

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Raquel Peralva Martins de Oliveira

Machado de Assis: “o crítico dos outros e de si próprio”.

Juiz de Fora

2011

Raquel Peralva Martins de Oliveira

Machado de Assis: “o crítico dos outros e de si próprio”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Gilvan Procópio Ribeiro - (Orientador)

Juiz de Fora

2011

Raquel Peralva Martins de Oliveira

Machado de Assis: “o crítico dos outros e de si próprio”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 25/10/2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Terezinha Maria Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Marília Rothier Cardoso
PUC/RJ

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
CES/JF

Para André Monteiro.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Gilvan Procópio Ribeiro, por sua imensa generosidade, por seu respeito em relação ao meu trabalho, por sua irrestrita disponibilidade e pelas discussões e idéias valiosas.

Ao André, por ter me contagiado com a vontade de tentar criar e pensar. Acredito que muito deste trabalho e do desejo de fazê-lo se devem ao seu pensamento e à admiração que tenho por sua atuação como professor-pensador-criador.

Aos meus pais Andréa e Saulo, aos meus avós (sobretudo ao meu avô Aloysio, sempre tão incentivador), à minha bisavó Beatriz e aos meus sogros Luíza e André, pelo carinho de sempre.

À professora Terezinha Scher, pelas grandes colaborações na banca de qualificação e à professora Marília Rothier, pela disponibilidade e carinho com que aceitou participar desta defesa.

Por fim, a todos os colegas e professores do Mestrado.

“Em tudo ele ficou sendo o crítico dos outros e de si próprio; e eis porque a sua obra foi sempre medida e perfeita.”

Mário de Alencar.

“A obra em si mesma é tudo.”

Machado de Assis.

RESUMO

Apesar da vasta obra de Machado de Assis, há poucas publicações suas explicitamente dedicadas à crítica literária. No entanto, muitas das narrativas ficcionais machadianas se oferecem como possibilidades de compreensão acerca das suas concepções teóricas e críticas. A relevância dessa pesquisa está, justamente, em investigar e aprofundar os conhecimentos a respeito dos posicionamentos de Machado sobre questões referentes à teoria e à crítica literária, demonstrando também em que medida este entrelaçamento entre o texto ficcional e o teórico pode representar uma afinidade (antecipada) com o conceito de escritura formulado por Roland Barthes no século XX. Através deste mapeamento a ser realizado nos textos ficcionais machadianos, objetivo ressaltar, sobretudo, alguns de seus pensamentos a respeito do fazer literário e dos papéis distribuídos ao autor, ao crítico/teórico e ao leitor. Além disso, a visualização de determinados posicionamentos teóricos e críticos de Machado permite o aprofundamento do debate a respeito do frequente atributo de precursor de tendências, o qual foi muito bem sintetizado por Merquior em De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira: “Machado de Assis teve a intuição da crítica moderna.” (1979, p. 162).

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; teoria e crítica literária; ficção; Modernidade.

ABSTRACT

Despite the extensive work of Machado de Assis, he has few publications devoted to explicit literary criticism. However, many of the Machado's fictional narratives are offered as possibilities for understanding his theoretical and critical conceptions. The relevance of this research is precisely to investigate and improve the knowledge about the positions of Machado around issues of theory and literary criticism, demonstrating how this interweaving of theoretical and fictional texts may represent an early affinity with some concepts formulated by Roland Barthes in the twentieth century. Through this analysis of Machado's fictional texts, I aim to emphasize, above all, some of his thoughts about the literary production and the roles occupied by the author, the critic/theoretic and the reader. Furthermore, the visualization of certain theoretical and critical positions of Machado allows a deeper debate about the common attribute of a trendsetter, which was well summarized by Merquior, in, De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira: "Machado de Assis had the insight of modern criticism."

KEY-WORDS: Machado de Assis; literary theory and criticism; fiction; Modernity.

INTRODUÇÃO ou “O crítico é um escritor” Erro! Indicador não definido.

1 O TEXTO CRÍTICO E O TEXTO LITERÁRIO: FRONTEIRAS (?).. Erro! Indicador não definido.

2 MACHADO DE ASSIS: “O PRIMEIRO CRÍTICO BRASILEIRO”. . Erro! Indicador não definido.

2.1. “(...) *é mister que a análise corrija ou anime a invenção.*”: a dedicação de Machado de Assis à crítica literária..... Erro! Indicador não definido.

2.2. Machado de Assis, um escrevente: a prescrição de uma receita de crítica literária. Erro! Indicador não definido.

2.3. Machado de Assis, um escritor: o texto crítico em busca de autonomia. Erro! Indicador não definido.

3 O TEXTO LITERÁRIO DE MACHADO DE ASSIS: O ACESSO ÀS CONCEPÇÕES MODERNAS SOBRE O FAZER LITERÁRIO..... Erro! Indicador não definido.

3.1. “*Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo*”... Erro! Indicador não definido.

3.2. “*O livro está nas mãos do leitor*”. Erro! Indicador não definido.

CONCLUSÃO..... Erro! Indicador não definido.

BIBLIOGRAFIA

Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO ou “O crítico é um escritor”¹

A afirmativa de Roland Barthes que dá título a esta introdução me pareceu adequada para dar início a este estudo, no qual se pretende aprofundar as noções a respeito da dedicação de Machado de Assis à teoria e à crítica literária. Se em um momento inicial do trabalho, em que alguns textos de crítica literária propriamente dita indicam a atuação criativa de Machado e demonstram a pertinência da citação de Barthes, em um momento posterior da pesquisa, pretendo inverter a assertiva (“O escritor é um crítico”), para apontar os instantes em que as narrativas machadianas se mostram auto-reflexivas e muito conscientes do processo de construção do texto literário.

Apesar dos poucos textos de crítica literária publicados por Machado de Assis (nesta dissertação, usarei o livro **Crítica literária** organizado por Mário de Alencar), acredito que suas concepções sobre o fazer literário ultrapassam esse volume de artigos críticos, evidenciando-se com força e maior ousadia em seus textos ficcionais. Ao fazer essa afirmação, tenho em mente não apenas um aspecto “quantitativo” (por ser a obra ficcional do autor muito mais vasta do que aquela publicada com o título de “Crítica literária”, ela se oferece como rica possibilidade de aprofundamento dos posicionamentos de Machado a respeito da literatura), mas também gostaria de refletir sobre esta questão a partir de um ângulo “qualitativo” (apesar de não ser o termo mais apropriado), pois é, justamente, na obra literária que o experimentalismo do escritor (pensemos, apenas para ficar nos exemplos mais óbvios, em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro**) atinge patamares que, como pretendo discutir, demonstram a sua enorme afinidade com alguns pensamentos que se só se instaurariam com a quebra de paradigmas promovida pela modernidade.

No primeiro capítulo, valendo-me, principalmente, do livro **Texto, crítica, escritura**, de Leyla Perrone-Moisés, procurarei levantar algumas relações entre os conceitos de crítica e literatura, procurando definir ou atenuar as fronteiras possivelmente existentes entre estes gêneros textuais. Esse fragmento inicial do estudo servirá também para expor determinadas concepções teóricas que serão relevantes ao longo da dissertação e que, certamente, serão retomadas mais adiante, nas discussões a respeito da obra de Machado de Assis. Ainda neste primeiro capítulo, delimitarei os principais aspectos da concepção de Modernidade com a qual este trabalho se identifica, procurando relacioná-la, tal como defendido por Octavio Paz, em

¹ BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda, a uma época essencialmente crítica e autoconsciente.

Em seguida e já no segundo capítulo, tratarei, especificamente, das críticas literárias publicadas por Machado de Assis, procurando, sobretudo à luz do artigo “Escritores e Escreventes”, de Roland Barthes, desvendar uma espécie de divisão em duas tendências distintas das críticas do autor. Tomando por base o raciocínio que se delineia no texto “O ideal do crítico”, objetivo ressaltar, primeiramente, uma linha através da qual Machado se aproxima mais da transitividade típica da crítica tradicional, avaliativa e submissa ao texto analisado. Avançando um pouco e me valendo do conhecido texto que Machado dedicou à crítica de **O Primo Basílio**, de Eça de Queirós, gostaria de apontar como, neste ponto, o crítico já se revela também escritor, dando mostras de maior autonomia e criatividade.

Na terceira e última parte que compõe esta pesquisa, trabalharei com alguns romances e contos de Machado de Assis, procurando demonstrar em que medida eles também revelam conteúdos de teoria e crítica literária. Neste contexto, procurarei destacar, em primeiro lugar, os recursos metaficcionalis empregados pelo autor, relacionando-os à ruptura em relação a alguns pressupostos de representação próprios do Realismo. Além disso, e ainda no interior dos textos ficcionais, veremos algumas das concepções de Machado a respeito da autoria e do papel ativo atribuído ao leitor, relacionando estes aspectos a algumas idéias defendidas por Roland Barthes.

1 O TEXTO CRÍTICO E O TEXTO LITERÁRIO: FRONTEIRAS (?)

Em **Texto, Crítica, Escritura**, Leyla Perrone-Moisés traça uma espécie de linha histórica da crítica literária, procurando demonstrar como, desde o nascimento da hermenêutica religiosa, a sua atividade está relacionada à busca do verdadeiro, o qual se esconderia no sagrado do texto poético. A Verdade, a ser incansavelmente perseguida pelo texto crítico, só poderia ser encontrada em seu imediato superior hierárquico: o texto literário, dotado de paternidade responsável, disposta a lhe assumir os sentidos, mas nem sempre a revelar seus “segredos”. Dessa forma, não restaria ao crítico e à sua produção outra alternativa que não a da completa subserviência e do “complexo de inferioridade”: “A relação entre o escritor e o crítico era correlata à relação entre o Criador e o criador, e seus escritos diferiam como a Obra da obra. O crítico sempre foi o segundo, o inferior, o servidor.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 3).

Em 1963, Roland Barthes publica o livro **Sobre Racine**, através do qual uma nova forma de crítica literária se exercia, pois, ao invés de estar amarrada ao texto literário, o texto crítico se revelou, ele próprio, escritura, texto produtivo e criativo. A linguagem já não estava reduzida à condição de ferramenta e o texto crítico, ao invés de “utilizá-la”, passou a falar sobre e com ela: “Para ser subversiva, a crítica não precisa julgar, basta falar da linguagem, ao invés de a usar.” (BARTHES, 1970, p. 190).

Essa leitura promovida por Barthes, “(...) de um modo pouco canônico (...)”. (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 31), acabou por suscitar um longo debate a respeito da crítica literária:

Tudo começou com a irritação de parte de certos críticos, que logo transformou-se em indignação e explodiu em ofensas, num crescendo que durou dois anos. Em 1965, alguém se tornou porta-voz dos ofendidos. Raymond Picard, professor titular da Sorbona, autor de extensa tese sobre Racine, publicou então um panfleto: *Nouvelle critique, nouvelle imposture* (*Nova crítica, nova impostura*), onde Barthes era chamado de esroque “intelectual”. (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 31).

Em 1966, através de “Crítica e verdade”, Roland Barthes, pretendendo “responder” a essas efervescências suscitadas por seu livro **Sobre Racine**, traça alguns aspectos de oposição entre a crítica tradicional e o movimento que ficou conhecido, na França, como “nova crítica”². Buscando delinear as principais “regras” dessa crítica extremamente presa a convenções de

² Uso, nesse trabalho, a expressão “nova crítica” tal como foi usada por Roland Barthes, no artigo “Crítica e verdade”, e por Leyla Perrone-Moisés, que, no livro **Roland Barthes: o saber com sabor**, chegou mesmo a usar a expressão como título do terceiro capítulo. Trata-se, portanto, de uma designação que pretende promover oposição à crítica tradicional francesa e não de uma referência à Nova Crítica Americana (ou o chamado *New Criticism*).

certo “pensamento científico” (BARTHES *apud* PICARD, 1970, p. 189), Barthes constata a existência de um “verossímil crítico”: “O verossímil crítico gosta muito das evidências. Essas evidências são entretanto sobretudo normativas.” (BARTHES, 1970, p. 191).

