a transmissão da vida, longe de ser uma ocasião de galanteio, é a hora suprema da missa espiritual. Porquanto, verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer.
> _ Imagina, por exemplo, que eu não tinha nascido, continuou o Quincas Borba; é positivo que não teria agora o prazer de conversar contigo, comer esta batata, ir ao teatro, e para tudo dizer numa só palavra: viver. Nota que eu não faço do homem um simples veículo de Humanitas; não, ele é ao mesmo tempo veículo, cocheiro e passageiro; ele é o próprio Humanitas reduzido; daí a necessidade de adorar-se a si próprio. Queres uma prova da superioridade do meu sistema? Contempla a inveja. Não há moralista grego ou turco, cristão ou mulçulmano, que não troveje contra o sentimento da inveja. O acordo é universal, desde os campos da Iduméa até o alto da Tijuca. Ora bem; abre mão dos velhos preconceitos, esquece as retóricas rafadas, e estuda a inveja, esse sentimento tão subtil e tão nobre. Sendo cada homem uma reducção de Humanitas, é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias. Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas; mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infracção da lei de Humanitas. O mesmo direi do indivíduo que estripa outro; é uma manifestação da força de Humanitas. Nada obsta (e há exemplos) que ele seja egualmente estripado. Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração da luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicoso são os mais adequados à sua felicidade. Daí vem que a inveja é uma virtude" (ASSIS, 1977, p. 259-261).

O sistema de filosofia que está destinado a arruinar todos os sistemas precisa construir um centro de consenso e concórdia, e a sua consolidação depende de uma plausível demonstração retórica. A princípio, narradas as três fases Humanitas, Brás Cubas não havia considerado fortes os argumentos do criador desse sistema, pois não lhe pareceu "clara esta exposição". Quincas Borba precisou "desenvolvê-la de um modo profundo, fazendo notar as grandes linhas do sistema". A "grande lei do valor pessoal" no Humanitismo não descendia dos cabelos ou da ponta do nariz, mas do fato de "*ser um forte*". Esse novo sistema é uma "egreja nova" e nela "não há aventuras fáceis, nem quedas, nem tristezas, nem alegrias pueris". Como numa nova igreja levantada pelo diabo[413], as virtudes são opostas e "o amor, por exemplo, é um sacerdócio, a reprodução um ritual. Desse modo, "como a vida é o maior benefício do universo, e não há mendigo que não prefira a miséria à morte (o que é um delicioso influxo de Humanitas), segue-se que a transmissão da vida, longe de ser uma

---

413 Aqui estamos nos referindo ao conto "A igreja do diabo, também de Machado, no qual "o diabo zomba de Deus e da sua lei, que não consegue ser um núcleo universal": "as igrejas se combatem e se dividem". Mas, pretendendo o Demônio substituir a multiplicidade dos modos de afirmar pela unidade da negação de tudo, funda a sua igreja, com a sua doutrina, e cai noutro sistema, que nada mais é do que o sistema de Deus, às avessas. (…) A questão é que os contrários se fundem, mas, ao correr da narrativa, passam também a ser contraditórios" (RIEDEL, 1974, p. 40-41).

ocasião de galanteio, é a hora suprema da missa espiritual". Sendo a vida a maior virtude do Humanitismo, a pior desgraça "é não nascer", eis onde reside a lógica desse sistema, pois o que é positivo, afirma Quincas Borba para Brás Cubas, é "agora o prazer de conversar contigo, comer esta batata, ir ao teatro, e para tudo dizer numa só palavra: viver". Partindo para a consolidação de premissas universais, a fim de tornar a sua filosofia irrefutável, Quincas Borba admite que não faz "do homem um simples veículo de Humanitas; não, ele é ao mesmo tempo veículo, cocheiro e passageiro; ele é o próprio Humanitas reduzido; daí a necessidade de adorar-se a si próprio".

O antigo "maltrapilho avelhentado" estava agora buscando estruturar um sistema filosófico bem articulado, cuja retórica pudesse atingir um alto grau de eficácia nas proposições que objetivassem transformar causas fracas em causas fortes[414], sentimentos morais considerados viciosos em princípios virtuosos. Com efeito, invertendo as premissas do bom e do conveniente consagradas pela retórica aristotélica, Quincas Borba converte o inconveniente em conveniente, o vício em virtude, dissolvendo as convenções do que era considerado verossímil pelo leitor do seu tempo[415]. Não há acordo universal que possa enfraquecer o sistema do Humanitismo, de modo que o filósofo está plenamente disposto a provar a superioridade do seu sistema: "Queres uma prova da superioridade do meu sistema? Contempla a inveja. Não há moralista grego ou turco, cristão ou mulçulmano, que não troveje contra o sentimento da inveja. O acordo é universal, desde os campos da Iduméa até o alto da Tijuca". Quincas Borba segue a lição de casa, ele trabalha com o que é comum para encontrar o instrumento adequado para persuadir em cada caso[416]. Para tanto, busca superar esse

---

414 Quincas Borba inverte as premissas do bom e do conveniente consagradas pela retórica de Aristóteles. O discípulo de Platão(2004, p. 122) enumera, em seu texto, "quase todas as premissas de que é necessário tirar provas para aconselhar e dissuadir", como a premissa de que a coisa "que é possível é preferível à impossível, pois uma é-nos últil e a outra não", como as coisas que "são conformes à verdade são preferíveis às que são conformes à opinião". Assim, diz o mesmo, "são preferíveis também aquelas coisas que se querem mais em realidade do que na aparência, porque estão mais próximas da verdade. E por isso se diz que a justiça tem pouco valor, porque nela o parecer é preferível ao ser".

415 "No final do século XIX, os sistemas de representação considerados suficientes até então para estabelecer a adequação substancial entre os signos da linguagem, os conceitos da mente e as estruturas da realidade objetiva entraram em crise e, com eles, a literatura, que deixou de ser uma reprodução previsível de opiniões tidas como verdadeiras" (HANSEN, 2008, p. 153).

416 Conforme nos ensina Aristóteles (2004, p. 95) em sua obra "Retórica", "entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir. Esta não é seguramente a funçãode nenhuma outra arte; pois cada uma das outras apenas é instrutiva e persuasiva nas áreas de sua

comum, visto não ser a filosofia outra coisa senão um produto do conhecimento paradoxal, incomum, que supera as trivialidades da *doxa, do conhecimento partilhado*: "Ora bem; abre mão dos velhos preconceitos, esquece as retóricas rafadas, e estuda a inveja, esse sentimento tão subtil e tão nobre". Logo em seguida temos um silogismo, à semelhança dos que foram propostos por Aristóteles em sua "Retórica: "Sendo cada homem uma reducção de Humanitas, é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias". Humanitas é o termo maior de um silogismo que tem três, completado com o médio e o menor; ele universaliza o particular da vida humana, pois tudo se origina e é efeito de Humanitas. Portanto, essa primeira premissa é a universal, uma vez que, "a oitava regra do silogismo ensina que de duas premissas particulares nada se pode concluir. Com efeito, nenhuma relação necessária se pode inferir quando não há nenhuma universalidade" (FIORIN, 2015, p. 51). Nessa lógica, sendo o homem o termo médio, o menor é o indivíduo que estripa outro, de cuja premissa deduzimos a força de Humanitas, na medida em que esse indívíduo "é uma manifestação da força de Humanitas". Quincas Borba expõe um dado evidente pela obediência à sexta regra do silogismo: "se as premissas são afirmativas, a conclusão não pode ser negativa" (FIORIN, 2015, p. 51).

Em conformidade com a articulação do argumento, Quincas Borba apresenta a força do termo maior, universal, pois o Humanitismo pressupõe a dedução de que todo o universo humano é regido pelos parâmetros de sua lei. "Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas; mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infracção da lei de Humanitas". Essa força maior que reduz o homem e sua vida a uma luta constante pela sobrevivência deve ser deduzida racionalmente por uma conclusão de natureza afirmativa, que resulta de um outro silogismo, o qual estabelece uma relação de verossimilhança com as deduções "racionalmente" elaboradas pelo silogismo anterior: "Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração da luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os

---

competência; como, por exemplo, a medicina sobre a saúde e a doença, a geometria sobre as variações que afectam as grandezas, e a aritmética sobre os números; o mesmo se passando com todas as outras artes e ciências. Mas a retórica parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada. E por isso afirmamos que, como arte, as suas regras não se aplicam a nenhum gênero específico de coisas".

sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade. Daí vem que a inveja é uma virtude". Novamente temos duas premissas afirmativas que suscitam uma conclusão afirmativa, a de que "a inveja é uma virtude". Eis uma metáfora extraordinária para os leitores que compartilham do acordo universal produzido por aqueles que trovejam contra esse sentimento, para os quais ele não seria nem "subtil" e muito menos "nobre". Todavia, Quincas Borba persuade, indo do geral ao particular, demonstrando detidamente as condições da validade formal de uma dedução, cujo silogismo representava, para Aristóteles, "o tipo perfeito do raciocínio dedutivo" (FIORIN, 2015, p. 48). Para Brás Cubas, não há nada de extraordinário nos silogismos apresentados, mas, pelo contrário:

> Para que negá-lo? Eu estava estupefacto. A clareza da exposição, a lógica dos princípios, o rigor das consequências, tudo isso parecia superiormente grande, e foi-me preciso suspender a conversa por alguns minutos, em quanto digeria a filosofia nova. Quincas Borba mal podia encobrir a satisfação do triunfo. Tinha uma asa de frango no prato, e trincava-a com filosófica serenidade. Eu fiz-lhe ainda algumas objecções, mas tão frouxas, que ele não gastou muito tempo em destruí-las.
> - Para entender bem o meu sistema, concluiu ele, importa não esquecer nunca o princípio universal, repartido e resumido em cada homem. Olha: a guerra, que parece uma calamidade, é uma operação conveniente, como se disséssemos o estalar dos dedos de Humanitas; a fome (e ele chupava filosoficamente a asa do frango), a fome é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera. Mas eu não quero outro documento da sublimidade do meu sistema, senão este mesmo frango. Nutriu-se de milho, que foi plantado por um africano, suponhamos, importado de Angola. Nasceu esse Africano, cresceu, foi vendido; um navio o trouxe, um navio construído de madeira cortada no mato por dez ou doze homens, levado por velas, que oito ou dez homens teceram, sem contar a cordoalha e outras partes do aparelho náutico. Assim, este frango, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite.
> Entre o queijo e o café, demonstrou-me Quincas Borba que o seu sistema era a destruição da dor. A dor, segundo o Humanitismo, é uma pura ilusão. Quando a criança é ameaçada por um pau, antes mesmo de ter sido espancada, fecha os olhos e treme; essa *predisposição*, é que constitui a base da ilusão humana, herdada e transmitida. Não basta certamente a adopção do sistema para acabar logo com a dor, mas é indispensável; o resto é a natural evolução das cousas. Uma vez que o homem se compenetre bem de que ele é o próprio Humanitas, não tem mais do que remontar o pensamento à substância original para obstar qualquer sensação dolorosa. A evolução, porém, é tão profunda, que mal se lhe podem assignar alguns milhares de anos.
> Quincas Borba leu-me daí a dias a sua grande obra. Eram quatro volumes manuscriptos, de cem páginas cada um, com letra miúda e citações latinas. O último volume compunha-se de um tratado político, fundado no Humanitismo; era talvez a parte mais enfadonha do sistema, posto que concebida com um formidável rigor de lógica. Reorganizada a sociedade pelo método dele, nem por isso ficavam eliminadas a guerra, a insurreição, o simples murro, a facada anônima, a miséria, a fome, as doenças; mas sendo esses supostos flagelos verdadeiros equívocos do entendimento, porque não passsariam de movimentos externos da substância interior, destinados a não influir sobre o homem, senão como simples quebra da monotonia universal, claro estava que a sua existência não impediria a felicidade humana. Mas ainda quando tais flagelos (o que era radicalmente falso) correspondessem no futuro à concepção acanhada de antigos tempos, nem por isso

> ficava destruído o sistema, e por dous motivos? 1º porque sendo Humanitas a substância creadora e absoluta, cada indivíduo deveria achar a maior delícia do mundo em sacrificar-se ao princípio de que descende; 2º porque, ainda assim, não diminuiria o poder espiritual do homem sobre a terra, inventada unicamente para seu recreio dele, como as estrelas, as brisas, as tâmaras e o ruibardo. Pangloss, dizia-me ele ao fechar o livro, não era tão tolo como o pintou Voltaire (ASSIS, 1977, p. 261-263).