Esse verossímil crítico, como não podia deixar de ser, está sujeito a algumas normas. A *objetividade*, que, segundo Barthes, relaciona-se à forma com que a “velha crítica” enxerga a própria vida e suas relações: uma grande banalidade rege o mundo e, conseqüentemente, os livros e todos os seus personagens. O banal da vida torna-a, sem sombra de dúvidas, totalmente explicável segundo regras bem claras, nítidas e objetivas: “o que é banal na vida não deve ser despertado; o que não o é na obra deve ser, pelo contrário, banalizado: singular estética, que condena a vida ao silêncio e a obra à insignificância.” (BARTHES, 1970, p. 195). Barthes designará por *gosto* - a segunda regra que rege o verossímil crítico - “um conjunto de proibições” (1970, p. 196) que se refere, a um só tempo, a questões de cunho moral e estético e que, por essa razão, não podem ser abarcadas pela ciência. E, por fim, uma censura (certos “interditos de linguagem”) que recai sobre a língua, ou mais especificamente sobre a língua francesa, *a clareza* - “Crônicas oraculares, fulminações contra as invasões estrangeiras, condenações à morte de certas palavras, reputadas indesejáveis. É preciso constantemente limpar, curetar, proibir, eliminar, preservar.” (1970, p. 199).

Em suma, o que essas regras (apenas brevemente aludidas aqui) pretendem é, como o próprio nome sugere (verossímil crítico), fazer com que o texto crítico, possuindo aspecto de *verdade* (a ser objetiva e claramente extraída da obra), seja persuasiva e esclarecedora, desvendando tudo o que há no texto literário, mas que não pôde ser alcançado pelo simples leitor. Trata-se, em outras palavras, de um procedimento que, contrariando um conselho que perpassa por vários escritos de Barthes, pretende que a crítica substitua a leitura, fornecendo as interpretações “corretas” do texto literário: “Resta ainda uma última ilusão à qual se deve renunciar: o crítico não pode, de modo algum, substituir o leitor.” (BARTHES, 1970, p. 228).

Essa crítica extremamente vinculada ao alcance de uma suposta Verdade e a vontade de transgredi-la a partir de um modelo mais autônomo e criativo fará com que Leyla Perrone-Moisés convide a seu texto a proposta deleuzina de valorização do simulacro e de conseqüente deposição do platonismo. Porém, antes de avançar nesse aspecto, examinemos mais detidamente algumas concepções de Platão, principalmente aquelas esboçadas no diálogo Íon e nos capítulos VII e X da República.

Nos diálogos do livro VII da República de Platão, Sócrates lança as bases da divisão entre o mundo das idéias/das essências/das verdades e o mundo das coisas/das cópias/das imperfeições. Através da conhecida alegoria da caverna, o filósofo pretenderá convencer seus

ouvintes de que todas as coisas que percebemos e captamos através de nossos sentidos são, na verdade, cópias imperfeitas de uma realidade que não estaria a nosso alcance. Aquele que conseguisse se libertar das trevas da caverna e passasse à verdadeira “luz”, trilharia o caminho da virtude, passando da ignorância à sabedoria. Percurso este que representa justamente o processo de aquisição do conhecimento ou da razão e através do qual o indivíduo se torna apto a compreender a “Verdade”:

Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a idéia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública. (PLATÃO, 2008, p. 213).

No Livro X, Sócrates, partindo do pressuposto que seus ouvintes já tenham conhecimento dessa divisão entre as esferas do “sensível” e do “inteligível”, defenderá a condenação da poesia de caráter mimético. O seu ponto de vista é, didaticamente, defendido a partir de um exemplo relacionado à confecção de “camas”, as quais podem existir sob três formas: aquela criada por Deus, a que denominará “cama real”, aquela confeccionada por um marceneiro e, finalmente, aquela forjada por um pintor em sua arte. Se o marceneiro tem como modelo a verdadeira cama, a “cama real”, criada por Deus e o pintor tem por molde essa cama feita pelo marceneiro, a obra do “artista” estará, inevitavelmente, reduzida à categoria de cópia da cópia. Privado do *status* de artífice (tendo sido negada ao artista a autoria), ele estará submetido à posição de mero “imitador”.

Retomando o raciocínio elaborado no “Mito da caverna”, chegamos a igual conclusão: se tudo o que captamos a partir de nossos sentidos constitui uma cópia deformada de uma verdade inalcançável, o que dizer, então, das reproduções pretendidas pelos artistas? Tomando por base uma realidade deformada, uma simples cópia imperfeita do real, o produto do trabalho do artista será tão somente “cópia da cópia”, duplamente distanciada, portanto, do modelo verdadeiro. Acompanhemos o raciocínio que acabará por condenar essas cópias, as quais, ao invés de terem a verdade como modelo, baseiam-se em simples “fantasmas”:

- Considera então o seguinte: relativamente a cada objeto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade?
- Da aparência.
- Portanto, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. (PLATÃO, 2008, p. 296).

Vê-se, com clareza, a possibilidade de associação dessa “cópia da cópia” com a concepção tradicional acerca da atividade da crítica literária. Se a literatura, ao menos na tradição dos romances burgueses do século XIX, pretende-se cópia do real, o texto crítico, ao se debruçar sobre ele (já pretensa cópia), estará ainda mais distanciado da suposta verdade. A negação do *status* de autoria ao crítico pode ser depreendida também do diálogo *Íon*, desde que, aceitemos, tal como o fez Leyla Perrone-Moisés, a ligação da figura do rapsodo com a do crítico. Sócrates, em diálogo com o rapsodo Íon, pretende convencê-lo de que a execução de sua atividade, assim como a dos próprios poetas, está muito mais relacionada à inspiração divina do que à técnica:

Leve é coisa do poeta, alada e sagrada; e inicialmente não consegue compor, antes de se tornar inspirado, de ficar fora de si e o pensamento não habita mais nele (...) **Então, já que não é por técnica que eles fazem e dizem muitas belas coisas sobre os acontecimentos, como tu sobre Homero, mas por parte divina.** (PLATÃO, 2008, p. 4, grifo nosso).

Se aos próprios poetas é negada a capacidade de autoria, já que eles “nada mais são que interpretes dos deuses”, não será difícil concluir que o rapsodo, a quem “é necessário se tornar intérprete do pensamento do poeta aos ouvintes”, estará circunscrito à função de “intérprete dos intérpretes” (PLATÃO, 2008, p. 5). Relegado à posição de um mero intermediário entre o poeta e os ouvintes, ao rapsodo só caberá a tarefa de, submissamente, procurar transmitir a verdade aproximada que pôde captar da interpretação que os próprios poetas fizeram dos deuses. Ao crítico-rapsodo só se poderá atribuir funções de análise, interpretação e transmissão, estando-lhe, obviamente, vedada a possibilidade de criação, de libertação do texto original.

Voltemos, pois, à proposta de Deleuze, mencionada por Perrone-Moisés e anunciada acima, mas antes, permito-me ainda mais uma pequena digressão, que nos ajudará a compreender as razões que levaram a autora a convidar para o seu texto a proposta do simulacro deleuziano. Roberto Machado nos servirá de guia pelo pensamento de Gilles Deleuze, ensinando-nos, inicialmente, a diferença entre “distinção manifesta e distinção latente”. Muito embora Deleuze reconheça a clássica divisão entre “o mundo inteligível” e “o mundo sensível” (distinção manifesta), essa não é, segundo o seu ponto de vista, a principal diferença traçada por Platão. A distinção platônica mais profunda, de acordo com Deleuze, é aquela que se estabelece entre duas cópias (e não entre a verdade e a cópia, separação relacionada à distinção manifesta): “a boa cópia”, que tem por base o real, o modelo verdadeiro e que, por essa razão, é uma imagem dotada de semelhança (lembramos aqui da cama que é feita pelo marceneiro e que tem por molde a “cama real”) e “a má cópia”, “o

simulacro-fantasma”, que, por não ter a Idéia como modelo, constitui-se em uma imagem sem semelhança (retomemos o exemplo da pintura de mesa feita pelo “imitador” e rechaçada por Platão).

O simulacro, perturbador da semelhança e instaurador da diferença, será a figura louvada por Deleuze, justificando-se assim a deposição do platonismo e a subversão da filosofia da representação. A idéia de simulacro se torna relevante não por sua oposição à Verdade, mas sim porque anula as próprias fronteiras entre as noções de cópia e modelo:

(...) subverter a filosofia da representação significa afirmar os direitos dos simulacros reconhecendo neles uma potência positiva, dionisíaca, capaz de destruir as categorias de original e de cópia. (...) Não se pode dizer que a subversão do platonismo segundo Deleuze consista apenas em virar a pretensão do pretendente contra a fonte da pretensão, o simulacro contra o modelo; o fundamental de sua estratégia antiplatônica de glorificação dos simulacros é abolir as noções de original e derivado, de modelo e cópia, e a relação de semelhança estabelecida entre esses termos na medida em que tal tipo de pensamento reduz necessariamente a diferença à identidade. (MACHADO, 2009, p. 48/49).

Leyla Perrone-Moisés se valeu da idéia do simulacro deleuziano para referenciar a crítica e a própria arte moderna, em oposição à avaliativa velha crítica, excessivamente conectada aos mandamentos do “Livro-Primeiro”, o texto literário, a fonte da Verdade perseguida. Inicialmente, a autora destaca a mudança de rumos da própria arte, que durante a modernidade, “não pretenderá representar mas simular, indefinidamente.” (2005, p. 10). Em A desumanização da arte, Ortega y Gasset, pretende esboçar as principais diferenças entre as manifestações da “nova arte” (designação por ele empregada para aludir, sobretudo, aos movimentos vanguardistas do princípio do século XX) e da tradição realista, que, segundo ele, predominou desde o romantismo – “Romantismo e naturalismo, vistos da altura de hoje, aproximam-se e descobrem a sua comum raiz realista.” (GASSET, 2002, p. 28). Para Gasset, a arte realista seria justamente aquela que, impregnada de elementos humanos, conseguiria facilmente captar e agradar o público, tão sedento de identificações entre as esferas da arte e da vida. Não seria outra a razão para que, de acordo com seu raciocínio, “a arte do século XIX haja sido tão popular” (2002, p. 29): “E diz que é ‘boa’ a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas.” (2002, p. 25).

Ortega y Gasset chega mesmo a afirmar que o procedimento através do qual o público se reconhece nas obras realistas, apagando as fronteiras que divisam o real do construído, “é algo bem diferente do verdadeiro prazer artístico” e, prosseguindo com essa lógica, atinge o

extremo de vincular a desrealização ao próprio conceito de arte: “o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real.” (GASSET, 2002, p. 27).

A “nova arte”, diferentemente daquela que predominou ao longo do século XIX, ao invés de pretender-se cópia factual da realidade, transgride e deforma, impedindo que o seu público trave com ela pactos de identificação. Trata-se de uma arte que pretende explicitar, e não esconder, o seu caráter de coisa construída:

Logo se nota que o artista de 1860 se propôs, antes de mais nada, que os objetos em seu quadro tenham o mesmo ar e aparência que têm fora dele, quando fazem parte da realidade vivida e humana. (...) Homem, casa, montanha são, imediatamente, reconhecidos. São nossos velhos amigos habituais. Pelo contrário, no quadro recente nos custa trabalho reconhecê-los. (...) No quadro recente acontece tudo ao contrário: não é que o pintor erre e que seus desvios do ‘natural’ (natural = humano) não alcancem este, é que apontam para um caminho oposto ao que pode conduzir-nos até o objeto humano. (GASSET, 2005, p. 40/41).

Por essas razões é que concluímos, em harmonia com as idéias contidas no prefácio que Ricardo Araújo escreve para a edição brasileira de **A desumanização da arte**, que essa expressão que dá título à obra de Ortega e Gasset é empregada por ele como um sinônimo para o processo de “desrealização” vivenciado pelas expressões artísticas do princípio do século passado: “(...) quando Ortega y Gasset alude à desumanização, ele não se reporta à categoria negativa antropológica e, sim, à desrealização, que a arte não mais ‘representa’ as coisas.” (ARAÚJO In: GASSET, 2002, p. 1).

Se, no campo da arte, a modernidade e suas vanguardas pretenderam quebrar os pactos de realidade e os escopos representacionais, nada mais lógico que, nesse contexto, a própria crítica revisasse os seus pressupostos e também se transformasse: “Quando a obra de arte se apresenta ela própria como produção da diferença, a situação da obra crítica se encontra completamente transformada. Fora do mundo da representação, não há mais cópia, tudo é simulacro.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 8). Percebe-se que, tomando a modernidade como um marco temporal, temos uma significativa quebra de paradigmas: enfraquecida a importância da verdade e da fidelidade ao real exterior à obra de arte, o texto crítico também pode se libertar das rígidas amarras do texto-referência. As suas tarefas, antes exclusivamente avaliativas e interpretativas, transformam-se em possibilidade de criação, atenuando-se, assim, as demarcações entre o texto crítico e o texto poético. Valorização, pois, do simulacro, que, diante de alguma Idéia, já não possui pudores de fidedignidade, mas, ao contrário, pretende-se criativo, atuante, transformador e promotor de diferenças.

No percurso entre a crítica tradicional e a “nova crítica”, Barthes, em “Crítica e verdade”, não deixa de observar e demarcar um certo ponto a partir do qual o encontro do

texto poético com o crítico justificaria o apagamento dessas demarcações classificatórias e o conseqüente advento da escritura:

Ora, há mais ou menos cem anos, desde Mallarmé, sem dúvida, um remanejamento importante dos lugares de nossa literatura está em curso: **o que se troca, se penetra e se unifica é a dupla função, poética e crítica, da escritura; não só os escritores fazem eles próprios sua crítica, mas sua obra, freqüentemente, enuncia as condições de seu nascimento** (Proust) ou mesmo de sua ausência (Blanchot). (1970, p. 209/210, grifo nosso).

Octavio Paz, em Os Filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda, procura delinear a Idade Moderna, principiada no século XVIII, a partir de uma lógica cujo princípio reside na “mudança perpétua” e que se baseia na renovação constante, no “culto pelo presente” (1984, p. 21). Esta sucessão de rupturas, que ele denomina de “tradição da ruptura”, caracteriza-se não apenas pela mudança, mas pela novidade capaz de negar o passado e instaurar diferenças e heterogeneidades, de causar estranheza e polêmica, agindo como uma oposição ativa:

Disse que o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador de dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. Esse algo tem mudado de nome e de forma no correr dos dois últimos séculos – da sensibilidade dos pré-românticos à meta-ironia de Duchamp -, porém sempre tem sido o que é alheio e estranho à tradição reinante, a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia o seu curso em direção inesperada. (PAZ, 1984, p. 20).

Além da celeridade das transformações que se processam ininterruptamente, a Idade Moderna tem, para Octavio Paz, uma singularidade marcante: a consciência de si, a capacidade de autocrítica e de percepção das mudanças: “Há tantas ‘modernidades’ como épocas históricas. No entanto, nenhuma sociedade ou época alguma denominou-se a si mesma *moderna* – salvo a nossa.” (PAZ, 1984, p. 39). Enquanto nas sociedades primitivas, a tradição é simplesmente vivenciada, a Modernidade instaura a consciência de pertencimento a uma tradição: “Nosso tempo se distingue de outras épocas e sociedades pela imagem que fazemos do transcórrer: nossa consciência histórica.” (PAZ, 1984, p. 26).

Imersa em uma “idade crítica” e preocupada com a sua autonomia em relação aos valores religiosos e com a afirmação de sua auto-suficiência, a arte, também se revela essencialmente autocrítica:

A autonomia dos valores artísticos levou à concepção da arte como objeto e esta concepção, por sua vez, conduziu a uma dupla invenção: o museu e a crítica de arte. (...) escrever um poema é construir uma realidade à parte e auto-suficiente. **Introduz-se assim a noção da crítica ‘dentro’ da criação poética. Nada mais natural, na aparência: a literatura moderna, correspondente a uma idade crítica, é uma literatura crítica.** (PAZ, 1984, p. 52/53, grifo nosso).

Há entre o remanejamento havido na literatura, segundo Barthes a partir de Mallarmé, e a caracterização da literatura moderna como uma literatura crítica, um ponto comum que

interessa à concepção de modernidade com a qual pretendo trabalhar: o entrecruzamento da arte com a crítica, a possibilidade de fusão dos discursos literário e crítico. Penso que a composição desta noção de modernidade artística relacionada também ao questionamento da separação rígida entre os gêneros poético e crítico comportaria a inserção de mais um elemento: Baudelaire, que é muitas vezes eleito como uma espécie de marco inicial não apenas desse “remanejamento” sofrido pela literatura, mas também desta própria noção de modernidade com a qual estamos lidando aqui.

A menção a Baudelaire, no contexto deste estudo, explica-se, principalmente, por duas razões. Inicialmente, porque em suas produções a linguagem é tomada como tal, não se prestando a tentativas de reproduzir algo que lhe seja exterior. A linguagem não é, em outras palavras, reduzida a simples instrumento: “A poesia proclama a primazia da linguagem, sua perfeição possível, sua suficiência.” (LEFEBVRE, 1969, p. 204/205). É bem certo que Baudelaire colhia a matéria de seus escritos na realidade transitória e concreta das ruas de Paris, mas o fruto dessa colheita não consistia, certamente, em uma descrição direta e pretensamente totalitária desse real. A linguagem literária em Baudelaire não estava a serviço de representações e transparências. A realidade, através de sua literatura, não poderia ser refletida, mas deformada:

Partindo de uma decisão, a vontade de criar, ele toma desse real o dado e a matéria da obra poética. Ele só pode, então, privilegiar uma abstração de segundo grau, a linguagem literária, à qual ele se esforçará em conseguir uma virtude singular: não a de imitar ou representar a realidade, mas de transfigurá-la e, melhor ainda, *de ser* (real, concreto humano). (LEFEBVRE, 1969, p. 204).

O próprio Machado de Assis, no artigo “A nova geração”, de 1879, repudiou aqueles que pretendiam imitar Baudelaire e que acreditavam que o poeta tivesse pretensões realistas:

Quanto a Baudelaire, não sei que diga que a imitação é mais intencional do que feliz. O tom dos imitadores é demasiado cru; e aliás não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux enfers* e da *Tristesse de la lune!* (1961, p. 191).

Nas belas palavras de Walter Benjamin, em **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo, a relação de Baudelaire com a realidade passa pela consciência dos ébrios e uma consciência inebriada do real só pode produzir uma representação deformada do mesmo:

Ele se mantinha consciente, mas da maneira pela qual os inebriados ‘ainda’ permanecem conscientes das circunstâncias reais. Por isso é que, em Baudelaire, a cidade grande quase nunca alcança expressão na descrição direta de seus habitantes. (BENJAMIN, 2000, p. 55).

O próprio estado de embriaguez, atenuador das fronteiras entre real e imaginário ou entre falso e verdadeiro, rompe com qualquer expectativa de representações fiéis e fidedignas,

uma vez que já não se pode esperar de uma consciência inebriada atenção a linhas retas e a modelos prévios e fixos. Assim como o simulacro deleuziano não pretende instaurar a ditadura da cópia contra o modelo, mas simplesmente contestar a vigência dessa categorização, a literatura de Baudelaire mostra-se como instauradora de diferença, justamente porque rejeita qualquer validade de confrontos e comparações com um real que lhe seja exterior.

O segundo motivo a justificar esta escolha diz respeito à questão da ruptura com a classificação tradicional de gêneros literários. Os **Pequenos poemas em prosa**, por exemplo, revelam, como já anunciado não apenas pelo título, mas pelo próprio Baudelaire na carta que escreve a Arsène Houssaye, certa fusão entre gêneros. Diz Baudelaire na referida carta, que serve também de espécie de texto introdutório ao *Spleen de Paris*:

Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (BAUDELAIRE, 2007, p. 35).

Não bastasse essa fusão explicitamente anunciada entre prosa e poesia, penso ser possível também perceber em alguns textos recolhidos em **Pequenos poemas em prosa**, um forte conteúdo de crítica literária. “Perda de Auréola” e “O cão e o frasco” podem servir de exemplos dessa possibilidade de leitura, já que ambos revelam concepções do autor a respeito de relevantes questões atinentes ao universo literário. O mesmo se poderia pensar a respeito de alguns poemas de **As flores do mal**, bastando lembrar de “O albatroz”, que também discute aspectos relativos à figura do poeta e à sua dessacralização.

O que nos interessa notar é que Baudelaire ou sua “*persona* literária”, como destacado por Dirceu Villa, no texto de introdução aos **Pequenos poemas em prosa**, “se desdobrava em poeta, crítico de arte e crítico literário. *Krino, krinein*: o escolher que está na raiz grega da palavra ‘crítico’.” (2007, p. 10). Seja através de textos que mesclavam diferentes gêneros ou dos próprios desdobramentos de sua “*persona* literária”, o que mais nos interessa nessa questão, por sua similaridade com o objeto principal desse estudo – o posicionamento de Machado de Assis como crítico literário - é a fusão entre os textos considerados “literários” e aqueles tidos por “críticos”.

Em “Deleuze e Baudelaire: o monstro crítico”³, Alberto Pucheu expõe algumas idéias a respeito da denominada “crítica filosófica ou poética”, cujo objeto não pode jamais se

³ Este texto foi proferido no “Simpósio Internacional de Literatura, Crítica e Cultura V: Literatura e Política”, promovido pela Universidade Federal de Juiz de Fora, no período de 24 a 26 de maio de 2011, mais especificamente na mesa “Delírios da linguagem, políticas da vida: diálogos com Deleuze e Guattari”.

restringir à instrumentalidade de uma simples análise do “texto-primeiro”. Autônoma e criativa, a crítica poética, ao invés de se curvar submissamente a um determinado texto, cria junto com ele um novo discurso:

Uma crítica filosófica e uma crítica poética garantem a inacessibilidade e a inapropriabilidade do texto abordado ao mesmo tempo em que, com isso, se asseguram igualmente enquanto texto criador, como discurso primeiro, sem que haja qualquer discurso rebocado por outro. Nessa lida, com uma margem de desvinculação requerida, ambos os textos são igualmente instauradores e preservam suas instaurações e autonomias. (PUCHEU, 2011, p. 2).

Neste caminho, Pucheu destaca o relevante papel ocupado por Baudelaire na Modernidade, destacando, sobretudo, a sua capacidade de mesclar crítica e poesia, produzindo textos literários com conteúdo crítico, assim como textos de caráter mais teórico que não dispensavam a criatividade, a autonomia e a literariedade:

Tanto como poeta quanto como crítico, Baudelaire foi um dos principais marcos inauguradores da Modernidade, mas se, enquanto poeta, jamais abriu mão de uma poesia crítica, enquanto crítico, jamais abriu mão da superioridade de uma crítica poética sobre as demais. (2011, p. 4).

Penso que a opção de iniciarmos a compreensão da modernidade artística a partir de Baudelaire se deve, portanto, ao fato de que os dois motivos acima explicitados (a quebra do paradigma representacional e a ruptura com a exclusividade de determinadas classificações de gêneros) se harmonizam, ao mesmo tempo, com o conceito barthesiano de escritura e com a compreensão que pretendo desenvolver a respeito da atividade crítico-literária de Machado de Assis.

Para que possamos nos aproximar do conceito de escritura já aqui tantas vezes mencionado, importante tecermos algumas considerações a respeito da distinção que Barthes promove, em um artigo publicado em 1960, entre os “escritores” e os “escreventes” (distinção que também se revelará de enorme importância mais adiante, quando da abordagem mais específica da obra de Machado de Assis). A categoria desses últimos é composta por “homens ‘transitivos’”, os quais possuem objetivos previamente estabelecidos, cujas execuções são entregues à linguagem, considerada como simples ferramenta para o alcance dessas metas (explicar, avaliar, examinar etc). Já o escritor, para quem a linguagem é o próprio fim, sabe que sua função não pode ser a de fornecer explicações. Ele realiza um papel absolutamente intransitivo, sem aptidões para capturar a realidade, mesmo porque o exercício de sua arte repudia as categorizações de “verdadeiro” e “falso”, impedindo os juízos simplesmente avaliativos: “(...) o escritor perde todo direito de apreensão da verdade, pois a linguagem é

precisamente aquela estrutura cujo próprio fim, quando ela não é mais rigorosamente transitiva, é de neutralizar o verdadeiro e o falso”. (BARTHES, 1970, p. 34).

A escritura, relacionada, portanto, ao fazer do escritor e não do escrevente, é uma prática que não pretende esclarecer ou revelar verdades, mas, ao contrário instaurar ambigüidades: “(...) [o escritor] nunca é mais do que um indutor de ambigüidades.” (Idem, p. 34). Logo se percebe que a utilização desses conceitos servirá para opor a crítica tradicional (atividade típica do escrevente: preocupado em atentar-se para as supostas verdades contidas no texto literário, ele pretende compreendê-lo e revelar suas interpretações e avaliações) a uma outra possibilidade de produção textual: a escritura, que repudiaria, até mesmo, as supostas fronteiras existentes entre o texto crítico e o literário. Descomprometido com a tríade normativa a que se submete a velha crítica (*a objetividade, o gosto e a clareza*), o novo crítico, por seu relacionamento com a linguagem, iguala-se ao escritor:

Ora eis que, por um movimento complementar, o crítico se torna por sua vez escritor. (...) É escritor aquele para quem a linguagem constitui problema, que experimenta a sua profundidade, não sua instrumentalidade ou sua beleza. (...) o escritor e o crítico se reúnem na mesma condição difícil, em face do mesmo objeto: a linguagem. (BARTHES, 1970, p. 210).