Novamente, partindo do geral para o particular, Quincas Borba fundamenta a lógica do seu sistema, posto que "importa não esquecer nunca o princípio universal, repartido e resumido em cada homem". Por essa via, os fenômenos do mundo humano estão todos subsumidos à lógica universal do Humanitismo, inclusive a guerra e a fome: "Olha: a guerra, que parece uma calamidade, é uma operação conveniente, como se disséssemos o estalar dos dedos de Humanitas; a fome (e ele chupava filosoficamente a asa do frango), a fome é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera". A realidade torna-se, nesse sentido, a concretização desse princípio; este, por sua vez, deve organizar o pensamento e a consciência dos homens na busca pela felicidade; suprimindo a dor, não está a felicidade senão no conhecimento da sublimidade desse sistema, cuja essência pressupõe a sobrevivência do mais forte. O homem é a prova viva do Humanitismo. Como disse Quincas Borba: "eu não quero outro documento da sublimidade do meu sistema, senão este mesmo frango". A trajetória do frango até chegar à mesa de jantar desse filósofo é explicativa do curso natural dos acontecimentos governados pelos golpes do Humanitismo. O frango "nutriu-se de milho, que foi plantado por um africano, suponhamos, importado de Angola". O nascimento e a morte do frango tem uma finalidade nobre, que é manter o equilíbrio das vísceras do homem. Manifestação de Humanitas, o fraco mantém a coerência do sistema, como o escravo, o ser mais fraco na ordem dessa filosofia[417]: "Nasceu esse Africano, cresceu, foi vendido; um navio

---

417 Metáfora de referentes discursivos que dominavam nos círculos intelectuais brasileiros no século XIX, o Humanitismo é a filosofia que supera todas as filosofias, podendo ser lida em comunhão com a leitura de vários outros sistemas, como os da teoria positivista, determinista e evolucionista, dependendo do referencial discursivo que pode ser recuperado pela memória seu leitor. Conhecendo os escritos de Herbert Spencer, por exemplo, o leitor poderá entender a força irracional da natureza, aquela que permite a sobrevivência do mais bem adaptado, na síntese filosófica do Humanitismo, a qual é mencionada no romance que recebe o nome de Quincas Borba: "Ao vencedor, as batatas". Nos escritos de Herbert Spencer (2004, p. 218) podemos observar como a formação dos órgãos industriais e do tipo social avançado numa sociedade que é entendida como um organismo vivo é determinada pelo acaso de uma descoberta: "se num determinado local a descoberta de minério leva a que aí seja criada uma indústria metalúrgica, ou se num outro um tipo de água adequado facilita o fabrico de cerveja, nem uma nem outra indústria passa pelas fases iniciais do trabalhador isolado, da família, do agrupamento de

o trouxe, um navio construído de madeira cortada no mato por dez ou doze homens, levado por velas, que oito ou dez homens teceram, sem contar a cordoalha e outras partes do aparelho náutico". Portando, tudo funciona em função da sobrevivência dos vitoriosos, dos mais fortes da escala evolutiva. Assim, compreendendo que o homem é superior e mais forte do que esta ave, assim como também é mais forte que o escravo africano[418], poderia ser dito que, "este frango, que eu (Quincas Borba) almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite".

É cômica a velocidade pela qual Quincas Borba expõe a sublimidade do seu sistema, como é fantástica a eliminação da dor como evidência empírica e sensitiva do sofrimento humano; é "entre o queijo e o café" que o mesmo demonstra, para Brás Cubas, porque "o seu sistema era a destruição da dor". Para ele, "a dor, segundo o Humanitismo, é uma pura ilusão". O mestre de Brás Cubas transforma em metafísica o sofrimento físico dos seres humanos, que suscitará o acordo de Brás Cubas, para o qual, sendo metafísica "a solidariedade do aborrecimento humano", essa conclusão de Quincas Borba seria perfeitamente plausível, visto ser ela metáfora cujo sentido próprio pode ser captado pelos efeitos de outras metáforas, não obstante todas poderem ser dissolvidas por um modelo de leitura que desconfia da linguagem, sobretudo das metáforas que podem ser, perfeitamente, desmanchadas em poeira espalhada pelos efeitos indeterminados da enunciação machadiana. Dito de outro modo, não há base objetiva nos exemplos utilizados por esse filósofo, que confunde o apriori com o fato, o não realizado com o realizado, a abstração de uma ameaça com a materialização da dor e do sofrimento, como podemos observar na passagem subsequente: "Quando a criança é ameaçada por um pau, antes mesmo de ter sido espancada,

---

famílias, etc; verifica-se, sim, que homens e materiais são atraídos para esse local, e assiste-se à rápida formação duma estrutura produtora do tipo avançado". Por outro lado, nas tribos cuja forma de vida é inferior, a guerra pode atrapalhar a forma de organização, como evidencia Spencer: "Cada tribo, originalmente auto-suficiente, continha em si as estruturas sociais rudimentares necessárias à sua forma de vida inferior; e essas estruturas assemelhavam-se às de todas as outras tribos. Mas a união das tribos facilita grandemente a troca de mercadorias, havendo, assim, "uma troca dos produtos forcecidos pelos respectivos *habitat,* desde que as tribosnão se encontrem, evidentemente, em guerra". Na situação problematizada e explicada para Rubião, Quincas Borba encontra a essência do seu sistema no resultado de uma situação na qual duas tribos entram em guerra pela sobrevivência, haja vista a falta de batatas para o alimento de ambas. Sem perspectiva de união pela troca de mercadorias, pois não há o suficiente para todos, (…) Quincas Borba conclui: ao vencedor será destinada as batatas e ao perdedor a morte e destruição.

418 O escravo não era vistocomo um ser humano, mas como um animal.

fecha os olhos e treme; essa *predisposição* é que constitui a base da ilusão humana, herdada e transmitida". A ação humana pressuposta pela adoção do sistema conduzirá a evolução natural das coisas, o que implica a defesa do sistema e a sua eficácia persuasiva, pois essa é indispensável, já que a crença nos seus postulados funciona como prerrogativa da evolução. Paradoxalmente ficcionalizado, o fato é humano, cultural, mas a sua consolidação é natural[419], visto que "não basta certamente a adopção do sistema para acabar logo com a dor, mas é indispensável; o resto é a natural evolução das cousas".

Não "concebida com um formidável rigor de lógica", o sistema de Quincas Borba vulgariza o princípio da similitude metafórica, posto que a universalidade do Humanitismo é incompatível com a particularidade dos elementos aos quais ele se mostra vinculado, mas é justamente a representação substancial fundada como semelhança de unidades transcendentes[420]que determina a subsunção do particular ao universal nessa filosofia de base transcendental. A reorganização da sociedade pelo método apresentado implica a subordinação do homem à filosofia. Para Quincas Borba, depositando fé no Humanitismo como uma "substância creadora e absoluta, cada indivíduo deveria achar a maior delícia do mundo em sacrificar-se ao princípio de que descende". Nesse momento da narrativa, a felicidade está no entendimento desses fundamentos, pois, sendo a dor ilusão, "ficavam eliminadas a guerra, a insurreição, o simples murro, a facada anônima, a miséria, a fome, as doenças. Esses supostos flagelos seriam verdadeiros equívocos do entendimento, "porque não passsariam de movimentos externos da substância interior". Destinados a não influir sobre o homem senão como simples quebra da monotonia universal", posto serem metafísicos e não materiais todos esses flagelos, "claro estava que a sua existência não impediria a felicidade humana". Antropocêntrica, esta filosofia elimina os mais fracos, como a escrava Arminda do conto "Pai contra mãe", da mesma forma que ela sobrevaloriza a ilusão do "poder espiritual

---

419 O que sustenta a naturalização do sistema é a crença nos fundamentos retóricos do discurso narrativo ou filosófico que o ordena e "a crença é um efeito determinado pelo gênero e será problema do leitor (ou de Brás Cubas) se não sabe ler e confunde gêneros literários (ou discursos retóricos) com a empiria e pensa que personagens (ou discursos) são pessoas (ou realidade)" (HANSEN, 2006, p. 69).

420 Conforme João Adolfo Hansen (2014), "Evidentemente, sempre é possível interpretar os enunciados das histórias de Machado de Assis. A hermenêutica sempre é possível quando feita segundo os pressupostos de um campo idealista que entende a linguagem como representação substancial fundada como semelhança de unidades transcendentes, Idéia, Deus, Razão, Ser; ou de unidades de sujeito transcendental, de ciência, política e, ainda, significante/significado, pressupostas como significação universal doadora do sentido das significações particulares representadas nas histórias".

do homem sobre a terra, inventada unicamente para seu recreio dele, como as estrelas, as brisas, as tâmaras e o ruibardo". Quixotescamente falando, Quincas Borba estava no passado, crendo num personagem cuja filosofia[421] havia sido tornada cômica desde a publicação do romance de Voltaire no século XVIII: "Pangloss, dizia-me ele ao fechar o livro, não era tão tolo como o pintou Voltaire".

Como visto, o campo de significação do pensamento de Quincas Borba não refletia as prioridades do seu tempo[422]. São vários os regimes de crenças orientadores dos fundamentos do Humanitismo. Retoricamente concebida e defendida por figuras da elocução, essencialmente centrada no uso de metáforas, como as que concluem raciocínios silogísticos, o Humanitismo é também efeito de linguagem e, notado como tal, podendo ser lido como figura, metáfora de discursos que construíram os regimes de verdade do mundo conhecido pelos homens no século XIX[423]. Todavia, sendo vários os regimes de crença que fundamentam seu princípio, o leitor que o vê nesse sentido paradoxal, transformando o Humanitismo em um sistema fantástico, pressupõe a natureza extraordinária dos discursos que definiam os circuitos políticos, sociais e morais do tempo dessa enunciação.

No romance, após completar cinquenta anos de idade, Brás Cubas extinguira o seu interesse pelo amor. O defunto autor narra a sua vida de maneira triste, "escorregando pela ladeira fatal da melancolia" (ASSIS, 1977, p 279), temendo o seu esquecimento com a iminente chegada aos sessenta anos: "Venham mais dez, e eu entenderei o que um inglês dizia, entenderei que "cousa é não achar já quem se lembre de meus pais, e de que modo me há de encarar o próprio Esquecimento" (ASSIS, 1977, p. 278). Porém, a despeito das opiniões

---

421 Nessa filosofia, "Pangloss provava admiravelmente que não há efeito sem causa e que, neste que é o melhor dos mundos possíveis", "está demonstrado que as coisas não podem ser diferentes; pois, tudo sendo feito para um fim, tudo é necessariamente para o melhor fim" (VOLTAIRE, 1998, p. 3).

422 "Teorias e mais teorias exemplificam o espírito carnavalesco do Humanitismo". (…) "A carnavalização leva a realidade cotidiana até as fronteiras do fantástico, ultrapassando as leis da razão" (RIEDEL, 1974, p. 12-13), pois "o mundo da demência do filósofo é um mundo carnavalizado, um mundo às avessas".