Em *S/Z*, Roland Barthes propõe uma outra distinção entre o que ele denomina de “textos legíveis” – “produtos que constituem a enorme massa da nossa literatura.” (1992, p. 39) – e o seu “valor reativo”, “os textos escrevíveis”. O que nos interessará, por sua harmonia com alguns retalhos já dispersos aqui, será o conceito de “texto escrevível”, o qual me parece aberto a possíveis aproximações com a idéia deleuziana de simulacro. Vejamos como Barthes, a seu modo, enuncia a questão da diferença:

O texto escrevível não é uma coisa, dificilmente será encontrado em livraria. Além disso, **sendo seu modelo produtivo (e não representativo), ele suprime toda a crítica, que, produzida, confundir-se-ia com ele: o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita.** (1992, p. 38/39, grifo nosso).

O texto escrevível, imprestável à atividade da crítica tradicional - que, obediente a uma suposta verdade, só pode servir a fins representativos – está, portanto, relacionado à subversão inerente ao conceito deleuziano de simulacro. Lembremos que o simulacro, ao invés de se mirar no espelho da verdade, buscando alcançar proximidades e semelhanças, atua sobre o referencial, deformando-o até o ponto em que as próprias noções de “original” e “cópia” percam a relevância. A afinidade entre os dois conceitos se dá justamente porque o texto escrevível é aquele que, não se prestando à crítica tradicional, “solicita uma outra escritura” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 54): “Portanto, só o texto legível (clássico) se

presta à crítica; o texto nascido do escriptível⁴ é simplesmente escritura e, nesse caso, a denominação crítico-escritor não teria mais sentido, permanecendo a simples denominação de escritor para o autor de tal texto.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 54/55).

Estamos, nesse ponto, mais próximos da formulação hipotética de Leyla Perrone-Moisés: a sua proposta, um tanto conciliadora, de crítica-escritura. Partindo do conceito barthesiano de escritura, a autora se lança ao desafio de encontrar um determinado ponto em que a crítica, não cedendo à extrema transitividade das leituras meramente avaliativas, não chegue a se confundir com a própria atividade escritural, perdendo algumas funções que lhe seriam intrínsecas:

Em que medida a crítica poderia quebrar essa dependência, exercer-se no presente, em liberdade e prazer, mantendo ao mesmo tempo sua dupla função de esclarecimento e avaliação, sem os quais ela deixa de existir e é totalmente absorvida pela escritura? (2005, p. 57, grifo nosso).

A autora trabalha com os conceitos aqui brevemente mencionados (as oposições barthesianas “escritor e escrevente” e “texto legível e texto escrevível” e a proposta de Deleuze de deposição do platonismo através da diferença instaurada pelo simulacro), dentre outros, para, talvez em coerência com as próprias idéias que extrai deles, tentar se libertar das referências e criar a sua própria hipótese acerca da atividade da crítica literária a partir da modernidade. Ela procurará encontrar, através da “crítica-escritura”, um caminho que me pareceu um tanto “conciliador”, pois, sem abrir mão das características que crê como inerentes à crítica literária (“explicação e avaliação de outros textos”), ela defende a possibilidade de que tal atividade se exerça de uma maneira renovada, através da qual a linguagem não seja apenas um meio. O desafio dessa concepção de crítica literária seria, portanto, o de colher os frutos da “escritura”, conservando, ao mesmo tempo, certos traços que lhe garantiriam a autonomia de seu papel. Uma crítica que, mesmo disposta a relativizar sua postura transitiva, não chegue a se fundir com a própria escritura. Deixemos que a própria autora nos esclareça sobre esse seu “objeto híbrido e inclassificável”:

Esse objeto hipotético é o nosso: uma crítica que, dando-se a ler como texto, de modo mais novo e mais rico do que aquele como o líamos antes; que fosse só linguagem, conservando uma função de metalinguagem; que inventasse, no outro texto, novos valores; que fosse ao mesmo tempo transitiva e intransitiva, segundo a leitura que dela se fizesse (...) **Tal seria nosso objeto: híbrido, paradoxal, inclassificável, como o sujeito que o produziria: sujeito a cavalo entre dois campos, entre dois mundos, sujeito em crise. Crítico = escritor em crise.** (2005, p. 59, grifo nosso).

⁴ Muito embora Leyla Perrone-Moisés faça alusão direta à distinção contida em S/Z (“texto legível” *versus* “texto escrevível”), ela traduz o termo “escrevível” como “escriptível”, sem que tal diferença traga, aqui para este estudo, qualquer relevância semântica.

Vê-se, pois, que Perrone-Moisés, ao contrário de Barthes, não pretende dissoluções de fronteiras e que o seu objeto não consiste em uma fusão tão completa que transforme o texto crítico e o texto literário em uma única coisa.

A dedicação de Machado de Assis à crítica literária, principal objeto desse estudo, pode ser analisada a partir de duas vertentes: a primeira delas se restringe à crítica literária propriamente dita, isto é, àqueles textos publicados assumidamente com essa finalidade e a segunda, mais abrangente, refere-se a concepções dispersas pelo autor ao longo de sua obra ficcional. Importante, no entanto, salientar, desde já, que essa proposta de divisão da obra crítica de Machado em dois estratos objetiva tão somente trazer maior clareza à exposição de minhas idéias, não se tratando de uma distinção rigorosa, mesmo porque, em muitos momentos, é justamente a impossibilidade de fixar estes limites que faz brilhar o excepcional do texto machadiano.

Na advertência que abre o volume de crítica literária com o qual trabalharei e que se trata de uma seleção de textos feita por Mário de Alencar em 1910, o organizador afirma que a crítica literária seria a “feição principal” do “engenho” de Machado de Assis e que a qualidade dos artigos ali reunidos faria certamente com que o leitor se indagasse sobre as razões que levaram o autor a não se dedicar a esse gênero com a mesma assiduidade “com que cultivou outro gênero de literatura.” (1961, p. 07). A resposta a essa pergunta é, em grande parte, antecipada pelo próprio organizador desse volume, quando afirma que a dedicação de Machado à atividade típica da crítica não se restringe aos textos publicados sob esse gênero específico:

Suponho que ele estreou a sua carreira nas letras, ao menos no jornal, justamente pela crítica. E talvez não erro afirmando que era esta a principal feição do seu engenho. Atestam-no as suas primeiras como as suas últimas crônicas, onde a fantasia a cada passo cede o lugar que ali é próprio dela às considerações do espírito afeito à análise de obras literárias. Essa feição não exclui outras nem é incompatível com as faculdades da imaginação e criação. O que me parece é que era a principal e as outras lhe estavam subordinadas. (ALENCAR, In. ASSIS, 1961, p. 7).

Em harmonia com muitas das discussões travadas nessa primeira parte, Mário de Alencar problematiza a questão da exclusividade do gênero crítico, afirmando que o seu exercício pode se dar também no interior de outras variedades textuais. Além disso, retomando também alguns aspectos levantados por Barthes e Perrone-Moisés a respeito da possibilidade de o discurso crítico se mostrar mais livre em relação ao texto literário, tornando-se ele próprio escritura, Mário afirma que “o espírito afeito à análise de obras literárias” não seria incompatível com “as faculdades da imaginação e criação”. É justamente por esses motivos tão bem sintetizados na “Advertência da edição de 1910” que acredito ser

possível vislumbrar em toda a obra de Machado de Assis a sua veia crítica e teórica, o seu empenho em discutir o texto do outro e o próprio fazer literário.

Nesse primeiro momento do trabalho, pretendi expor alguns pressupostos iniciais, que servirão de base para pensarmos sobre a produção crítica de Machado de Assis. Até mesmo por afinidade e coerência com os textos e os conceitos já trabalhados até aqui, é preciso destacar que, como veremos no decorrer desse estudo, inexistiu sequer uma opção fixa e bem delimitada por uma única concepção a respeito do texto crítico, o que significa dizer que ora abraçarei o conceito barthesiano de escritura, ora optarei pela hipótese intermediária de Leyla Perrone-Moisés (“a crítica-escritura”) e, em outros momentos, nenhuma dessas concepções virá auxiliar (ou, pelo menos, não integralmente) a compreender o processo criativo, através do qual Machado de Assis joga com as fronteiras entre os textos crítico e literário.

2 MACHADO DE ASSIS: “O PRIMEIRO CRÍTICO BRASILEIRO”.⁵

2.1. “(...) é mister que a análise corrija ou anime a invenção.”⁶: a dedicação de Machado de Assis à crítica literária.

Início esse estudo sobre a crítica literária de Machado de Assis acolhendo as palavras que José de Alencar lhe dirigiu em uma carta que tinha por objetivo apresentar ao Bruxo do Cosme Velho a arte de um jovem poeta baiano, Castro Alves:

Seu melhor título, porém, é outro. **O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica.** Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria.

Do senhor, pois, do **primeiro crítico brasileiro**, confio a brilhante vocação literária, que se revelou com tanto vigor. (ALENCAR, In: ASSIS, 1961, p. 21).

As gentis palavras de José de Alencar a Machado de Assis quando lhe confiou a tarefa de apresentar Castro Alves “ao público fluminense” são, a meu ver, de grande relevância, para que possamos não apenas visualizar a forma como Machado era visto por seus “colegas de ofício”, mas também e principalmente, para nos apontar um interessante caminho de compreensão da enorme coerência entre as posturas críticas e artísticas do autor.

A consideração de José de Alencar a respeito da dedicação de Machado à crítica aponta para um dado que não pode ser desprezado e que merece ser aqui mencionado, ainda que sem qualquer pretensão de aprofundamento do tema: a escassez de crítica literária no Brasil na época em que Machado viveu e produziu sua literatura. Trata-se de uma constatação feita pelo próprio Alencar na carta cujo trecho está transcrito logo acima, na qual ele chega mesmo a designar Machado como “o primeiro crítico brasileiro”. Machado, em 29 de fevereiro de 1868 e em resposta a esta correspondência de Alencar, também nos dá notícias a respeito da instituição da crítica no Brasil, lamentando a incompreensão e os revanchismos que as análises literárias provocavam:

Compreende V. Ex^a. que onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as crianças mais belas do mundo. Não raro se originam ódios onde era natural travassem-se afetos. Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade; chama-se antipatia o que é consciência. (ASSIS, 1961, p. 21).

⁵ Palavras de José de Alencar em uma correspondência que pretendia apresentar Castro Alves a Machado de Assis. - (ALENCAR, In: ASSIS, 1961, p. 21).

⁶ Frase retirada do artigo “Instinto de Nacionalidade”. (ASSIS, 1961, p. 136).

Avançar por uma história da crítica literária e de sua evolução no Brasil escaparia certamente aos escopos deste estudo, razão pela qual me restrinjo a registrar e destacar a ponderação de Alencar que indica, mesmo que de forma genérica, o contexto da produção crítica do Brasil à época. Além disso, não se pode deixar de mencionar que o próprio Machado, em diversas ocasiões, atentou para esta carência crítica no Brasil de seu tempo. Os exemplos mais contundentes podem ser extraídos de “Instinto de nacionalidade”, de 1873:

Estes e outros pontos cumpriria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que devem exercer. (ASSIS, 1961, p. 136).

Os defeitos que resumidamente aponto não os teria por incorrigíveis; a crítica os emendaria; na falta dela, o tempo se incumbirá de trazer às vocações as melhores leis. (ASSIS, 1961, 144).

Maria Elizabeth Chaves de Mello, no artigo “Silvio Romero vs. Machado de Assis: crítica literária vs. Literatura crítica”, aponta para a carência de uma produção crítica sólida no Brasil do século XIX, salientando a posição de destaque que as célebres polêmicas travadas entre escritores assumiam neste contexto. De acordo com a autora, estas grandes e públicas controvérsias havidas entre determinados escritores deste período revelavam não apenas a fragilidade das reflexões e a falta de leitores, como também acabavam por mascarar esta ausência de textos de crítica literária:

Tentar pensar lucidamente os textos dos autores de crítica literária brasileira do século XIX dá-nos, por vezes, a sensação vertiginosa de descermos um abismo em espiral, dando voltas em torno de um mesmo assunto, perplexos, sem conseguirmos chegar a uma conclusão. Isso decorre, em grande parte, da ausência de reflexão no pensamento crítico daquele momento no Brasil, que leva nossos intelectuais a caírem em polêmicas sem fim, a propósito de tudo e de nada, para preencherem o vazio causado pela falta de leitores. Polêmicas emergem nas mínimas ocasiões, provocadas, muitas vezes, por conflitos que, na realidade, não têm a menor consistência. (MELLO, 2008, p. 179).

A respeito destas notáveis polêmicas, imprescindível lembrarmos do papel assumido por Sílvio Romero, que não poupou esforços para atacar a obra e o estilo de Machado de Assis, cujas características eram absolutamente destoantes dos paradigmas positivistas por ele adotados, além de oferecerem uma grande dificuldade de classificação. Apesar da série de equívocos que se destacam hoje na obra de Sílvio Romero, não podemos deixar de reconhecer e apontar para a grande relevância de sua posição na historiografia da crítica literária brasileira, afinal poucos se dedicaram como ele a um trabalho sistemático, minucioso e vasto de crítica no Brasil do século XIX. A menção a Sílvio Romero se faz necessária não apenas por sua importância na produção crítica brasileira, mas também para que possamos visualizar

o contraste entre os textos de crítica escritos por Machado (mesmo aqueles que serão objeto de análise no próximo item e que são um pouco mais próximos da crítica tradicional e avaliativa) e esta crítica de caráter extremamente cientificista, que tomava por base até mesmo teorias biológicas: “A darwinização da crítica é uma realidade tão grande quanto é a da biologia.” (ROMERO, 1980, p. 59).

É o próprio Sílvio Romero quem, no primeiro volume de História da Literatura Brasileira, adverte os seus leitores a respeito do “espírito geral deste livro” (1980, p. 53), esclarecendo a natureza inequivocamente positivista de seu trabalho:

Pretendo escrever um trabalho *naturalista* sobre a história da literatura brasileira. Munido do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esquecerei o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social, quando tratar de notar as relações do Brasil com a humanidade em geral. (1980, p. 57).

A aplicação destas idéias e desta metodologia – que, dentre outras coisas, levava em consideração aspectos como o meio e a raça - ao escritor Machado de Assis, apontado pelo crítico como “um genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada.” (ROMERO, 1954, p. 5), tornou-se, muito provavelmente pelo absurdo que contém, bastante conhecida e frequentemente citada quando se pretende demonstrar a falácia dos modelos críticos que tinham por base algumas teorias cientificistas do século XIX. Apenas a título exemplificativo, vejamos o célebre trecho em que Sílvio Romero explica o estilo muitas vezes fragmentado de Machado de Assis a partir dos problemas que este sofria nos “órgãos da linguagem”:

Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente, do vocabulário e da frase. Vê-se que ele sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem. Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum tal ou qual tartamudear. Esse vezo, esse sestro, tomado por uma cousa conscientemente praticada, elevado a uma manifestação de graça e *humour*, era o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra. (1954, p. 09).

As recorrentes críticas que Romero dirigia ao estilo machadiano tinham também por fundamento um certo “critério nacionalístico”, segundo o qual fatores deterministas (sobretudo a raça e as influências do meio social) impediriam que ele adotasse o *humour* e o pessimismo em seus textos, marcas de determinados povos, mas feições totalmente contrárias à índole dos brasileiros – “faladores, desrespeitadores das conveniências, assaz irrequietos, até onde nos deixa ir nossa ingênita apatia de meridionais.” (ROMERO, 1954, p. 17):

O temperamento, a psicologia do notável brasileiro não eram os mais próprios para produzir o *humour*, essa particularíssima feição da índole de certos povos. Nossa raça em geral é incapaz de o produzir espontaneamente. (...)

Nós os brasileiros não somos em grau algum um povo de pessimistas. Em nossa alma nacional, em nossa psicologia étnica não se encontram as tremendas tendências do desalento mórbido e de resignação consciente diante da miséria, da mesquinhez, do nada incurável da existência humana. (1954, p. 17).

Embora Machado não tenha se envolvido com grande frequência nestas lides literárias, recusando-se a participar de constantes debates públicos, não é certo concluir que o escritor deixou de marcar seus posicionamentos a respeito do fazer literário. De acordo com a hipótese levantada por Maria Elizabeth Chaves de Mello no artigo já mencionado acima, a postura mais discreta que Machado assumia nestas contendas literárias não se explicava apenas por seu temperamento avesso à controvérsia: “Ora, por que esse *tédio à controvérsia*? Seria somente por questões de temperamento, como querem muito de seus biógrafos? Ou seria por duvidar da eficácia de tais polêmicas (...)?” (MELLO, 2008, p. 186). Ainda de acordo com a autora, Machado de Assis teria recusado as querelas públicas como o meio mais eficiente para travar discussões frutíferas a respeito da literatura, passando a ver na ficção um suporte mais interessante e eficaz para provocar os leitores à reflexão sobre o texto literário: “teria nosso escritor descoberto que a ficção é uma maneira muito mais eficaz de se fazer crítica?” (MELLO, 2008, p. 193). Neste ponto, a concepção da autora se harmoniza não apenas com as palavras de Alencar que introduziram este capítulo (sobretudo a posição de destaque que ele confere a Machado ao designá-lo como “o primeiro crítico brasileiro”), mas também com o que se pretende investigar neste trabalho: a grande extensão da obra crítica de Machado, que não se restringe à produção de crítica *strictu sensu*, podendo ser percebida também, e talvez principalmente, na sua trajetória ficcional.

O conhecido conto “A teoria do medalhão” poderia exemplificar este artifício machadiano de, ao invés de ingressar publicamente nos revanchismos e ataques literários, valer-se do texto ficcional para fazer exposição de suas idéias. Interessante perceber como, a partir deste conto, Machado condena aqueles que limitavam suas preocupações às retóricas infrutíferas e às linguagens ordenadas e empobrecidas de conteúdo: “Assim, a retórica serve para preencher o vazio que a falta de reflexão provocara na sociedade.” (MELLO, 2008, p. 191). Vejamos se o trecho a seguir, no qual o pai dá ao filho os derradeiros conselhos do ofício de medalhão, não poderia servir de resposta àqueles que criticavam a veia filosófica e irônica do escritor, sobretudo àqueles que, como Sílvio Romero, pretendiam afirmar que tais características não eram próprias da índole brasileira:

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego na decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cépticos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos,

nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios. (1961, p. 114).

Restrinjo-me a este exemplo, notadamente, por sua pertinência se o relacionarmos ao trecho da crítica de Sílvio Romero que está transcrito logo acima. Além disso, o exercício do pensamento teórico e crítico de Machado de Assis no interior do texto ficcional será justamente o principal objetivo do próximo capítulo deste trabalho.

Retomando a citação de José de Alencar, interessa-me, ainda, destacar uma outra afirmativa que embora similar àquela que dá nome a este capítulo, possui um significativo acréscimo: “O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica.”. Importante notar que, ao afirmar que Machado é o único moderno escritor a se dedicar à cultura da crítica, Alencar toca em uma questão muito pertinente a este estudo e à discussão travada no primeiro capítulo. Machado não é apenas um crítico, mas um “moderno escritor”, que, antecipando tendências, faz crítica e, como acrescentarei mais adiante, faz crítica também ao fazer literatura, colocando em risco, como queria, mais tarde, Roland Barthes, as próprias fronteiras porventura existentes entre os dois gêneros.

Como já mencionado anteriormente, as elogiosas palavras de José de Alencar nos ajudam não apenas a visualizar um pouco do panorama crítico daquele tempo e da posição que Machado de Assis ocupava neste contexto, como também indicam um caminho, para que se perceba a harmonia entre os seus textos de caráter mais teórico e a sua produção ficcional. E, sobre esta questão, gostaria de salientar dois aspectos: o engajamento de Machado com a consolidação de uma literatura pátria e a atividade crítica como exercício de intertextualidade.

No trecho da carta de Alencar transcrito acima, o autor não deixa de ressaltar a dedicação de Machado ao projeto de desenvolvimento da “literatura pátria”, procurando também pôr em destaque o papel fundamental do exercício crítico como fator de enriquecimento e fortalecimento da produção literária nacional. No conhecido ensaio “Instinto de nacionalidade”, Machado nos revela não apenas o seu incômodo com a pouca produção de crítica literária no Brasil da época, mas também a sua crença no poder da atividade crítica como um instrumento de enriquecimento do debate em torno do fazer literário e, conseqüentemente, do aprimoramento da própria literatura nacional:

A falta de uma crítica assim é dos maiores males de que padece a nossa literatura; é **mister que a análise corrija ou anime a invenção**, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se

desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam. (ASSIS, 1961, p. 136, grifo nosso).

Em muitos dos artigos que compõem o volume de críticas literárias organizado por Mário de Alencar, Machado não esconde a sua posição de desconforto em relação a uma parte considerável da literatura que embora produzida no país, seria dependente de modelos estrangeiros. Vê-se, a partir de diversos textos de **Crítica literária**, que o autor de **Dom Casmurro** – atento às contribuições e avesso às imitações não criativas – tinha uma opinião bastante clara a respeito da necessidade de “criar uma literatura mais independente” (Idem, p. 13), posicionamento este que revela a grande coerência entre as suas produções teórica e crítica, permitindo vislumbrar um projeto de desenvolvimento ou de consolidação da literatura pátria ao longo da sua obra.

Os limites fixados para este trabalho não comportariam uma investigação a respeito desse projeto machadiano de consolidar ou de contribuir para o fortalecimento de uma literatura verdadeiramente nacional, tema que, certamente, demandaria uma dedicação mais específica. O que importa, no entanto, é apenas destacar a concepção que Machado possuía a respeito da importância da atividade crítica neste trabalho de pôr a literatura em discussão, demonstrando, assim, a sua consciência sobre o papel fundamental que a crítica tem de, com suas análises, animar a invenção (consciência esta que se revelará também em diversas passagens de explicitação do processo de elaboração do texto ficcional, como veremos mais adiante no capítulo 3). Na carta-resposta que Machado dirige à já mencionada correspondência de José de Alencar, em 29 de fevereiro de 1868, ele afirma a sua vontade de, através da crítica (ou de seus “ensaios”), contribuir para o melhor direcionamento de nossa literatura, que ele vê, naquele momento, como copista e inconsciente de si:

Confesso francamente, que, encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela idéia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-lo, se por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra da literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada. (1961, p. 21).

Esta ponderação a respeito do “geral desejo de criar uma literatura mais independente” (ASSIS, 1961, p. 131) – desejo tão presente na própria temática de “Instinto de nacionalidade” - ajuda-nos a iniciar a abordagem da já anunciada questão relativa à intertextualidade e à sua relação com o exercício da crítica literária. Essa ligação entre os dois aspectos – a luta pelo desenvolvimento da literatura pátria e a importância da intertextualidade

– é feita pelo próprio Machado, que, em diversos momentos de seus textos críticos, deixa explícita a sua posição a respeito do valor das incorporações estrangeiras. Sempre que aborda o assunto, o autor procura, contudo, evidenciar a diferença, fundamental para o enriquecimento de um *corpus* literário genuinamente brasileiro, entre as contribuições enriquecedoras e as simples imitações. É o que faz quando, ao elogiar Álvares de Azevedo no artigo “Cantos e fantasias”, de 1866, afirma: “(...) mas a verdade é que ele não sacrificou o caráter pessoal da sua musa, e sabia fazer próprios os elementos que ia buscar aos climas estranhos.” (1961, p. 98). Na carta em que Machado relata a José de Alencar as impressões que teve de Castro Alves, ele não deixa de ressaltar o valor do jovem poeta baiano, que, ao contrário da onda copista que invadia a literatura da época, apresentava uma “feição própria”:

Achei um poeta original. O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista – no dizer, nas idéias e nas imagens. Copiá-las é anular-se. A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. (ASSIS, 1961, p. 24).

Em uma carta escrita ao Conselheiro Lopes Neto a respeito do poeta Guilherme Malta, Machado torna ainda mais clara a sua posição sobre o tema, tecendo severas críticas aos “macaqueadores” e não medindo elogios à técnica do verdadeiro discípulo, que sabe fazer próprios os valores que admira em seu mestre:

É justo que uma ou outra vez, mas sobretudo nos dois poemas e nos fragmentos de poemas que ocupam o primeiro volume, há manifesta influência de Espronceda e Musset. Influência digo, e não servil imitação, porque o poeta o é deveras, e a feição própria, não só se lhe não mudou ao bafejo dos ventos de além-mar, mas até se pode dizer que adquiriu realce e vigor. O imitador servil copiaria os contornos do modelo; não passaria daí, como fazem os macaqueadores de Vítor Hugo, que julgam ter entrado na família do poeta, só com lhe reproduzir a antítese e a pompa da versificação. O discípulo é outra coisa: embebe-se da lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo. (ASSIS, 1961, p. 119).