423 O filósofo batiza a sua doutrina com uma metáfora paródica do Positivismo de August Comte - "Humanitismo", de "Humanitas", princípio das coisas, também uma denominação paródica da "Humanidade", origem e síntese no sistema filosófico genético positivista, base da Religião da Humanidade, com a qual o filósofo de Mntpellier completou seu sistema. Como Comte, Quincas Borba "tem o gosto de haver enfim apanhado a verdade e a felicidade", "após tantos séculos de lutas, pesquisas, descobertas, sistemas e quedas" (RIEDEL, 1974, p. 4).

fantásticas de Quincas Borba, o narrador alivia seu sofrimento ao tempo em que confia na autoridade desse filósofo.

> "- Meu caro Brás Cubas, não te deixes vencer desses vapores. Que diacho! É preciso ser homem! Ser forte! Lutar! Vencer! Brilhar! Influir! Dominar! Cincoenta anos é a edade da ciência e do governo. Ânimo, Brás Cubas; não me sejas palerma. Que tens tu com essa successão de ruína a ruína ou de flor em flor? Trata de saborear a vida; e fica sabendo que a peor filosofia é a do choramingas que se deita à margem do rio para o fim de lastimar o curso incessante das águas. O ofício delas é não parar nunca; acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la.
> Vê-se nas menores cousas o que vale a autoridade de um grande filósofo. As palavras do Quincas Borba tiveram o condão de sacudir o torpor moral e mental em que andava" (ASSIS, 1977, p. 279).

De maltrapilho avelhentado à autoridade de grande filósofo[424], a grande mudança da descrição de Quincas Borba também altera o modo como Brás Cubas destinará confiança e será convencido pelas suas ideias. Neste capítulo CXXXVII, "A barretina", é um objeto do vestuário que anima Brás Cubas a se interessar pelas questões de governo. O estado de fatal melancolia do narrador é alterado por um discurso cujo efeito cômico transforma a sua pena em galhofa:

> "Discutindo o orçamento da justiça, aproveitei o ensejo para perguntar modestamente ao ministro se não julgava útil diminuir a barretina da guarda nacional. Não tinha vasto alcance o objecto da pergunta; mas ainda assim demonstrei que não era indigno das cogitações de um homem de Estado (…) O tamanho das nossas barretinas estava pedindo um corte profundo, não só por serem deselegantes, mas também por serem anti-higiênicas. Nas paradas, ao sol, o excesso do calor produzido por elas podia ser fatal. Sendo certo que um dos preceitos de Hipócrates era trazer a cabeça fresca, parecia cruel obrigar um cidadão, por simples consideração de uniforme, a arriscar a saúde e a vida, e consequentemente o futuro da família. A câmara e o governo deviam lembrar-se que a guarda nacional era o anteparo da liberdade e da independência, e que o cidadão, chamado a um serviço gratuito, frequente e penoso, tinha direito a que se lhe diminuísse o ônus, decretando um uniforme leve e maneiro. Acrescia que a barretina, por seu peso, abatia a cabeça dos cidadãos, e a pátria precisava de cidadãos cuja fronte pudesse levantar-se altiva e serena diante do poder; e concluí com esta idéa: O chorão, que inclina os seus galhos para a terra, é árvore de cemitério; a palmeira, erecta e firme, é árvore do deserto, das praças e dos jardins" (ASSIS, 1977, p. 279-289).

---

424 Como visto, Quincas Borba "aparece mendigo, herdeiro inopinado e inventor de uma filosofia". Como personagem carnavalesco, reúne em si os dois elementos de antíteses: alto-baixo, nobreza-abjeção, afirmação-negação, trágico-cômico..." (RIEDEL, 1974, p. 3).

A barretina ocupa todo o interesse do homem político Brás Cubas em seu discurso, sua importância é amplificada pelos argumentos que defendem o alcance digno "das cogitações de um homem de Estado" para uma reflexão a ser realizada em torno desse objeto. Brás Cubas destina sua visão para o que era geralmente esquecido, invertendo o sentido dos instrumentos comumente responsáveis pela elevação e consequente resolução dos problemas de sociedade, pois o que se observa nas palavras deste narrador é que é uma barretina que pode comprometer o futuro da liberdade e da independência de um governo, bem como o futuro de uma família. No discurso que ora é apresentado, é o arbítrio da escolha de imagens que caracteriza a retoricização do discurso, já que não seria comum entender que "nas paradas, ao sol, o excesso do calor produzido" por uma barretina "podia ser fatal". O leitor desse romance poderia facilmente supor, com toda a verossimilhança, que o estilo dos argumentos deste narrador já imitava o de seu mestre Quincas Borba. Buscando tornar forte argumentos incomuns, Brás Cubas "acrescia que a barretina, por seu peso, abatia a cabeça dos cidadãos, e a pátria precisava de cidadãos cuja fronte pudesse levantar-se altiva e serena diante do poder". Sem ao menos descrever o porquê a pátria precisava desses cidadãos, ele encerra a sua fala com imagens completamente deslocadas do seu contexto, cuja semelhança só existe no plano de sua consciência[425], e não na do auditório: "e concluí com esta idéa: O chorão, que inclina os seus galhos para a terra, é árvore de cemitério; a palmeira, erecta e firme, é árvore do deserto, das praças e dos jardins".

No entanto, mais cômico que o próprio discurso é o seu efeito no auditório, que não correspondeu a uma adesão à racionalidade do discurso, mas à quantidade disparatada de "tantas ideás", pois "vária foi a impressão deste discurso. Quanto à forma, ao rapto eloquente, à parte literária e filosófica, a opinião foi só uma; disseram-me todos que era completo, e que de uma barretina ninguém ainda conseguira tirar tantas idéas" (ASSIS, 1977, p. 280). Em meio a tantas interpretações[426]distorcidas e questionadas pelo autor do discurso, uma será

---

425 "Grande cousa é haver recebido do céu uma partícula da sabedoria, o dom de achar as relações das cousas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir! Eu tive essa distincção psíquica; eu a agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro" (ASSIS, 1977, p. 272).

426 Mas a parte política foi considerada por muitos deplorável; alguns achavam o meu discurso um desastre parlamentar; enfim, vieram dizer-me que outros me davam já em oposição, entrando nesse número os oposicionistas da câmara, que chegaram a insinuar a conveniência de uma moção de desconfiança. Repeli energicamente tal interpretação, que não era só errônea, mas caluniosa, à vista da notoriedade com que eu sustentava o gabinete; acrescentei que a necessidade de diminuir a barretina não era tamanha que não pudesse

capaz de alterar a sua disposição, convencendo-o acerca dos perigos de uma discussão envolvendo a tal barretina. Neste caso, Quincas Borba não precisará de nenhum esforço para tornar favorável ao seu pensamento as opiniões do protagonista dessa narrativa:

> Quincas Borba, porém, não fez restricção alguma. Não sou homem político, disse-me ele ao jantar; não sei se andaste bem ou mal; sei que fizeste um excelente discurso. E então notou as partes mais salientes, as belas imagens, os argumentos fortes, com esse comedimento de louvor que tão bem fica a um grande filósofo; depois, tomou o assunto à sua conta, e impugnou a barretina com tal força, com tamanha lucidez, que acabou convencendo-me efectivamente do seu perigo (ASSIS, 1977, p. 280).

A perda da cadeira da câmara dos deputados sobredeterminará a tinta da melancolia das desilusões de Brás Cubas. No capítulo CXLI, em "Os cães", ele relata este seu estado para Quincas Borba: "Estou envergonhado, aborrecido. Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada" (ASSIS, 1977, p. 282). Todavia, Quincas Borba o defronta com a aplicação prática do seu sistema filosófico, convencendo-o por intermédio não somente de argumentos que subsumem o particular na universalidade do Humanitismo, mas pela sua autoridade de grande filósofo: "A palavra daquele grande homem era o cordial da sabedoria. Disse-me ele que eu não podia fugir ao combate; se me fechavam a tribuna, cumpria-se abrir um jornal" (ASSIS, 1977, p. 283). Mais relevante que manter o caráter elevado de sua filosofia seria conquistar o povo, a despeito de esse trabalho necessitar de expressões menos elevadas, ou de um gênero de discurso que o convença pela retoricização das coisas. Eis a solução encontrada para Brás Cubas pelo fundador dessa filosofia, que "chegou a usar uma expressão menos elevada, mostrando assim que a língua filosófica podia, uma vez ou outra, retemperar-se no calão do povo" (ASSIS, 1977, p. 283). Nesse sistema, mais retórico que filosófico, o entendimento e a adesão de muitos discípulos permitiriam a fácil aplicação do Humanitismo. Quincas Borba reivindica: "Crê, meu caro Brás Cubas, que esta é a verdade eterna, anterior aos mundos, posterior aos séculos" (ASSIS, 1977, p. 288). Essa consciência filosófica pura atinge uma máxima credibilidade na consciência fantástica do agora filósofo[427]

---

esperar alguns anos; e que, em todo caso, eu transigiria na extensão do corte, contentando-me com três quartos de polegada ou menos; enfim, dado mesmo que a minha idéa não fosse adoptada, bastava-me tê-la iniciado no parlamento (ASSIS, 1977, p. 280).

427 Brás Cubas torna-se, após ser convencido por Quincas Borba, um grande discípulo que irá aplicar a doutrina do mestre: "A nova doutrina que professamos há de inevitavelmente derribar o actual ministério".

narrador, que acredita na magnífica idéa de fundar um jornal para retemperar a sua luta, posto que, como é definido pela lei do grande filósofo, "vida é luta. Vida sem luta é um mar morto no centro do organismo universal" (ASSIS, 1977, p. 283).

Para uma aplicação lógica do sistema, "urgia fundar um jornal". À filosofia da verdade universal, essencialmente elaborada por um raciocínio "racional", caberia uma aplicação de natureza política: "Redigi o programa, que era uma aplicação política do Humanitismo" (ASSIS, 1977, p. 287). Este programa, ainda sujeito a aperfeiçoamentos[428] que seriam realizados de ano a ano, "era a fina flor dos programas; prometia curar a sociedade, destruir os abusos, defender os sãos princípios da liberdade e conservação" (ASSIS, 1977, p. 288). Sem uma apreciação objetiva da obra, dos seus efeitos e impactos sociais, posto o seu declarado ineditismo, Brás Cubas demonstra o mais puro Humanitismo daquilo que lhe parece ser uma obra-prima, ou seja, a mesma sublimidade existente entre "as guerras de Napoleão e uma contenda de cabras".

> "Porquanto, o Humanitismo não excluía nada; as guerras de Napoleão e uma contenda de cabras eram, segundo a nossa doutrina, a mesma sublimidade, com a diferença que os soldados de Napoleão sabiam que morriam, cousa que aparentemente não acontece às cabras. Ora, eu não fazia ais do que aplicar às circunstâncias a nossa fórmula filosófica: Humanitas queria substituir Humanitas para consolação de Humanitas" (ASSIS, 1977, p. 288).

A partir de então, a consciência de Brás Cubas figurará o mundo pelo reflexo dessa filosofia do Humanitismo, cuja aplicabilidade implica em conceber a vida como uma disputa na qual a irracionalidade é determinante no desgoverno das paixões. A vitória do mais forte é também a vitória dos vícios, do egoísmo cego amplificado pelos imperativos da necessidade, como vimos no caso da vitória de Cândido Neves sobre a escrava Arminda, da morte do filho desta e do nascimento daquele, da briga de cães motivada por um osso, bem como o caso do canteiro da vizinhança que fingiu-se enamorado de Dona Plácida para furtar-lhe uma quantia de dinheiro. Simples repetição de uma lei universal, todos esses exemplos funcionam como

---

Confesso que, nas circunstâncias políticas da ocasião, o programa pareceu-me uma obra-prima. A ameaça do fim, que o Quincas Borba achou mesquinha, demonstrei-lhe que era saturada do mais puro Humanitismo, e ele mesmo o confessou depois" (ASSIS, 1977, p. 288).