Não nos parece outra a técnica machadiana na composição de muitos de seus romances, bastando lembrar da tríade **Otelo – Ressurreição - Dom Casmurro**, na qual Machado, dando mostras de suas lúcidas e harmoniosas coincidências entre teoria e prática, evidencia o que significa, no processo de criação literária, “influência (...) e não servil imitação”. Lembremos que, no trecho da carta que abre este capítulo, José de Alencar observa em Machado de Assis um gesto de “abnegação”, pois ao invés de empregar o “talento que recebeu da natureza” em “criações próprias” ele o aplicaria na tarefa de “formar o gosto e desenvolver a literatura pátria”. É certo que Machado tinha, realmente, uma preocupação com os rumos da literatura nacional e acreditava no poder da atividade crítica de movimentar as discussões sobre o fazer literário, dando, assim, a sua cota de contribuição para o

aprimoramento da nossa literatura, tanto que, em uma passagem da crítica promovida ao livro **O culto do dever**, em 1866, ele afirma: “Esta será a linguagem dos amigos do poeta, a linguagem dos que amam deveras as boas obras, e almejam antes de tudo, o progresso da literatura nacional.” (1961, p. 71). No entanto, gostaria de propor uma leitura complementar a respeito desse olhar atento de Machado para o texto do outro, o qual não estaria relacionado apenas com um gesto de “abnegação” e com seu objetivo expresso de colaborar com “o progresso da literatura nacional”.

Penso que a dedicação de Machado à leitura, análise e debate dos textos alheios está também profundamente relacionada à formação de sua *persona* literária, o que demonstraria, ainda mais uma vez, a possibilidade de vislumbramos interessantes pontos de contato entre as posturas sustentadas pelo autor em seus textos críticos e o que era por ele realizado na literatura. Os textos ficcionais de Machado, especialmente a partir de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, refletem um constante exercício intertextual, apontando para a rica bagagem de leitura de seu autor. O fato de Machado se debruçar sobre os textos de outros autores não estaria, portanto, ligado tão somente a uma generosa vontade de contribuir para o enriquecimento do acervo literário do país, mas também a uma postura, igualmente generosa, de compreender o valor do outro e incorporá-lo à sua própria escrita. A virtude de saber captar o melhor da influência sem ceder à “servil imitação”, tantas vezes ressaltada por Machado em seus textos críticos, está presente, sem qualquer sombra de dúvida, na sua própria produção literária.

O que interessa ressaltar, por ora, é que o procedimento machadiano de discutir o texto do outro está relacionado também ao seu próprio fazer literário, já apontando para uma discussão que objetivo aprofundar na próxima etapa deste trabalho: a pertinência de uma leitura que pretenda visualizar a presença da crítica ao longo de toda a sua obra, inclusive, na dita exclusivamente ficcional.

É bem certo que, como observado por Leyla Perrone-Moisés, todo texto crítico é, intrinsecamente, intertextual, na medida em que se propõe a discutir um outro texto:

Em princípio, a crítica sempre foi intertextual, se dermos a esse termo um sentido largo. Tratou-se sempre de escrever um texto sobre outro texto. Assim, mesmo no caso mais simples (evidentemente hipotético, como todas as “formas simples”), ocorre em todo discurso crítico um entrecruzamento de dois textos, o texto analisado e o texto analisante. (2005, p. 69).

Todavia, a hipótese da autora, relacionada a uma “Intertextualidade crítica”, recai justamente sobre aqueles textos que, admitindo o conceito barthesiano de escritura, tenderiam a assimilar o texto do outro ao seu próprio texto, extinguindo as possíveis fronteiras hierárquicas entre

um “discurso primeiro” – o literário – a ser analisado e um segundo discurso analisante, obediente aos limites impostos pelo primeiro. A formulação de Perrone-Moisés teria como uma de suas conseqüências “a possibilidade de que se estabeleçam as mesmas leis (ou melhor, que se concedam as mesmas liberdades) para a crítica como para a ‘criação’”. (2005, p. 73). Para elaborar o seu conceito, a autora pressupõe, inicialmente, uma distinção entre a “intertextualidade poética” (tácita) e aquela que se estabelece na crítica (declarada), para, em seguida, propor que essas fronteiras sejam derrubadas, assim como foram questionados os limites entre o texto crítico e o literário, como pudemos observar no primeiro capítulo deste estudo.

Com efeito, se não se considerar a distinção entre os dois tipos de obra, a obra crítica se encontrará apta a pôr em prática o mesmo tipo de intertextualidade que a obra poética: uma intertextualidade tácita, apropriativa e deformante, em vez de uma intertextualidade declarada e submissa. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 72).

A indicação desta hipótese de Leyla Perrone-Moisés será relevante, para nos ajudar a compreender a distinção que pretendo traçar neste capítulo entre dois “momentos” da crítica machadiana. Restringiremos a nossa busca, nesta etapa, principalmente, ao livro Crítica literária, cujos retalhos nos auxiliarão na composição de uma espécie de linha evolutiva acerca das concepções de Machado sobre a crítica e sobre o seu modo de exercê-la. Nesse percurso, procurarei discutir a validade de uma distinção desse volume de críticas literárias em duas “fases”: uma primeira, marcada, sobretudo, pelas idéias contidas no texto “O ideal do crítico” e, uma posterior, caracterizada pelos textos mais conhecidos da obra crítica de Machado (que serão representados, no contexto deste trabalho pelo artigo “O Primo Basílio”), e que estaria mais próxima das concepções críticas presentes em muitos de seus textos ficcionais.

2.2. Machado de Assis, um escrevente: a prescrição de uma receita de crítica literária.

Apesar de o título proposto acima fazer referência explícita ao par de conceitos proposto por Barthes em “Escritores e escreventes” (1960) e já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, é preciso deixar claro, desde já, que não pretendo traçar uma oposição rígida entre duas supostas “fases” da crítica machadiana: uma associada à transitividade típica dos escreventes e outra plenamente identificada com os pressupostos de liberdade da atividade do escritor. O meu principal objetivo será o de percorrer certos textos de Machado,

apontando para uma espécie de “evolução” (mesmo consciente de que este não seria o termo mais apropriado) a caminho da “escritura” barthesiana, ou seja, para um determinado ponto (ou melhor, diversos e dispersos pontos) da obra de Machado de Assis em que a validade da manutenção das fronteiras entre texto poético e crítico poderia ser questionada.

Neste caminho, notei que, em determinados artigos reunidos em **Crítica literária**, sobretudo a partir de uma linha claramente delineada no texto “Ideal do crítico”, de 08 de outubro de 1865, Machado expõe determinadas concepções a respeito do exercício da crítica que permitem certa aproximação – e não uma identificação em termos absolutos - com a atividade que, segundo Roland Barthes, seria exercida pelo “escrevente”. Coerentemente com essa idéia, é possível vislumbrar também nesta “primeira fase” da crítica literária de Machado de Assis (segundo esta convenção não absoluta que proponho aqui) a presença de alguns traços contidos em outro conceito barthesiano: o de “verossímil crítico”.

Imprescindível esclarecer, ainda, que utilizarei uma divisão entre duas “fases” da crítica exercida por Machado de Assis apenas para facilitar a exposição de minhas idéias, pois, na realidade, não se trata apenas de uma distinção de caráter temporal, como, a princípio, o termo “fase” faz supor. Trata-se, muitas vezes, de uma convivência das duas tendências em uma mesma época cronológica e, até mesmo, em um único texto. Todavia, essa presença de ambas as inclinações (uma mais identificada com a atividade do “escrevente” e outra mais próxima à função do “escritor” e relacionada ao conceito de “crítica-escritura” proposto por Leyla Perrone-Moisés) só se tornará mais clara quando avançarmos para o item 2.3, oportunidade em que discutirei a criação de um texto crítico mais autônomo por parte de Machado de Assis.

Uma preocupação que perpassa todo o texto “Ideal do crítico” permite que façamos essa aproximação entre o seu conteúdo e algumas idéias extraídas dos conceitos barthesianos acima mencionados (“escrevente *versus* escritor” e “verossímil crítico”): a busca de uma suposta verdade contida no texto analisado. Para Machado, a crítica, associada a uma “ciência literária” (ASSIS, 1961, p. 12), deve se dedicar à análise profunda e ao exame imparcial, para lograr êxito em sua tarefa de compreender, profundamente, o texto literário, captando o seu verdadeiro sentido:

Saber a matéria em que fala, procurar o espírito de um livro, desencarná-lo, aprofundá-lo, até encontrar-lhe a alma, indagar constantemente as leis do belo, tudo isso com a mão na consciência e a convicção nos lábios, **adotar uma regra definida**, a fim de não cair na contradição, ser franco sem aspereza, independente sem injustiça, tarefa nobre é essa que mais de um talento podia desempenhar, se se quisesse aplicar exclusivamente a ela. (ASSIS, 1961, p. 17, grifo nosso).

A importância de se estabelecer regras bem definidas já está presente no próprio título do artigo, que anuncia a intenção e a possibilidade de se criar um conjunto de normas que definam o ideal do crítico. Imparcialidade e objetividade são colocadas como requisitos ao exercício de uma crítica ideal, à qual é vedado qualquer transbordamento das fronteiras previamente estipuladas pelo “texto - primeiro”. O texto literário, que contém uma “alma” repleta de segredos a serem desvendados, é que deve ditar as regras, dizendo ao discurso crítico até onde é possível ir. Vista sob essa perspectiva, a atividade do crítico, tal qual a do escrevente, é transitiva, utilitária e possui uma meta bem traçada: contribuir para o alcance da verdade que se esconde no texto literário. Sobre a função do crítico, diz Machado:

(...) longe de resumir em duas linhas – cujas frases já o tipógrafo as tem feitas, - o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a verdade e a imaginação conferenciaram para aquela produção. (...) **Crítica é análise** (...). (ASSIS, 1961, p. 13, grifo nosso).

O que se percebe ao longo de todo o texto “Ideal do crítico”, até mesmo através da predominância de um vocabulário normativo, rigoroso e repleto de termos até mesmo jurídicos (“legislador”, “juízo”, “julgamento”, “leis”, “sentenças”, “autoridade”, “regra”, merecendo destaque que a palavra “verdade”, incluindo seus derivados, aparece mais de dez vezes neste texto de apenas oito páginas), é uma postura enrijecida, que pretende estabelecer amarras para o texto crítico e, assim, separá-lo do discurso poético. Em uma passagem do artigo, contrariando a ponderação de Mário de Alencar a respeito da possibilidade de conciliação do “espírito afeito à análise de obras literárias” com “as faculdades da imaginação e criação”, Machado chega a afirmar que uma das condições para que a crítica se exerça satisfatoriamente, primando pela “ciência literária”, “é despreocupar-se de todas as questões que entendem com o domínio da imaginação” (ASSIS, 1961, p. 12). De certo, que essa perspectiva tendente a endurecer as fronteiras entre os discursos crítico e literário será bastante relativizada por Machado, sobretudo, em sua obra ficcional, que como ainda teremos a oportunidade de discutir mais atentamente, está permeada por suas concepções a respeito do fazer literário e dos papéis a serem ocupados na relação autor-leitor.

Além desse quase obsessivo “dever de dizer a verdade, e em caso de dúvida, antes calá-la que negá-la” (ASSIS, 1961, p. 14), afinal “a maior injúria que se pode fazer a um autor é ocultar-lhe verdade, porque faz supor que ele não teria coragem de ouvi-la” (Idem, p. 60), o “Ideal do crítico” também revela uma outra interessante concepção de Machado a respeito da crítica literária e de sua utilidade, pois além de verdadeira, a crítica deve ser também útil: “A

crítica útil e verdadeira será aquela que (...) procure reproduzir unicamente os juízos da sua consciência.” (ASSIS, 1961, p. 13). A atividade da crítica funcionaria também, de acordo com Machado, como uma espécie de aconselhamento, do qual a literatura há que tirar proveito para seu engrandecimento. Essa concepção está, inclusive, de acordo com o que já foi dito acima a respeito da vontade de Machado de contribuir para a consolidação de nossa literatura e de sua crença no relevante papel que a crítica poderia exercer neste mister:

As musas, privadas de um farol seguro, correm o risco de naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade. (...) O poeta oscilará entre as sentenças mal concebidas do crítico, e os arestos da opinião; nenhuma luz, nenhum conselho, nada lhe mostrará o caminho que deve seguir – e a morte próxima será o prêmio definitivo das suas fadigas e das suas lutas.

(...) qualquer pode notar com que largos intervalos aparecem as boas obras, e como são raras as publicações seladas por um talento verdadeiro. Quereis mudar esta situação aflitiva? Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute (...). (ASSIS, 1961, p. 11-12).