428 "Como o Quincas Borba não houvesse ainda publicado o livro, (que aperfeiçoava de ano em ano) assentámos de lhe não fazer referência. Quincas Borba exigiu apenas uma declaração, autógrafa e reservada, de que alguns princípios novos aplicados à política eram tirados do livro dele, ainda inédito" (ASSIS, 1977, p. 288).

metáforas do Humanitismo, que pode ser lido, por sua vez, como metáfora dos discursos filosóficos que constituiram a *episteme* do mundo explicado por uma plêiade de cientistas, críticos e filósofos no império oitocentista brasileiro. Nesse sentido, Brás Cubas também metaforiza uma plêiade, mas uma plêiade de personagens educados por esses discursos, uma espécie de efeito das sobras de discursos lidos a contrapelo, formando uma composição horrenda, caricaturada pelo absurdo.

Imitando seu mestre, Brás Cubas não repete a loucura aqui concebida no sentido erasmiano, aquela segundo a qual, "em seu delírio", os filósofos criam no universo uma quantidade inumerável de mundos diversos?" (2016, p. 81) Não seria essa a consciência pura, segundo a qual "nós não temos outra prova do mundo que nos cerca senão a que resulta do reflexo dele em nós"? Com efeito, a teoria do benefício, defendida no capítulo CXLIX, não seria o reflexo do Humanitismo na consciência de Brás Cubas? Como não pensar na filosofia do Humanitismo como um princípio resultante do delírio de um filósofo que cria um universo a despeito de sua semi-demência e de um delírio de um discípulo que não deixa de acreditar nos seus fundamentos, mostrando-se convicto de que só "a convicção que ordena os atos" do pensamento (ASSIS, 2006, p. 367) pode demonstrar que tudo no mundo "não passa de uma simples irradiação de Humanitas"? Observemos como se configura essa teoria do benefício:

> "Que é um benefício? É um acto que faz cessar certa privação do beneficiado. Uma vez produzido o efeito essencial, isto é, uma vez cessada a privação, torna o organismo ao estado anterior, ao estado indiferente. Supõe que tens apertado demasiado o cós das calças; para fazer cessar o incômodo, desabotoas o cós, respiras, saboreias um instante de gozo, o organismo torna à indiferença, e não te lembras dos teus dedos que practicaram o acto. Não havendo nada que perdure, é natural que a memória se esvaeça, porque ela não é uma planta aérea, precisa de chão. A esperança de outros favores, é certo, conserva sempre no beneficiado a lembrança do primeiro; mas este facto, aliás um dos mais sublimes que a filosofia pode achar em seu caminho, explica-se pela memória da privação, ou, usando de outra fórmula, pela privação continuada na memória, que repercute a dor passada e aconselha a precaução do remédio oportuno. Não digo que, ainda sem esta circunstância, não aconteça, algumas vezes, persistir a memória do obséquio, acompanhada de certa afeição mais ou menos intensa; mas são verdadeiras aberrações, sem nenhum valor aos olhos de um filósofo
> _ Mas, repliquei eu, se nenhuma razão há para que perdure a memória do obséquio no obsequiado, menos há de haver em relação ao obsequiador. Quisera que me explicasse este ponto.
> _ Não se explica o que é de sua natureza evidente, retorquio o Quincas Borba; mas eu direi alguma cousa mais. A persistência do benefício na memória de quem o exerce explica-se pela naturea mesma do benefício e seus efeitos. Primeiramente, há o sentimento de uma boa acção, e deductivamente a consciência de que somos capazes de boas acções; em segundo logar, recebe-se uma convicção de superioridade sobre outra creatura, superioridade no estado e nos meios; e esta é uma das cousas mais legitimamente agradáveis, segundo as melhores opiniões, ao organismo humano. Erasmo, que no seu *Elogio da Sandice* escreveu algumas cousas

> boas, chamou a atenção para a complacência com que dois burros se coçam um ao outro. Estou longe de rejeitar essa observação de Erasmo; mas direi o que ele não disse, a saber, que se um dos burros coçar mehor o outro, esse há de ter nos olhos algum indício especial de satisfação. Porque é que uma mulher bonita olha muitas vezes para o espelho, senão porque se acha bonita, e porque isso lhe dá certa superioridade sobre uma multidão de outras mulheres menos bonitas ou absolutamente feias? A consciência é a mesma cousa; remira-se a miúdo, quando se acha bela. Nem o remorso é outra cousa mais do que o trejeito de uma consciência que se vê hedionda. Não esqueça que, sendo tudo uma simples irradiação de Humanitas, o benefício e seus efeitos, são fenômenos perfeitamente admiráveis" (ASSIS, 1977, p. 292).

Aqui chegamos ao ponto no qual demos início ao debate sobre a loucura, sobre a convicção, sobre a consciência pura, sobre a filosofia segundo a qual "não temos outra prova do mundo que nos cerca senão a que resulta do reflexo dele em nós". A teoria do benefício e dos seus efeitos é explicada segundo um padrão retórico; ela é primeiramente definida segundo um exemplo singelo a fim de apresentá- lo como modelo para um exemplo maior[429]. Como visto, o benefício "é um acto que faz cessar certa privação do beneficiado". Obedecendo ao paralelismo sintagmático, artifício de coesão para um texto que visa persuadir, Quincas Borba replica os efeitos do ato: "Uma vez produzido o efeito essencial, isto é, uma vez cessada a privação, torna o organismo ao estado anterior, ao estado indiferente". Em seguida, temos os exemplos que podem ser replicados ao infinito, dada a generalidade dos benefícios. Eis o tipo de argumento que é comumente chamado de "apagógico[430], que vem do grego apagogé, que quer dizer "ação de desviar-se do caminho

---

429 Em "O sofista", Platão propõe, através do diálogo, investigar o que vem a ser o sofista: "investiguemo-lo e mostremos com nossa análise o que ele venha a ser. Por enquanto, eu e tu apenas num ponto estamos de acordo: o nome. Mas, quanto à coisa designada por esse nome, talvez cada um de nós faça idéia diferente".

430 Para José Luiz Fiorin (2015, p. 143), esse argumento fora utilizado por Machado pela via do conto "O alienista", que já analisamos nessa tese, no qual "o narrador vai mostrando a falácia da organização social, pela redução ao absurdo, ao colocar todas as pessoas no manicômio". Da mesma forma é possível percebê-lo no conto "O sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena, de Edgar Allan Poe", no qual há, segundo esse autor (FIORIN, 2015, p. 144), "um interessante exemplo do que é a *reductio ad absurdum*: "Posso definir o sistema, então, em termos gerais, como um sistema em que os pacientes eram dirigidos pela satisfação de seus desejos. Não contrariávamos as fantasias que entravam no cérebro do louco. Ao contrário, não só as permitíamos como as estimulávamos; e muitas de nossas curas permanentes foram efetuadas assim. Não há argumento que tanto atinja a razão fraca do alienado do que o da *reductio ad absurdum.* Tivemos, por exemplo, homens que se consideravam pintos. A cura consistia em insistir sobre isso como um fato, em acusar o paciente de estupidez por não perceber, suficientemente, que isso era um fato, e, desse modo, em recusar-lhe durante uma semana, outro regime alimentar que não o próprio de um pinto. Desse modo, um pouco de grão e de areia chegava a obter maravilhas".

certo" (FIORIN, 2015, p. 143). Considerando que "não há argumento que tanto atinja a razão fraca do alienado do que o da *reductio ad absurdum",* podemos dizer que esse processo ocorre com Quincas Borba, sobretudo quando ele faz um recorte arbitrário do livro Elogio da loucura de Erasmo para defender a eficácia de sua filosofia, segundo a qual a consciência, que se acha bonita, como uma mulher que se olha na espelho, sempre pressupõe uma convicção de superioridade sobre outra consciência, "superioridade no estado e nos meios; e esta é uma das cousas mais legitimamente agradáveis, segundo as melhores opiniões, ao organismo humano". Dedutivamente, com efeito, o absurdo está no uso de uma imagem que resume o pensamento de Erasmo, ou seja, na "complacência com que dois burros se coçam um ao outro", utilizada com vistas à defesa de um outro argumento, não dito no Elogio da sandice, favorável à sustentação de sua teoria do benefício, o de "que se um dos burros coçar melhor o outro, esse há de ter nos olhos algum indício especial de satisfação".

Na prática do romance, a forma do diálogo é substituída por raciocínios concisos, especialmente neste capítulo, de curta e objetiva explanação, os quais são utilizados no sentido de subsumir as sínteses interpretadas do Elogio da loucura de Erasmo numa simples irradiação de Humanitas. Nessas imagens, a consciência de uma mulher que se olha no espelho apresenta a mesma particularidade dos olhos[431]de um burro que se encontra satisfeito. Nessa teoria do benefício, todos esses fenômenos são "perfeitamente admiráveis", pois todos não passam de uma simples "irradiação de Humanitas". O extraordinário também está na sucessão de imagens em cuja relação de sentido a verossimilhança só pode ser pressuposta por um leitor que acredita na universalidade desse sistema, como os "homens que se consideravam pintos" no conto de Edgar Allan Poe, como Brás Cubas, que crê na autoridade do grande filósofo, aplicando na prática os ensinamentos do seu mestre. Nesse sentido, tudo não passa de um efeito da lente, dos olhos, da retina, da consciência pela qual se observa os acontecimentos. É também através do olho que Brás Cubas desvenda a semi-demência de

---

431 Aqui nos encontramos com o mesmo procedimento retórico que analisamos no segundo capítulo, mais precisamente, com ironia presumida pela reflexão de Aires sobre o olho do burro, onde detectamos a absoluta indeterminação do discurso narrativo machadiano, também ele efeito de enunciados que pintam e bordam os artifícios, sobretudo a ironia, fotografada no invisível pelo olhar de Aires, eco de um silêncio figurado por uma imagem fantástica. No caso do burro do romance Esau e Jacob, evidenciamos que "o olho do homem" serviria "de fotografia ao invisível, como o ouvido" serviria "de eco ao silêncio". No caso desta narrativa, Quincas Borba compara o possível de uma mulher cuja consciência se encontra satisfeita quando percebe a sua superioridade no espelho com o impossível, ou o invisível, de uma situação que não pode ser projetada pelo olhar humano, a satisfação "visível" no olhar de um burro.

Quincas Borba: “Quincas Borba partira seis meses antes para Minas Gerais, e levou consigo a melhor das filosofias. Voltou quatro meses depois, e entrou-me em casa, certa manhã, quase no estado em que eu o vira no Passeio Público. A diferença é que o olhar era outro. Vinha demente” (ASSIS, 1977, p. 300). Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, não há evidência lógica no argumento da loucura que é demonstrada pelo olhar. Não há racionalidade na reflexão de Brás Cubas, mas apenas fé no discurso de autoridade do Alienista, que por sua vez convence por intermédio de um exemplo da ficção, figurado pelo “famoso maníaco ateniense”: “Se o alienista tem razão, disse eu comigo, não haverá muito que lastimar o Quincas Borba; é uma questão de mais ou menos. Contudo, é justo cuidar dele, e evitar que lhe entrem no cérebro maníacos de outras paragens” (ASSIS, 1977, p. 297). Com outros termos, nos aproximamos novamente da crônica de 1896, posto que fora a partir dela que observamos o procedimento técnico de figuração da “racionalidade” filosófica por meio de premissas retóricas concebidas disparatadamene.

Portanto, Brás Cubas acredita, deposita sua confiança tanto no Humanitismo quanto na estória do maníaco ateniense, no alienista e no semi-demente, agora diagnosticado por uma ciência que narra ficção para demonstrar o que se pode caracterizar por sandice. O alienista que diagnostica é também o mesmo alienista que aliena, como o faz com Brás Cubas, convencendo-o com o argumento de que seu criado “tem a mania do ateniense: crê que os navios são dele; uma hora de ilusão que lhe dá a maior felicidade da terra” (ASSIS, 1977, p. 296). Por essa leitura, metáfora das metáforas que constituem as condições da verossimilhança desse discurso narrativo, elegemos um outro sistema para o entendimento dessa narrativa, destituindo a fórmula filosófica do Humanitismo do seu lugar, uma vez que não cremos nas imagens defendidas por Quincas Borba e cridas por Brás Cubas, aquelas segundo as quais “Humanitas queria substituir Humanitas para consolação de Humanitas” (ASSIS, 1977, p. 288). Ao contrário, confiamos na técnica de produção de imagens que transforma o cômico e o trágico, a galhofa e a melancolia, em enunciados cujas metáforas consolidam a agudeza do extraordinário. Nestes termos, a leitura dessa tese é alegórica e pressupõe uma alegoria que inverte a eterna verdade do Humanitismo. Concebendo-a como metáfora, pois lê ficção de ficção, seu caminho é o infinito da figuração, cuja finalidade é sem-fim, posto que, sendo indeterminada, Humanitas torna-se sinônimo de fantasia, possibilitando a sua leitura pelo viés de uma nova síntese, a de que o fantástico queria

substituir o fantástico para a consolação do fantástico. Eis onde buscamos a verossimilhança dos nossos raciocínios:

> "Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e esse resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. Sabia-o, e não se irritava contra o mal; ao contrário, dizia-me que era ainda uma prova de Humanitas, que assim brincava consigo mesmo. Recitava-me longos capítulos do livro, e antífonas, e litanias espirituais; chegou até a reproduzir uma dança sacra que inventara para as ceremônias do Humanitismo. A graça lúgubre com que ele levantava as pernas era singularmente *fantástica*" (ASSIS, 1977, p. 300).

Na contramão do que se entende por loucura, Brás Cubas descreve a existência de um louco que "sabia que estava louco". Como já dissemos no início deste capítulo, a definição do que significa ser um "doudo" implica em enfrentar o juízo contingencial das opiniões geralmente aceitas em torno de sua caracterização, pois, como afirma Brás Cubas, o "doudo" geralmente não tem a consciência de sua loucura: "a única objeção contra a palavra do Quincas Borba é que não me sentia doudo, mas não tendo geralmente os doudos outro conceito de si mesmos, tal objeção ficava sem valor". Ser "doudo", nesse sentido, passa pelo critério do destinatário das mensagens que estilizam absurdos semânticos, morais e filosóficos. Noutras palavras, como estamos defendendo desde o início, não há um critério normativo em nome do qual seria possível definir um conceito lógico de loucura, o que enfraqueceria a fluidez dos campos de significação da retórica ficcional machadiana. Pelo contrário, essa loucura, objeto de reflexão do sujeito indeterminado desse discurso, é satirizada pela "sabia dosificación de ironia que le impide a la razón o a la fe imponerse como dogmas" (FUENTES, 2001, p. 28). A tradição Machado de Assis bebeu nos modelos da tradição de La Mancha, não deixando também de imitar a *tradição erasmiana.* O Brás Cubas ébrio, que escreve com a pena da galhofa e com a tinta da melancolia, é o mesmo Brás Cubas que embebeda com o seu delírio, que acredita curar a melancólica humanidade com a invenção do seu emplasto anti-hipocondríaco[432], que constrói o mundo na medida em que compartilha dos valores que herdara da tradição ficcional, dos valores que transformaram o seu cérebro em um tablado de peças de todo gênero, dos valores de um sistema filosófico

---

432 Sabendo que a hipocondria e a histeria figurarão, ao final do século XVIII, no brasão da doença mental (FOUCAULT, 1978, p. 311), posto que "as noções de histeria e hipocondria vão entrar para o mundo da loucura no decorrer do século XVIII", Machado explora os motivos e modelos que a medicina fornece à literatura.

regido por um caractere que subsume todas as particularidades do mundo às provas de uma filosofia que consolida argumentos falaciosos, posto que, nela, tudo não passa de efeito da consciência, de efeito conduzido pela sua retoricização, desde que observemos, reproduzindo a verdade de sua essência, o quanto nós "não temos outra prova do mundo que nos cerca senão a que resulta do reflexo dele em nós".

Enquanto metáfora de um mundo que sofria o forte impacto dos meta-relatos filosóficos de natureza universal[433], a narrativa machadiana se configura como narrativa que aplica a "sabia dosificación de ironia que le impide a la razón o a la fe imponerse como dogmas" (FUENTES, 2001, p. 28). Relativizando os regimes de verdade legitimados por um império em ruínas, o humor negro[434] machadiano utiliza a linguagem poética como seu principal instrumento de luta contra os vícios de ideias, valores e instituições cuja ordem não poderia ser legitimada sem o exercício do grotesco, do absurdo, de uma razão que se impõe enquanto inerentemente fantástica. Assim, é oportuno lembrar que essa leitura é realizada a contrapelo das "evidências" verossímeis apresentadas pelas descrições de seu defunto autor, o que significa que podemos pensar que a relação entre as rabugens do seu pessimismo com o seu último capítulo, o "Das negativas", pode nos conduzir para uma reflexão não comumente abordada pela fortuna crítica[435] deste romance machadiano. Aqui, a leitura da pena da galhofa

---

433 "A ciência, para o filósofo moderno, herdeiro do Iluminismo, era vista como algo auto-referente, ou seja, existia e se renovava incessantemente com base em si mesma" (BARBOSA *apud* LYOTARD, 2009, p. vii). Os conceitos caros ao pensamento moderno, "tais como razão, sujeito, totalidade, verdade, progresso" formavam a modernidade do quadro teórico científico em questão. A filosofia exerceu um papel fundamental na legitimação desses conceitos, posto que , quando ele "recorre explicitamente a algum grande relato, como a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza, decide-se chamar moderna a ciência que a isto se refere para legitimar" (LYOTARD, 2009, p. XV). Com efeito, entendemos que a narrativa machadiana, alegoria de um mundo em ruínas, fundamenta, materializa e consolida a crise dessa modernidade.

434 Dirce Cortes Riedel (1974, p. 25) menciona o humor negro da narrativa machadiana: "A narrativa está em pleno terreno do humor negro, cruel e lúcido, um terreno "imenso em confins vários", em que se pressentem "mui hábeis pontos e caminhos". "Machado escarnece, pelo humor, confirmando-a e esvaziando-a, a escritura de um mundo que se supõe estável, que se acomoda em valores fixos, numa literatura de significado, que privilegia o sentido consignado no dicionário como sentido primeiro – a denotação" (RIEDEL, 1974, p. 29). "A realização intelectual de Machado se manifesta no plano analógico, através da crueldadecaracterística do humor" (RIEDEL, 1974, p. 33). "O super-senso produzido pelo humor negro, como recusa de fuga ante a contradição, que ele assume sem escamotear, realizando a síntese contraditória de tudo aquilo que se opõe. Este clima de humor negro é o clima organizado em quase todos os contos machadianos" (RIEDEl,1974, p. 65).

435 O crítico José Guilherme Merquior (1996, p. 229) supõe a determinação das rabugens de pessimismo do humor de Machado quando analisa o capítulo do delírio: "O desfile dos séculos é um espetáculo "acerbo"; o

e da tinta da sua melancolia, estando condicionada pelo estilo agudo de seus enunciados mistos e extraordinários, supõe a indeterminação das rabugens do seu pessimismo[436], uma vez que os insucessos de sua fortuna não o livra de uma análise que também possa escrutinar as rabugens do seu delírio[437], as rabugens de sua errata pensante, as rabugens de sua filosofia[438], as rabugens de sua retórica, as rabugens de seu egoísmo[439], as rabugens de suas convicções, as rabugens de sua maledicência, as rabugens de sua melancolia hipocondríaca[440], as rabugens

---

homem é o chocalho das paixões, o rebelde inútil, para quem mesmo o prazer não é senão "uma dor bastarda". Reencontramos aqui – com o *pathos* da amargura – o universo vicioso d` "O Alienista". Torna-se então bem fácil compreender as rabugens de pessimismo do humor de Machado: é que a sua ironia é, como a de Swift, turvada pela crispação da repugnância pelo absurdo da condição humana".

436 Nesse sentido, Brás Cubas não é um narrador confiável. Como nos ensina Wayne Booth (1983, p. 158) : "*I have called a narrator reliable when he speaks for or act in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms)".* Na contramão desse narrador, "o autor suposto não é o veículo de transmissão de um pensamento: é um artifício que é mais que um artifício, porque faz pensar" (BAPTISTA, 2003, p. 256).

437 Desse modo, esse capítulo também busca responder ao questionamento do crítico Abel Barros Baptista (2003, p. 240): "Por que razão o delírio há de conter em si um terreno estável, capaz de doar o princípio mestre de interpretação de todo o texto? E como passar sem interrogar esse estranho gesto que seria transmitir, num delírio, o princípio mestre de interpretação do texto?". Portanto, entendemos que seja verossímil tratar do tema da loucura como chave de leitura pelo estudo do estilo fantástico que ornamenta a forma desse romance, uma vez que, a despeito de não ser "possível legitimar um sentido único", dada a ausência de "uma medida comum" e a presença de "simulacros de revelação", concordamos que seja "preciso um sentido que, sendo sempre um entre muitos possíveis, não é nunca qualquer sentido, mas sempre aquele que para nós faz sentido" (BAPTISTA, 2003, p. 253).

438 Acompanhando a linha de raciocínio do crítico Abel Barros Baptista (2003, p. 252), vimos que não há uma filosofia de Machado de Assis: "em que se fundamenta a autoridade concedida ao delírio, mas recusada ao humanitismo, quando se trata de decidir sobre a destinação do romance como transmissão de uma filosofia de Machado de Assis?".

439 "Brás Cubas sonhou ser medalhão quando ideou inventar um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade" (RIEDEL, 1974, p. 97).

440 A tinta da melancolia de Brás Cubas pertence ao humor clássico e a sua terapêutica presume o exercício da galhofa, visto que "o Renascimento é a idade de ouro da melancolia" e "em certos aventureiros, como Paracelso, esboça-se uma terapêutica que pretende modificar diretamente o espírito. Para tratar dos estados melancólicos, ele não recorre a evacuantes da atrabílis, mas a "medicamentos que provocam o riso", e se o riso assim suscitado é excessivo, o médico restabelecerá o equilíbrio ministrando drogas que provoquem a tristeza" (STAROBINSKI, 2016, p. 52). Com efeito, "o humoralismo clássico liga a melancolia a uma alteração material definida. Para ele não há estado melancólico sem a presença da atrabílis nos hipocôndrios, no cérebro e no sangue" (STAROBINSKI, 2016, p. 108). Portanto, como vimos ao longo desse capítulo, não conseguimos deduzir da loucura nenhuma forma de equilíbrio, mas a falta de unidade de uma composição extraordinária, de um estilo adequado à finalidade do gênero, que figura o falta de razão de um cérebro dominado pelas ideias exclusivas, contra as quais o remédio da arte, do conhecimento de sua técnica e do modo como ela figura o

de sua consciência fantástica, ou, para parecer mais plausível, as rabugens de semi-demência, que figuram, por sua vez, o doido que não tem a consciência de sua própria loucura.

> Entre a morte do Quincas Borba e a minha, mediaram os sucessos narrados na primeira parte do livro. O principal deles foi a invenção do *emplasto Brás Cubas,* que morreu comigo, por causa da moléstia que apanhei. Divino emplasto, tu me darias o primeiro logar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e directa inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos.
> Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semi-demência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma creatura o legado da nossa miséria" (ASSIS, 1977, p. 301).