Essa postura delineada teoricamente em “Ideal do crítico” é exercida por Machado em alguns escritos que dedica ao exame de textos alheios, aos quais, frequentemente, oferece seus conselhos. É o que faz, modestamente, na crítica ao livro de poemas **Revelações**, de A. E. Zaluar, em 1863: “E se fosse dado a qualquer indicar caminho às tendências do poeta e modificar-lhe as intenções, eu diria que (...) à descoberta e consolação das dores da humanidade devia dirigir-se a sua musa.” (1961, p. 42). Igual exemplo poderia ser também extraído da crítica “Cantos e fantasias” (1866), em que Machado aconselha a J. de Vasconcelos Ferreira a respeito de seu então recentemente publicado **Um livro de rimas**: “O que lhe aconselhamos, porém, é que, além do extremo cuidado com as imagens (...) procure o Sr. Ferreira tratar da sua forma, que em geral é pobre e imperfeita.” (1961, p. 103).

Para concretizar as suas “esperanças de influir e dirigir”, a crítica deve ser, logicamente, convincente. Apenas dotada de capacidade de persuasão é que a crítica poderá atuar como um “farol seguro”, apontando um caminho para o poeta. É justamente a partir dessa preocupação em ser a crítica convincente e persuasiva que penso ser interessante refletir sobre algumas idéias de “Ideal do crítico” à luz do conceito barthesiano de “verossímil crítico”, que, como mencionado no primeiro capítulo, é composto, segundo Barthes, por uma tríade de características: a objetividade, o gosto e a clareza, que visam conferir ao texto aparência de verdade e, conseqüentemente, credibilidade.

No que tange à “objetividade”, frequentemente invocada pela crítica tradicional como requisito imprescindível e contra a qual Barthes se insurge no artigo “Crítica e verdade”, sob o argumento de que ela seria, na realidade, uma qualidade um tanto imprecisa, mesmo porque suas definições variam constantemente - “antigamente, era a razão, a natureza, o gosto etc.;

ontem, era a vida do autor, as ‘leis do gênero’, a história.” (BARTHES, 1970, p. 192), é possível perceber uma recorrente preocupação de Machado, que no decorrer de “Ideal do crítico”, reafirma muitas vezes a necessidade de ser a crítica independente, coerente e imparcial:

O crítico deve ser independente, - independente em tudo e de tudo, - independente da vaidade dos autores e da vaidade própria. (...) A profissão do crítico deve ser uma luta constante contra todas essas dependências pessoais, que desautoram os seus juízos, sem deixar de perverter a opinião. Para que a crítica seja mestra é preciso que seja imparcial (...). (ASSIS, 1961, p. 15).

Estas tentativas de imparcialidade são explicitadas em alguns textos que Machado dedica à crítica. É o que se pode perceber, apenas a título exemplificativo, no artigo “Colombo”, de 1866: “Apreciaremos o novo poema nacional com a consciência e a imparcialidade que costumamos usar nestes escritos (...). A nossa máxima literária é simples: aprender investigando.” (ASSIS, 1961, p. 107). Em nome desta objetividade, por óbvio, que o texto crítico também deverá estar sempre atento aos critérios de clareza e precisão:

(...) falaremos sem rodeios nem disfarce, procuraremos ver se o autor atendeu a todas as regras da forma escolhida, se fez obra d’arte ou obra de passatempo, e **resumindo a nossa opinião em termos claros e precisos**, teremos dado ao autor do *Culto do dever* o culto de uma nobre consideração. (ASSIS, 1961, p. 60/61, grifo nosso).

Apenas para finalizar, importante atentarmos para o ano em que o artigo “Ideal do crítico” foi escrito (1865), até mesmo para situá-lo no contexto da obra ficcional de Machado de Assis. Lembremos que a seleção **Contos fluminenses** foi publicada em 1870 e que o seu primeiro romance, **Ressurreição**, foi publicado em 1872. Esses dados puramente cronológicos demonstram que as receitas normativas de “Ideal do crítico” datam de pelo menos sete anos antes da publicação de seu primeiro romance e de, aproximadamente, dezesseis anos antes da grande renovação de estilo inaugurada por **Memórias póstumas de Brás Cubas**, publicado em 1881. Buscando, novamente, certa coerência entre as produções críticas e as obras literárias machadianas, gostaria de propor a leitura de “Ideal do crítico” (assim como de algumas críticas que seguem as concepções definidas neste texto) como um “ensaio”, palavra a que Quintino Bocaiúva acrescenta um significativo aposto em uma correspondência dirigida a Machado de Assis, no ano de 1863: “uma ginástica de estilo” (1961, p. 10). Tomemos de empréstimo as ressalvas que Machado, receoso, faz na advertência à primeira edição de **Ressurreição** e usemos transportá-las, alargando assim a sua abrangência, para o que convencionei denominar de a “primeira fase” de sua atividade de crítico de literatura:

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor. (...) **É um ensaio.** Vai despretensiosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer. (...) Ora pois, atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica, que este prólogo não se parece com esses prólogos. **Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim,** e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam (...). (ASSIS, 1961, p. 7, grifo nosso).

Assim compreendido este momento da atividade crítica de Machado – um ensaio para uma função posterior mais criativa – penso já ser possível avançar para o debate de uma outra tendência dos textos críticos machadianos.

2.3. Machado de Assis, um escritor: o texto crítico em busca de autonomia.

No fim do primeiro capítulo, anunciei a hipótese levantada por Leyla Perrone-Moisés a respeito de certo objeto híbrido, capaz de conjugar a liberdade criativa da escritura e um mínimo de transitividade sem o qual a atividade da crítica perderia uma de suas características essenciais - a análise ou mesmo a avaliação de um outro texto:

Em que medida a crítica poderia quebrar essa dependência, exercer-se no presente, em liberdade e prazer, mantendo ao mesmo tempo sua dupla função de esclarecimento e avaliação, sem os quais ela deixa de existir e é totalmente absorvida pela escritura? (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 57).

Trata-se, como já tive a oportunidade de indicar, do conceito de “crítica-escritura” formulado pela autora, com a finalidade de tentar aliar ao exercício típico da crítica literária (leitura, análise e avaliação de textos literários) os “benefícios” do advento da escritura, dentre os quais é importante ressaltar a adoção de uma postura ativa e criadora em oposição a um olhar predominantemente submisso diante do texto literário. Sob os olhares desta proposta de Perrone-Moisés, o discurso crítico, mesmo conservando a função de examinar outros textos, parte em busca de um maior grau de autonomia, assumindo-se, ele próprio, como criação, ao invés de se dirigir ao texto poético como se este fosse o seu imediato superior hierárquico, detentor único de toda a verdade.

No item 2.2, tratei, especificamente, de alguns artigos que Machado de Assis dedicou ao exame atento e à análise imparcial de obras literárias e pretendi demonstrar como predominava certa subserviência em relação ao texto analisado, do qual o crítico, associado à figura do escrevente barthesiano, deveria extrair, a partir de um método rigoroso e objetivo, uma verdade. A linguagem era usada como simples ferramenta de análise e seu objetivo estava sempre projetado para algo exterior ao próprio discurso:

Os escreventes, por sua vez, são homens “transitivos”; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles a palavra suporta um fazer, ela não o constitui. Eis pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo de “pensamento”. (BARTHES, 1970, p. 36, grifo nosso).

Valendo-me do conceito de “crítica-escritura”, o qual, por sua vez, já abarca as idéias barthesianas de “escritura” e “escritor”, pretendo, nesta etapa, discutir a validade de sua associação a uma prática mais autônoma adotada por Machado de Assis, principalmente, no conhecido texto dedicado à crítica do romance **O primo Basílio**, de Eça de Queirós. Este objeto híbrido proposto por Perrone-Moisés, capaz de conciliar os fins bem delimitados da crítica tradicional à intransitividade da escritura, contribuirá para a compreensão de uma ressalva já feita neste capítulo, quando afirmei que apesar de ter utilizado a nomenclatura “escrevente” de Roland Barthes para caracterizar o predomínio de uma atividade avaliativa e prescritiva em alguns textos machadianos, a minha finalidade, ao “separar” os textos de **Crítica literária** em duas tendências, estava distanciada de uma cisão rigorosa entre uma fase “Machado-escrevente” e outra “Machado-escritor”.

Os textos com os quais trabalharei, neste momento, demonstram como Machado caminha em busca de certa autonomia, aproximando a sua atividade daquela exercida pelo “escritor”. Ele passa a tangenciar a liberdade preconizada pela “escritura”, extrapolando o objeto sobre o qual se debruça, valorizando a linguagem e impedindo a sua redução a uma instrumentalidade simplesmente analítica. No entanto, a permanência dos objetivos que, para Leyla Perrone-Moisés, são imprescindíveis à própria caracterização do texto como crítico é bastante nítida. Assim, a formulação hipotética da autora de **Texto, crítica, escritura** vem, perfeitamente, em nosso auxílio, pois, apesar de notar que alguns artigos de **Crítica literária** ainda se encontram atados aos escopos da crítica tradicional, não seria justo que lhes atribuíssemos a mesma “classificação” na qual se inserem os artigos que acompanham a linha de raciocínio delineada em “Ideal do Crítico”.

É bem certo que “O primo Basílio” se trata de um artigo que Machado de Assis escreveu visando à análise e à avaliação do então recentemente publicado livro de Eça de Queirós. O que não podemos aceitar é que este texto machadiano está restrito a estes escopos. Nesta famosa crítica consagrada à mais nova obra do aclamado autor português, o Bruxo do Cosme Velho não poupa reprimendas ao enredo e à técnica narrativa do livro analisado, preocupando-se mesmo em dar aos leitores um breve resumo dos fatos que compõem o triângulo de Luísa, Jorge e Basílio, sem se esquecer de fornecer também alguns antecedentes de Eça, retomando certos aspectos de **O crime do Padre Amaro**.

Machado promove um exame exaustivo da narrativa de Eça de Queirós e, a exemplo de algumas passagens que detectamos na “primeira fase” de sua atividade crítica, não deixa de apontar os defeitos que percebeu na elaboração da trama e na composição das personagens, assumindo, assim, uma postura explicitamente avaliativa:

E aqui chegamos ao defeito capital da concepção do Sr. Eça de Queirós. A situação tende a acabar, porque o marido está prestes a voltar do Alentejo, e Basílio começa a enfasiar-se, e, já por isso, já porque o instiga um companheiro seu, não tardará a trasladar-se a Paris. (ASSIS, 1961, p. 160, grifo nosso).

(...) a Luísa – força é dizê-lo – a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (1961, p. 159).

(...) **mas o seu livro traz defeitos que me parecem graves, uns de concepção, outros da escola em que o autor é aluno, e onde aspira a tornar-se mestre;** (...) Censurei e louvei, crendo haver assim provados duas coisas: a lealdade da minha crítica e a sinceridade da minha admiração. (1961, p. 169, grifo nosso).

O que há, então, em “O primo Basílio” que justifique a distinção dele em relação à concepção predominante em “Ideal do crítico”? O que, neste artigo, permite que o associemos à escritura barthesiana? Por que, neste texto, podemos afirmar a atividade de Machado como “escritor” e não como “escrevente”? Penso já ter explicitado quais aspectos, em “O primo Basílio”, justificam a minha posição de encará-lo também como um texto de crítica literária tradicional: ele se debruça sobre um texto literário, analisando-o, avaliando-o e expondo ao leitor as suas interpretações a seu respeito. Agora, retomando a série de perguntas que formulei acima, desejo apontar traços que indiquem a atitude eminentemente criativa e autônoma de Machado, que, ao compor este artigo, certamente, extrapolou em muito a simples leitura avaliativa de uma outra obra.

Quando afirmo que Machado de Assis ultrapassou os limites de seu objeto inicial (a leitura e a avaliação de **O primo Basílio**), tenho em mente dois aspectos. O primeiro deles, que poderíamos classificar como temático, diz respeito ao extravasamento do próprio assunto anunciado pelo título do artigo, pois “O primo Basílio” de Machado de Assis não se limita a tratar de **O primo Basílio** de Eça de Queirós. O segundo aspecto está relacionado ao próprio “uso” da linguagem, já que, neste texto machadiano (assim como em diversos outros, sobretudo, de sua obra ficcional), ela não é apenas ferramenta de comunicação de uma idéia que lhe é exterior, revelando-se, ela própria, como o objeto de criação. A linguagem não é

utilitariamente empregada para fazer com que certo assunto nos seja transmitido, para fazer brilhar alguma idéia. Ela própria é brilho.