---

irrepresentável do não-ser como fundamento da negatividade de sua crítica aos saberes consagrados do seu tempo, é capaz de possibilitar ao leitor o entendimento da experiência do possível, do indeterminado e do fantástico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo retórico das narrativas machadianas, dos artifícios de sua escrita, cuja forma imita os lugares comuns ficcionais das narrativas de Dante Alighieri, de Miguel de Cervantes, de Erasmo, de Luciano de Samósata, de Teofrasto, de Shakesperare, de Laurence Sterne, de Voltaire, de Xavier de Maistre e de outros escritores que ficcionalizam as opiniões "verdadeiras" dos caracteres que constituem as histórias da tradição literária ocidental, as quais metaforizam os circuitos políticos, sociais e morais da trajetória do homem na civilização, sua vontade de verdade e suas paixões, foi o que empreendemos nessa tese. Pela análise de uma escrita condensada por metáforas que formam um estilo engenhoso e agudo, vimos como nas narrativas machadianas a metáfora é uma figura que rege a coerência interna das partes constitutivas do discurso ficcional, formalizado por enunciados cuja unidade verossímil pode ser lida na técnica que dissolve, nas imagens cômicas e irônicas que subvertem o realismo das significações de um texto poético, por tornar evidente o seu discurso enquanto invenção arbitrária, a racionalidade de uma linguagem determinada pelo modelo de representação realista, num gênero que figura o fantástico das máximas, dos adágios, das anedotas e dos silogismos que constituem os verossímeis da opinião do mundo narrado por essa *fictio.* Foi possível demonstrar, desse modo, que os efeitos de real de uma escrita realista são sobredeterminados por uma fantasia poética que expõe o artifício, a retórica aplicada na narrativa, dominada pelas estratégias argumentativas do seu autor ficcional. Com efeito, a linguagem manifesta pelos enunciados dessa ficção orienta o raciocínio do leitor agudo a identicar as expressões que condensam imagens paradoxais, do alto com o baixo, do sério com o grotesco, do sublime com o ridículo. Contra as convenções do realismo moderno, cujo modelo fora normalizado como fonte de inteligibilidade e como critério de análise da obra machadiana pela sua fortuna crítica desde fins do século XIX até nosso século, elegemos a dimensão poética e linguística do texto, a linguagem, como a principal problemática para o estudo dos gêneros crônica, conto e romance da obra narrativa machadiana.

Como já abordamos, está nos sintagmas o cerne de tal problemática. Com efeito, sintagmas como "o defunto autor", um "pobre diabo", "uma revolução prudente", "um algarismo fatídico", um "sublime idiota", "a lei de transtorno cerebral", "uma expressão facial média", transformam a representação das coisas do mundo do romance numa representação

cujos artifícios são típicos do gênero fantástico. Do sintagma à frase e da frase ao enunciado, bem como do enunciado ao discurso, essas narrativas vão replicando metáforas agudas, marcadas pela presença de imagens desproporcionais que figuram a unidade do estilo fantástico, ao propor a correspondência de imagens dessemelhantes, de inverossímeis que consolidam a verossimilhança num discurso que se adequa à finalidade do gênero, produzindo o efeito maravilhoso na recepção, que percebe o artifício de suas combinações mistas, e, portanto, cômicas. "Trata-se das chamadas inverossimilhanças verossímeis, ou desproporções proporcionadas, ou ainda inconveniências convenientes, (…) pois pinta ações, caracteres e paixões de tipos viciosos como mistos inconguentes e fantásticos" (SOCORRO, 2007, p. 354). Desse modo, "uma vez que os vícios não têm unidade por serem múltiplos", eles são figurados no estilo cômico, visto ser também a metáfora "o artifício por excelência para a elocução das coisas baixas" (SOCORRO, 2007, p. 354). Com efeito, o leitor que evidencia o artifício da representação é aquele que possui o domínio da técnica, o domínio dos procedimentos que operam a figuração de uma ordem sintagmática fantástica, que é remissiva a conteúdos, valores ou matérias sociais que fundamentam as opiniões e os valores comuns dos operadores da linguagem dos diferentes gêneros exercitados por esse autor: os seus narradores e personagens. É o caso da conclusão do silogismo fantástico produzida por Quincas Borba na defesa da eficácia do seu sistema filosófico, quando afirma que "a inveja é uma virtude"; observamos esse procedimento também na máxima de Brás Cubas e do narrador Matias Deodato, para os quais "a felicidade é um par de botas"; no silogismo do Bonzo Pomada, para quem "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"; na conclusão do narrador da crônica publicada em 1896, o qual, defendendo que tudo no mundo seria reflexo da consciência, havia encontrado a sua filosofia verdadeira, irrefutável, a de que não "havia outra prova do mundo senão a de que resulta do reflexo dele em nós".

Com efeito, numa escrita cujo artifício transforma a seriedade dessas opiniões em raciocínios cômicos, rebaixando o sublime e elevando o ridículo, ou vice-versa, a ironia torna-se o efeito imediato de todas essas descrições. Finalmente, é na linguagem que Machado de Assis metaforiza a crise dos sistemas de representação de um mundo em ruínas: o império oitocentista brasileiro. Quando analisamos o fundo filosófico, científico, político, jurídico, religioso e moral das matérias sociais do tempo da enunciação desse discurso narrativo,

fundamentando a retórica das opiniões tidas como verdadeiras pelos seus caracteres, ressignificadas pelo verossímil da ficção, notamos que a escrita machadiana, ao tornar evidente o artifício que ordena essas opiniões e o absurdo de suas imagens, dissolve a racionalidade pressuposta pelos regimes de verdade da tradição do pensamento ocidental. Num mundo onde a linguagem reina sobre o império da opinião, é o texto que condiciona e formaliza o contexto, é a metáfora, enquanto artifício, que preexiste ao sentido das coisas[441], dentro de uma estrutura poética que transforma tudo o que é exterior aos sobrescritos da ficção em matéria de retórica, em jogo de linguagem. E é nesse jogo que podemos desvendar o "realismo" da retórica do discurso narrativo em destaque, pois, não havendo unidades semânticas e morais nos enunciados que produzem a verossimilhança do gênero fantástico nessas histórias, os conteúdos axiológicos formalizados na voz desses personagens não revelam a essência ou a realidade das coisas, mas metaforizam a irracionalidade de um mundo cujo sentido é indeterminado, é invenção arbitrária.

Enquanto figura retórica da indeterminação, a ironia é efeito dos efeitos cômicos produzidos por imagens que não formam unidades, muito menos uma correspondência lógica entre as coisas conhecidas pelo destinatário. Nesse processo, a forma do texto é arbítrária, ao mesmo tempo que alegoria das paixões que dominam a consciência dos seus autores ficcionais. Senhores da razão, esses autores descrevem, julgam e interpretam os caracteres, mediados pela ilusão de uma "auto-consciência reflexiva", "filosófica", "honesta" e "pura". Não há meio termo na retórica que os fundamenta, uma vez que é a ilusão da verdade que ordena os seus atos, que amplifica paixões pela caricatura do excesso, descrito pelo extraordinário da forma. O narrador que narra, a despeito de convocar um leitor que possa fugir de ideias fixas, pressupõe um destinatário crente, que confie nas rabugens do seu pessimismo, na ficção que imita ficção, na razão que sobredetermina a sua sandice. O mesmo não podemos dizer do sujeito indeterminado dessas narrativas, o não-ser que está perdido no sem-fim dos efeitos irônicos de sua enunciação. Desse modo, o ser que existe, o da ficção, reina nesse mundo diegético, configurando os limites do que se pode ler numa "realidade" que

---

441 Aqui estamos nos referindo ao modelo antiplatônico da linguagem machadiana, uma vez que, "se Platão diz que as coisas imitam as essências, é porque a linguagem imita as realidades" (RICOEUR, 2014, p. 14). Nesse caso, "recusando o subjetivismo e o historicismo da linguagem", Platão invoca a linguagem para fundamentar toda a sua filosofia da essência, na qual "o sentido preexiste à palavra; assim, o sentido é a primeira preexistência, a primeira transcendência do ser no aparecer".

é concebida fantasticamente, a despeito das contrafacções jocosas do sujeito que indetermina a sua configuração.

Nesse sentido, esse ser que existe é também objeto da galhofa, pois é justamente a sua ilusão que é frontalmente ironizada e, dessa forma, relativizada pelos efeitos das imagens constitutivas do seu discurso. Por essa via, nenhum crente está livre do riso machadiano, sobretudo o destinatário que desconhece as convenções de sua técnica, as convenções do gênero fantástico, que narra o incrível para tornar crível o extraordinário da forma, metaforizada por Brás Cubas, quando revela "o processo extraordinário da composição" de suas *Memórias póstumas*. Se a convicção é o excesso da crença e é esta que representa o meio termo da ilusão, ordenadora do universo fictício abordado, não podemos esquecer da loucura, o desgoverno da "razão", que crê, mediada pela ilusão da convicção. Materializada nos raciocínios retóricos dos autores ficcionais machadianos, entendemos que a loucura é o tema central dessas narrativas; ela funciona como uma metáfora do excesso, que configura o universo das imagens extraordinárias constitutivas desse sistema literário. Nesse sentido, metáfora de metáforas, o sistema literário desse escritor poderia ser lido como a Casa verde de Simão Bacamarte, onde todos os seus agentes ficcionais são transformados em loucos pelosefeitos irônicos de sua enunciação, cuja verossimilhança é afetada pela incongruência semântica de imagens determinadas enquanto lógicas e racionais pelas opiniões excepcionais dos seus caracteres. Nesse procedimento que seria auto-irônico, Machado de Assis estaria rindo de si mesmo, ou de nós.

Figurando também como objeto dessa pena irônica, tornamo-nos crentes na medida em que buscamos a expressão denotativa das significações metaforizantes dos enunciados constitutivos desse sistema. Como mais um dentre os que estão enjaulados na Casa verde desse universo fictício,solicitamos uma licençapara denotar um raciocínio verossímil sobre esse universo, que nos possibilitou lere definir a técnica que indetermina a enunciação das narrativas de Machado de Assis. Assim o fizemos pelo investimento de uma leitura que pretendeu ser coesa aos argumentos defendidos nessa tese, fundada na defesa de uma imagem extraordinária, no sintagma que apresenta "a verossimilhança fantástica" desse "mundo". Nessa leitura, efeito da ficção que imita a ficção, por assim dizer fictícia, pois não existe sentido seguro no caminho trilhado por essa análise, entendemos que haja "uma políticaem Machado de Assis", uma política que é figurada na enunciação que dramatiza matérias sociais contemporâneas não determinadas pelo convencionalismo do realismo moderno sério, pois

um exemplo pode ser observado no conto “Pai contra mãe”, que dramatiza a instituição da escravidão, o caráter grotesco, porém naturalizado como verossímil pelo público ficcionalizado no conto, de uma ordem social cristalizada pelo uso da força e da violência. Por intermédio de uma atitude crítica lúcida, realizada a contrapelo do excesso de “loucura” que impera na sua obra, a política machadiana pressupõe o entendimento do processo extraordinário que configura o sentido da sua forma, que alegoriza a crise da modernidade, ou, como diz um crítico contemporâneo, “o irrepresentável moderno da contradição” dos discursos “na fantasia alegórica do autor ficcional” (HANSEN, 2008, p. 159).

Desse modo, nenhum discurso é elevado ao estatuto de racionalidade pelos enunciados dessa narrativa, que também submete a retórica aos efeitos produzidos pela pena de sua galhofa e pela tinta de sua melancolia. Com efeito, as ideias “machadianas” não satirizam um império cujas ideias estavam fora do lugar, pois elas diluem os instrumentos simbólicos responsáveis pela legitimação das verdades do seu tempo, que foram efetivas na construção, consolidação e naturalização desse universo: brasileiro, oitocentista, escravocrata, monárquico, republicano, católico, arrivista, inerte, ou, para fazer valer o seu sentido ficcional, insano, absurdo, semi-demente, irracional, fantástico. Por esse caminho, Machado não pode ser entendido como escritor que esteve alheio aos problemas do seu tempo, já que ninguém conseguiu o superar, com mais agudeza e engenho, na arte de transformar a linguagem em uma ferramenta que pode ser utilizada como uma inimiga natural da alienação. Finalmente, se estamos de acordo com a tese[442] segundo a qual o Brasil oitocentista sofreu os impactos do sentido do processo de colonização dos povos ibéricos aqui nos trópicos, consideramos que seja oportuno afirmar que esse sentido não se encontra na atividade política de Machado de Assis, posto que, se é na língua do colonizador que se encontram os mecanismos de opressão do colonizado, Machado não fez de sua escrita um espelho de nosso inconsciente colonial[443], subserviente ao que Frantz Fanon (2008) aponta como consequência

---

442 PRADO JUNIOR, Caio, 1907-1990. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

443 No raciocínio de Frantz Fanon (2008, p. 33), “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso da civilização”. Em seu livro “Pele negra, máscaras brancas”, ele (FANON, 2008, p. 34) afirma que “todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana”. Como vimos, esse não foi o caso de Machado de Assis, cuja linguagem, mesmo se apropriando da cultura e da língua do colonizador, trabalhou na contramão do domínio ocidental.

do que ele chama de imposição cultural irrefletida. Pelo contrário, sua escrita transforma a língua do colonizador em sua língua, em uma estratégia de combate que nos permite traduzir as forças da dominação cultural e simbólica do ocidente em riso, galhofa e em insanidade.

Portanto, é no fingimento poético do sujeito indeterminado do seu discurso e na fantasia dos seus autores ficcionais que podemos imaginar as máscaras de um império em ruínas, onde personagens teatralizam "o bem", "a moral"e a "cordialidade" pela vulgaridade dos seus caprichos, pela avidez de suas vontades, pelo excesso de uma razão cuja finalidade é sempre a de "angariar as simpatias da opinião", defender doutrinas, máximas e raciocínios, mesmo que para isso seja oportuno memorizar algumas sentenças latinas, alguns ditos produzidos por românticos e realistas e alguns silogismos retóricos fantasticamente imitados da tradição do pensamento dedutivo aristotélico. A inverossimilhança do desconcerto do mundo ficcionalizado por Machado é imanente ao estilo de sua narrativa, indeterminando qualquer sentido que pressuponha unidade, sobretudo o sentido que se quer exterior à sua forma.

Com efeito, imitando o *logos* da segunda sofística, que pressupõe a soberania do discurso e dos seus efeitos sobre o reconhecimento do "referente" de seus artifícios, a escrita machadiana torna vazia a retórica do realismo, dissolvendo o sentido das interpretações sociológicas que defendem a evidência de um instrumento que trabalha com o verossímil. Se fizesse algum sentido o reconhecimento de algum referente que nos familiarizasse com um estado de coisas capaz de nos permitir reconhecer um tipo ou o caractere brasileiro na escrita machadiana, esse não seria o homem cordial da já clássica formulação de Sérgio Buarque de Holanda[444], mas um tipo que só se enquadra bem em sua ficção, como aqueletipo do medalhão que dissimula conhecimento; aquele caipora que identifica constância no absurdo do acaso; aquele alienista que acredita ser auto-suficiente pela posse de um discurso que figura, para leitores crentes e não agudos, racionalidade, eficácia e coerência; aquele que inventa frases, sentenças, premissas retóricas e discursos para fugir da obscuridade, a despeito de suas imagens não alcançarem "a celebridade de um emplasto" e figurarem "a semi-dêmência do Quincas Borba". Finalmente, escrevendo sobre um mundo político, moral e jurídico muito similar ao que conhecemos, o discurso narrativo machadiano também pode ser

---

444 HOLANDA, Sergio Buarque de, 1902-1982. *Raízes do Brasil*. - 26ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

lido, por chave alegórica, com vistas ao conhecimento e reconhecimento do nosso mundo, onde as esferas que definem o valor, o direito, o casamento, a moral e a política são determinadas pelo arbítrio de discursos assujeitados pela lógica do interesse, rendidos ao valor de troca das coisas legitimadas pela retórica do capital.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Edição bilíngue; tradução e notas de Italo Eugenio Mauro; prefácio de Carmelo Distante. - São Paulo: Editora 34, 2014.

ALMEIDA, Patrícia da Silva/COSTA, Sueli Silva Gorricho. A sociedade sob os olhos do Bruxo do Cosme Velho. In: **Revista científica da fundação educacional de Ituverava**. V. 11, n. 2, 2014.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 1997.

_____. **50 contos/ Machado de Assis**; seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

ALMEIDA MAGALHÃES. **Repensar o romance histórico**: leituras de Esaú e Jacó de Machado de Assis e L´Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar. (Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, 2007.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Esaú e Jacob**. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

_____. **Histórias sem data**. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

_____. **Histórias sem data**. São Paulo, Gráfica Editora Brasileira Ltda, 1955.

_____. **Esaú e Jacó**. Críticas literárias. Críticas Teatrais. São Paulo: Editora Formar Ltda, 1971.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. Notas e prefácio de Homero Araújo. Porto Alegre: LPM, 2012.

_____. **Histórias sem data**. Série bom livro. São Paulo; Editora Ática, 2003.

_____. **Quincas Borba**: romance. 18. ed. São Paulo: Ática, 2011.

_____. **Machado de Assis**: obra completa em três volumes. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguilar S. A, 1992.

ARISTÓTELES. Poética. In: **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix: 1997.

_____. **Retórica**. Tradução: Manuel Alexandre Júnior. 2 Ed. Centro de estudos clássicos da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2005.

_____. **Retórica das paixões**. Prefácio Miguel Meyer; introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome.** Duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **Autobibliografias**: solicitação o livro na ficção de Machado Assis. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **Três mendas**: Ensaios machadianos de propósito cosmopolita.Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014

BARRETO, Filho. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1947.

BASTOS, Semíramis Deusdedith Teixeira. **Estratégias composicionais de um autor brasileiro**: um estudo sobre a ironia, a paródia e a sátira em contos de Machado de Assis. (Tese de doutorado do programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Porto Alegre, 2006.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua***;* prefácio Leyla Perrone Moisés. Tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BILAC, Olavo. **Olavo Bilac**. Seleção e prefácio Ubiratan Machado. (Coleção melhores crônicas / direção Edla Van Steen) - São Paulo: Global, 2005.

BLOMFIELD, Morton W. **Allegory as Interpretation**. Source: New literary History, Vol. 3. No 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), p. 301-317. Stable URL: http:// www. Jstor.org/stable/ 468317.

BOOTH, Wayne. **The rhetoric of fiction**. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Machado de Assis**: o enigma do olhar/Alfredo Bosi. 4ª Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. O tempo e os tempos. In: **Tempo e história**. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Brás Cubas em três versões. In: **Tereza**: revista de Literatura brasileira / Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. - N.1 (2000). - São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

_____. Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis. **Estud. av**. vol.18 no.51 São Paulo May/Aug. 2000.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. **A poética do Hipocentauro**: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. A grécia de Machado de Assis. In: MENDES, E. A. de M.; OLIVEIRA, P. M.; BENNIBLER, V. **O novo milênio**: interfaces linguísticas e literárias. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p. 351-374, 2001.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Machado de Assis leitor**: uma viagem à roda de livros. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 7. ed. São Paulo: Momentos decisivos. Itatiaia, 1981.

_____. **O método crítico de Silvio Romero**. 4. ed revista pelo autor. Rio de Janeiro; Ouro sobre azul, 2006.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. São Paulo: Ateliê, 2002.

CARPEAUX, Otton Maria, 1900-1978. **A história concisa da literatura alemã**. Pósfácil de Willi Bolle. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza**. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

CASSIN, Barbara. **Aristóteles e o lógos**. São Paulo, Edições Loyola, 1999.

_____. **O efeito sofístico**. São Paulo, Ed. 34, 2005.

CASTELLO, Aderaldo. CANDIDO, Antonio. **Presença da literatura brasileira**: das origens ao realismo. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O cortesão**. Tradução Carlos Nilson Moulin Louzada. - São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAVALLINI, Marco **Cícero**. Letras políticas: a crítica social do segundo reinado na ficção de Machado de Assis. Tese de doutorado. Campinas, SP: [s.n], 2005.

CINTRA, Ismael Angelo. O nariz metafísico ou a retórica machadiana. In: **Recortes machadianos**. Ana Salles Mariano e Maria Rosa Duarte de Oliveira (Org.). São Paulo: EDUC, 2003.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis**: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priori – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI- XVIII). - Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada**: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco. Livraria José Olympio. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade média latina**. 1 Edição brasileira. Biblioteca científica brasileira, série B-V. – Rio de Janeiro, 1957.

DESCARTES, René. 1596-1650. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Meditações metafísicas**. Introdução e notas Homero Santiago. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUARTE, Lélia Perreira. **Ironia e humor na literatura**. - Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ELIAS, Nobert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução: Pedro Sussekind. Prefácio: Roger Chartier. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

ERASMO, Desidério, 1469-1536. **Elogio da loucura**. Tradução de Paulo Neves. - Porto Alegre: LPM, 2016.

FALCÃO, Luis Alves. **Veneza e Turquia**: republicanismo e história. Revista estudos políticos N.7 | 2013/02 N.7 ISSN 2177-2851.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio de língua portuguesa**. Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 5. ed. - Curitiba: Positivo, 2010.

FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015.

FORTIN, Ernest L. **Dissent and philosophy in the Middle Ages**: Dante and his precursors; translated by Marc A. LePain. Lexington Books, United States, 2002.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas / Michel Foucault; tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUENTES, Carlos. **Machado de La Mancha**. Fondo de Cultura Económica. Primera edición, México, 2001.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. Tradução, Sônia Coutinho. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro. Tradução: Fernando Py. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência**; prefácio e notas Jean- Claude Masson; tradução Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis**, escritor em formação (à roda dos jornais). - Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GOMES, Lívia Cristina. A peste da mímesis. **Revista USP,** São Paulo, n. 77, p. 180-186, março/maio 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura no século 19/ Hélio de Seixas Guimarãss. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

GUIMARÃES, Jerry dos Santos. **Memória e Retórica**: "Mouros" e "Negros" na Crônica da Guiné (Século XV). Jerry Santos Guimarães; orientador Dr. Marcello Moreira. (Dissertação de mestrado) - - Vitória da Conquista, 2012.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e antiracismo no Brasil**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed, 1999.

GUSMÃO LULA, Darlan de Oliveira. **Machado de Assis e o gênero fantástico**: um estudo de narrativas machadianas. Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal de Juiz de Fora – MG, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, do Curso de Pós- Graduação em Letras, Instituto de Ciências Humanas e Letras, UFJF, 2005.

FERREIRA MARTINS, Ricardo André. Machado de Assis e a literatura brasileira do oitocentos: um projeto de literatura nacional. **Revista de História Regional** 7(2):9-32, Inverno 2002.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**; organização Oliver Stallybrass; tradução Sergio Alcides; prefácio Luiz Ruffato. - 4. ed. rev. - São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**/Michel Foucault; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7.ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**- construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

_____. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: **Multiclássicos**. Organizador: Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 2008.

HANSEN, João Adolfo. **Representação e avaliação na literatura de Machado de Assis**. São Paulo: Ciência Hoje. Vol. 43. N. 253. 2014.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial;Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. **Para que todos entendais**: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e *XVIII*, volume 5 / João Adolfo Hansen, Marcello Moreira. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. O "imortal" e a verossimilhança. In: **Tereza**: revista de Literatura brasileira / Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. - N.1 (2000). - São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

_____. **Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra**. Ellipsis, Vol. 12, 2014.

_____. Dom Casmurro: simulacro e alegoria. In: **Machado de Assis**: ensaios da crítica contemporânea/Márcia Lígia Guidin, Lúcia Granja, Francine Weiss Ricieri (Org.). - São Paulo: Editora UNESP, 2008.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. **Curso de estética** I. Tradução de Marco Aurélio Werle; revisão técnica de Márcio Seligmann Silva; consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle. 2. ed. rev. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HOLANDA, Sergio Buarque de, 1902-1982. **Raízes do Brasil**. 26. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORACIO. Arte poética. In: **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix: 1997.

HORKHEIMER, Max. Conceito de iluminismo. In: **Textos escolhidos**. Traduções de José Lino Grunnewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

IZOLAN, Maurício Lemos. **A letra e os vermes**: o jogo irônico de ficção e realidade em Machado de Assis. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em

Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, 2006.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução Arthur M. Parreira; adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson Cézar Cardoso de Souza. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JUNIOR, Dilson Ferreira da Cruz. **O ethos do enunciador dos romances de Machado de Assis**: uma abordagem semiótica. (Tese de doutorado publicada na biblioteca digital da USP). São Paulo, 2006.

_____. Algumas considerações sobre o crer e o saber. In: **Estudos Semióticos**. [online] Disponível na Internet via WWW.URL: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 5 edição. Fundação Calouste Gulbenhian. Av. de Berna/Lisboa, 2004.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma ideologia. *4.* ed. definitiva/ com introdução de Alfredo Bosi; supervisão editorial Lólio L. de Oliveira. – São Paulo: Pioneira, 1983.

LEVORIN, Paulo. **A república dos antigos e a república dos modernos**. (Tese de doutoramento do departamento de Ciência Política da Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas de São Paulo). São Paulo, 2001.

KERFERD, George Briscoe. **The sophistic movement**. Cambridge University Press. London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney, 1981.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de ironia**. Constantemente referido a Sócrates. Apresentação e tradução: Álvaro Valls Luiz Montenegro. Petrópolis, 1991.

LE GOFF, Jacques. **The Birth of purgatory**. Translated by Arthur Goldhammer. Editions Gallimard, 1981. This translation copyright The University of Chicago, 1984.

LIEBEL, Silvia. **O mundo às avessas na Europa dos séculos XVI e XVII**: Humor, Sandice e Crítica social. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História, linha de pesquisa Espaço e Sociabilidades, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2006.

LIMA, Luiz Costa **História**. Ficção. Literatura I Luiz Costa Lima. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

_____. **História**. Ficção. Literatura. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. Mímesis e modernidade: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____/MELLO, J. Laurenio de. **Social representation and mímesis**. New Literary History. Vol 16, No 3, On Writing Histories of Literature (Spring, 1985) pp. 447-466. Stable URL: http. Jstor. Org/stable/468835.

_____. **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 2. Seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2002.

LONGINO OU DIONÍSIO. Do sublime. In: **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix: 1997.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silviano Santiago. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MAGALHÃES, Gonçalves. **Sobre a história da literatura do Brasil**. Biblioteca Academia Paulista de Letras. Ciências, Letras e Artes. Introdução de Plínio Doyle. Apresentação crítica de Antônio Soares Amora. Niterói, Revista Brasiliense, 1978.

MAGRI, Dirceu. **Aspectos da presença de autores franceses do século XVIII nas crônicas machadianas e suas implicações intertextuais**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras - Língua e Literatura Francesa. - São Paulo, 2014.

MAISTRE, Xavier de, 1763-1852. **Viagem à roda do meu quarto**; e Expedição noturna à roda do meu quarto. Tradução de Marques Rebelo. - São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MALHADA, Daisi. **Teofrasto**. Os caracteres. Daisi Malhadas, Haiganuch Sarian. São Paulo. F.P.U., 1978.

MARIA, Claudinei. **Nos desvãos da escrita**: a bíblia nas narrativas de Brás Cubas, Bento Santiago e do Conselheiro Aires. Tese de doutorado. - Campinas, SP, 2013.

MARTINS, Luís. **O patriarca e o bacharel**. 2. ed. - São Paulo: Alameda, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme**. De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira I. 3. ed. - Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis (1935-1958)**. Apresentação: Alberto da Costa e Silva. 4. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.

MÍSSIO, Edmir. **Acerca do conceito de dissimulação honesta de Torquato Accetto**. Tese apresentada junto ao Curso de Doutorado em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Unicamp, SP, 2004.

MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas**: a Corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Econômica do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Ciências. - São Paulo, 2013.

MONTEIRO, Fernando J.S. **10 lições sobre Shopenhauer**. 2. ed. - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

MORAIS, Eugênio Vinci de. **A tijuca e o pântano**. A divina comédia na obra de Machado de Assis. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras .São Paulo, 2007.

MOREIRA, Marcelo. **Critica Textualis in Caelum Revocata?**: Uma proposta de Edição e Estudo da Tradição de Gregório de Matose Guerra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MOREIRA, Marcelo. Ferdinand Denis, Almeida Garrett, Gonçalves de Magalhães e algumas notas sobre a descrição na literatura brasileira do século XIX. In: **D. João e o Oitocentismo**. Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira, Gilda Santos, Ida Alves, Madalena Vaz Pinto e Sheila Hue (Org.). Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2011.

MORETTI, Franco. O século sério. In: **A cultura do romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago ED, 2002.

MUNIZ, M. R. C. Uma leitura possível de "Pai contra Mãe" de Machado de Assis. **Revista de Estudos Acadêmicos Unibero**, São Paulo, n., p.1-12, 1996. Disponível em:<http://www.uefs.br/nep/arquivos/publicacoes/uma_leitura_possivel_de_pai_contra_mae_de_machado_de_assis.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2013.

MUSSALIM, Fernanda. BENTES, Ana Cristina. **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos, volume 3. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de ironia**. Constantemente referido a Sócrates. Apresentação e tradução: Álvaro Valls Luiz Montenegro. Petrópolis, 1991.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. **Por quem os signos dobram**: uma abordagem das letras jesuíticas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo Pereira. **Descartes**: A livre criação das verdades eternas. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PAUL, Ricoeur. **A metáfora viva**. Tradução: Dion Davi Macedo. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2000.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis**: o romance com pessoas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007.

PECORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PECORA, Alcir. Problemas de argumentação na redação escolar. In: **Prática de textos para estudantes universitários**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

PECORA, Alcir. **Teatro do sacramento**: A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

PARREIRA, Marcelo Pen. **Estratégias do falso**: realidade possível em Henry James e Machado de Assis. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária eLiteratura Comparada. São Paulo, 2007.

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis**: ensaios e apontamentos avulsos. Astrojildo Pereira/ Martin Cézar Feijó, organizador. – Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 3. ed., 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6 ed. Ver. _ Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREIRA, Cilene Margarete. **As "advertências" machadianas e a instauração da ambiguidade**: os casos de Esaú e Jacó e Memorial de Aires. In: Revista Linguagem. UFSCAR. Edição 12. Art. 08. 2010.

PERELMAN, Chaim. **Tratado da argumentação**; [prefácio Fábio Ulhôa Coelho; tradução Maria Ermantina Galvão]. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Retórica.** Tradução de Maria Ermantina Galvao G. Pereira. -Sao Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PLATÃO, 427-347 a.C. **A república**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3.ed. Belém: EDUFPA, 2000.

_____. **Fedro ou da beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. Sofista. In: **Diálogos**: O Banquete – Fédon – Sofista – Político. Traduções de José Cavalcante de Souza (O Banquete) e Jorge Paleikat e João Cruz Costa (Fédon, Sofista, Política). Editora Abril Cultura, São Paulo, 1972.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. A indeterminação em Esaú e Jacó: problemática de uma literatura exterior. In: **Revista Usp**. Revista Criação & Crítica, n o 2: 36-43, 2009.

POSSENTI, Sírio. Teorias do discurso. In: **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos, volume 3. 5 edição. São Paulo: Cortez, 2011.

PRADO JUNIOR, Caio, 1907-1990. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PUYOL, Alfredo. **Machado de Assis**: curso literário em sete conferências na sociedade de cultura artística de São Paulo. Apresentação, Alberto Venancio Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles**; curso ministrado na Universidade de Strasbourg em 1953-1954; texto verificado a anotado por Jean-Louis Schlegel; tradução Rosemary Costhek Abílio. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Metáfora, o espelho de Machado de Assis**. São Paulo, Francisco Alves, 1974.

ROCHA CASTRO, João Cézar de. Machado de Assis – o texto impresso, as lacunas e a leitura. In: **Roger Chartier – a força das representações**: história e ficção/João Castro de Cézar Rocha (Org.) Chapecó, SC: Argos, 2011.

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

_____. “Rosebul” e o Santo Graal: uma hipótese para a leitura dos contos de Machado de Assis. In: **Tereza**: revista de Literatura brasileira / Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. - N.1 (2000). - São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

RACHID, Rodolfo José Rocha. **A invenção platônica da dialética**. (tese de doutorado publicada na biblioteca digital da USP). São Paulo, 2008.

RAMOS SANTOS, Ângelo Fernando Gregório. **O purgatório na escatologia cristã**: uma identidade em construção. Dissertação de Mestrado. Braga, 2015.

ROCHA, Janine Resende. Metaficção nos romances de Machado de Assis. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 35 n 58, p. 44-53, jan.- jun., 2010.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**: estudo comparativo de literatura brasileira. L´aemert e C. Editores. Rio de Janeiro, 1897.

ROUANET, Sergio Paulo. A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. In: **Tereza**: revista de Literatura brasileira / Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. - N.1 (2000). - São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis/Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALOMÃO, Sonia Netto. **Machado de Assis e o cânone ocidental**: itinerários de leitura. - Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

SAMÓSATA, Luciano. **A história verdadeira**. Tradução Gustavo Piqueira. - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHAEFFER, John D. Commonplaces: Sensus communis. In: **A companion to rhetoric and rhetorical criticism**/edited by Walter and Wendy Olmsted. Blackwell Publishing LTD, United Kingdom, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Brasil**: uma biografia. Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. - São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto**. Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SILVA, Zimbrão da. **Machado de Assis**: Dico, che quando L'anima mal nata. Revista: Estaca Literária, 2008.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político modernoI** Quentin Skinner; revisão técnica Renato Janine Ribeiro. - São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

SPENCER, Herbert. **Teorias sociológicas**: os fundadores e os clássicos. (Antologia de textos). Org: M. Braga da Cruz. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

SOUZA NETO, Dário Ferreira. **A pena do cronista**: a presença das crônicas nos romances machadianos. 2015. 581 p. Tese (Doutorado em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **O império da eloquência**: retórica e poética no Brasil oitocentista. - Rio de Janeiro: EDUERJ: EDUFF, 1999.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**: uma introdução. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: Uma história cultural da tristeza; tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEIXEIRA, Ivan. **Machado de Assis e o costume retórico dos caracteres**. Revista IEB. N51. 2010 mar:/set. p. 67-98.

_____. **O Altar e o Trono**: Dinâmica do Poder em O Alienista. - Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. EbooksBrasil. Rio de Janeiro, 1915.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de, 1694-1778. **Cândido**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WOOD, Michael. **Entre Paris e Itaguaí**. Novos estudos 83, março de 2009.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

VALLS, Alvaro Luiz Montenegro. **Entre Sócrates e Cristo**: ensaios sobre a ironia e o amor em Kierkegaard. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

ZILBERMAN, Regina. Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária. In: **Veredas**: Revista de Associação Internacional de Lusitanistas. Fundação Eng. Antonio de Almeida, Porto, 1998.