Há um assunto que perpassa toda a construção da crítica de Machado ao livro de Eça de Queirós e que justifica este transbordamento temático a que me referi logo acima: trata-se da exposição das concepções machadianas a respeito da escola e da estética realista. Por óbvio, que não estou dizendo que Machado “fugiu ao tema”, mesmo porque o Realismo é um assunto que se harmoniza perfeitamente com a obra que ele está analisando, a qual é majoritariamente classificada como realista/naturalista. O que interessa notar é que, a partir da abordagem de Machado sobre este estilo e da forma como ele expõe as suas concepções sobre esta escola, o seu artigo ganha imensa autonomia em relação ao “texto - primeiro”. E quando faço esta consideração não quero dizer que ele ganha autonomia apenas por ter coragem de combater o livro sobre o qual está tratando. O que pretendo defender é que “O primo Basílio” de Machado de Assis não é um artigo apenas **sobre** a narrativa de Eça de Queirós. É, antes, um texto em que Machado deixa clara a sua posição (visível também em considerável parcela de sua obra literária) de incômodo diante do estilo literário que vigorava em sua época, traçando um verdadeiro panorama do Realismo e apontando-lhe alguns “problemas” que só seriam discutidos posteriormente pela teoria e pela crítica literária. Pode-se dizer que **O primo Basílio** funcionaria quase como um pré-texto, para que Machado avançasse por um artigo que, embrionário de uma teoria literária, dá-nos a conhecer as suas concepções sobre a própria literatura e sobre a estética que invadia as produções artísticas da época.

Vejamos um trecho em que Machado problematiza a grande aspiração da escola realista – a captura e a posterior exposição fiel e exaustiva da verdade, demonstrando grande lucidez ao ponderar sobre a necessária distância entre o querer retratar a realidade e o êxito completo desta tarefa:

Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.

Um dos meus contendores louva o livro do Sr. Eça de Queirós, por dizer a verdade, e atribui a algum hipócrita a máxima de que nem todas as verdades se dizem. **Vejo que confunde a arte com a moral**; vejo mais que se combate a si próprio. Se todas as verdades se dizem, por que excluir algumas?

Ora, o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. (1961, p. 178, grifo nosso).

Machado, na contramão do predomínio realista de seu tempo, traça em “O primo Basílio” as fragilidades das pretensões de muitos de seus companheiros que, através de recursos tais como as descrições minuciosas, desejavam transportar fotograficamente o real para a narrativa. O autor de **Memórias póstumas de Brás Cubas** antevê não apenas o

fracasso deste objetivo (afinal, nem mesmo dois grandes mestres da escola conseguiram, apesar de tudo, esgotar “todos os aspectos da realidade”), mas também deixa clara a sua posição a respeito de ser tal procedimento “contrário às leis da arte” (ASSIS, 1961, p. 171).

Em harmonia com a sua própria produção literária, como veremos mais adiante, Machado de Assis recusa o artifício do pormenor descritivo, o qual além de não trazer qualquer contribuição relevante para a trama, ainda traria o prejuízo de “abafar o principal”:

Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Juliana, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos a ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal (...) **mas por que avolumar tais acessórios ao ponto de abafar o principal?** (1961, p. 166, grifo nosso).

Ao tecer tais considerações a respeito do Realismo e de suas técnicas descritivas, Machado, a meu ver, antecipa muitas das idéias contida no artigo “O efeito de real”, no qual Barthes, aponta para a inutilidade de pormenores de descrição, que são inseridos nas narrativas – “toda narrativa, pelo menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns.” (BARTHES, 1984, p. 159) - apenas para lhes conferir uma ilusão de realidade. Essa proposta de antever no pensamento machadiano algumas concepções e afinidades com o texto de Barthes acima mencionado ficará mais clara quando partirmos para a análise dos textos ficcionais, já que neles a preocupação de Machado em evitar o rol exaustivo de descrições é frequentemente explicitada. Com esta postura, evidenciada teoricamente em “O primo Basílio” e colocada em prática na ficção, Machado de Assis cria uma linha de fuga em relação aos escopos representacionais que predominavam no século XIX. Ao invés de pretender criar artifícios de realidade e de procurar cegar o leitor para as inevitáveis fronteiras entre o real e o ficcional, ele não deixa de marcar o lugar o texto como um espaço de criação, recusando os recursos de transparências em relação ao mundo exterior à obra. As técnicas empregadas por Machado para evidenciar a linguagem como tal, acentuando o caráter ficcional de seu texto e demonstrando, a todo instante, que este não se pretende cópia do real serão objetos de nosso estudo sobre a obra ficcional do autor. Por ora, gostaria apenas de deixar claro que o artigo que ele dedicou à crítica do famoso romance de Eça de Queirós excede as fronteiras de seu objeto inicial e, ao revelar sua postura combativa em relação à arte realista, acaba por escrever um texto de caráter teórico, no qual ele discute importantes questões concernentes à verdade artística e ao fazer literário.

O segundo aspecto que nos permitiria olhar para “O primo Basílio” como um texto afinado com o conceito de “Crítica-escritura” diz respeito, como já anunciado acima, ao próprio “uso” da linguagem, a qual não é apenas empregada como um veículo de

comunicação, constituindo-se, ela própria, parte relevante da criação. É justamente no trabalho com a linguagem que penso ser possível tecer aproximações entre a “função” do “escritor” barthesiano e a efetiva prática de Machado:

O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade, eis o que a gramática nos ensina ao opor justamente o substantivo de um ao verbo (transitivo) do outro. **Não que o escritor seja uma pura essência: ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem;** o escritor é aquele que *trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. (BARTHES, 1970, p. 33, grifo nosso).

O próprio conceito de escritura torna difícil a tarefa de “demonstração” prática de trechos do texto em que este emprego intransitivo da linguagem se evidenciaria. No segundo capítulo de **Texto, crítica, escritura**, para auxiliar na composição de seu conceito hipotético, Leyla Perrone-Moisés procurará discutir a noção de escritura e “Antes de empreender qualquer definição” (2005, p. 29), ela atenta para a necessidade de algumas “precauções”, que apontam exatamente para esta impossibilidade a que estou me referindo:

(...) trata-se de um conceito (abstrato) operatório que não pode nem pretende recobrir exatamente nenhuma obra ou trecho de obra concreto. Menos (ou mais?) do que um conceito, trata-se de um conjunto de traços que permitem distinguir, em determinados textos, um aspecto propriamente indefinível como uma totalidade. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 29).

Há, contudo, um componente no conceito barthesiano que facilitará a nossa pretensão de aproximar a noção de escritura e o trabalho de Machado de Assis com a linguagem: a questão do estilo. Perrone-Moisés nos alerta sobre a dificuldade de precisar o lugar e a definição de “estilo” para Barthes, afirmando ser este “o problema mais espinhoso da teoria barthesiana” (2005, p. 33). Sem pretender adentrar na complexidade do tema, que perpassa as diferentes tendências da obra de Barthes, gostaria de adotar aqui, em coerência com o texto escolhido para tratar da oposição entre “escritores” e “escreventes”, a concepção de estilo que vigora na denominada fase “estruturalista” do pensador. Se em **Grau zero da escritura**, publicado em 1953, a escritura está relacionada a um comprometimento com a história e com a sociedade e o estilo, por sua vez, é associado aos “recônditos mais secretos e individuais do escritor” (Perrone-Moisés, 2005, p. 35), em **O prazer do texto** (1973), a valorização do inconsciente faz com que Barthes reformule essas idéias e o que antes era conceituado como estilo (agora transformado em um simples revestimento formal) passa a se aproximar da própria concepção de escritura.

Em “Escritores e escreventes”, de 1960, texto que abriga as concepções de escritura e de estilo com as quais trabalharei aqui, Barthes se dá conta de que o engajamento com a história e a relação com a sociedade, fatores relevantes em **Grau zero da escritura**, não são

suficientes para caracterizar a sua definição de escritura. O que se revela imprescindível é antes um engajamento com a linguagem:

A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. (...) Sua verdade não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 33).

Nesta etapa do pensamento barthesiano, o estilo assumiria duas feições distintas, uma própria do escrevente e outra do escritor: “o estilo da escritura é único e irrepitível, enquanto os estilos da escrivência se repetem.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 33). É justamente esta característica de “irrepetibilidade” que Barthes atribui ao estilo da escritura que penso ser pertinente às inovações de linguagem contidas, por exemplo, em “O primo Basílio”, mormente se compararmos este texto à “fase” da crítica machadiana, que, anteriormente, pretendi associar à atividade do escrevente. Há neste artigo evidente preocupação em trabalhar a palavra, preocupação esta que chega mesmo ao ponto de fazer com que a linguagem, de tão voltada sobre si mesma, torne-se ela própria objeto da criação literária. Trata-se de um estilo que, embora “único e irrepitível” – ninguém jamais conseguirá escrever o mesmo texto e nem repetir o estilo próprio do escritor – é, ao mesmo tempo, recorrente em boa parte da obra machadiana, tornando perceptível uma série de características que lhe são frequentemente atribuídas. No artigo acima mencionado, pode-se notar que o trabalho com a palavra e a atenção com a linguagem fazem com que o texto assuma uma feição única, com que encarne um estilo que é próprio de seu escritor.

Muito embora tenha afirmado, inicialmente, que o próprio conceito barthesiano de escritura dificultaria a tarefa de apontar pontos específicos do texto nos quais esta função se revelaria, penso ser importante, apenas para fundamentar a minha hipótese de ser possível fazer uma leitura de “O primo Basílio” à luz da idéia de “crítica-escritura” proposta por Leyla Perrone-Moisés, enumerar alguns aspectos presentes neste artigo de Machado de Assis. Apesar de a própria noção de escritura não ser totalmente compatível com “demonstrações” extraídas de trechos da obra, gostaria de destacar algumas passagens que, a meu ver, justificam a presença deste estilo “único e irrepitível” do escritor.

O primeiro destes aspectos diz respeito às passagens em que Machado se propõe a “parafrasear” a narrativa de **O primo Basílio**, de Eça de Queirós. Ao contextualizar o leitor sobre a trama amorosa de Luísa, Basílio e Jorge, Machado de Assis acaba por criar um novo texto, destacável do original e repleto de marcas constantemente apontadas em sua obra ficcional. Vejamos um destes excertos em que Machado destaca um dos principais elementos desta narrativa de Eça – a intervenção da personagem de Juliana:

Interveio, neste ponto, uma criada, Juliana, o caráter mais completo e verdadeiro do livro; Juliana está enfadada de servir; espreita um meio de enriquecer depressa; logra apoderar-se de quatro cartas; é o triunfo, é a opulência. Um dia que a ama lhe ralha com aspereza, Juliana denuncia as armas que possui. Luísa resolve fugir com o primo; prepara um saco de viagem, mete dentro alguns objetos, entre eles um retrato do marido. Ignoro inteiramente a razão fisiológica ou psicológica desta precaução de ternura conjugal: deve haver alguma; em todo o caso, não é aparente. (1961, p. 161).

Destaquemos também um outro trecho em que Machado, pretendendo expor suas rigorosas censuras às preferências de escola de Eça de Queirós, não poupa “agulhadas” ao enredo de O primo Basílio e a seus excessos de pormenores:

Ruim moléstia é o catarro; mas por que não hão de padecer dela os personagens do Sr. Eça de Queirós? No *Crime do Padre Amaro* há bastante afetados de tal achaque; no *Primo Basílio* fala-se apenas de um caso: um indivíduo que morreu de catarro na bexiga. Em compensação há infinitos “jactos escuros de saliva”. (...) mas por que avolumar tais acessórios ao ponto de abafar o principal? (1961, p. 166).

Ao retomar a obra analisada, procurando transmitir ao leitor os principais componentes de seu enredo, Machado elabora um novo texto, criativo e deformante, tal como pretendido pelo conceito hipotético de intertextualidade crítica a que já fiz referência na primeira parte deste capítulo. Trata-se de um procedimento de apropriação de um texto-primeiro, para, junto com ele, trabalhar a linguagem até o ponto em que as hierarquias entre um discurso literário “superior” e um discurso crítico “submisso” possam ser, no mínimo, questionadas. Este novo texto, povoado de características bem próprias do estilo machadiano (o humor sarcástico, a ironia sutil, as digressões e as frequentes convocações ao leitor), revela-se também como criação literária e permite que nele reconheçamos diversos traços típicos do Machado de Assis romancista ou contista.

Interessante destacar aqui algumas palavras que Sílvia Romero empregou para, como era de esperar, atacar Machado de Assis em seu ofício de crítico literário. Após a citação, observemos como o que ele aponta como uma “falha” nas críticas machadianas pode ser compreendido, neste contexto, como uma atuação positiva de reescrita do texto analisado:

É inútil estudar o comediógrafo e o crítico. Não tinha individualidade poderosa em nenhuma dessas especialidades. Suas comédias são contos dialogados sem vida autônoma, sem as vantagens da novelística.

Suas críticas são ainda contos, menos a espontaneidade da narrativa. Machado, neste último terreno, não tinha a habilidade de descrever um caráter, ao gosto de um Saint Beuve, Taine, Macaulay, Renan, Faguet, Hennequin; nem possuía a destreza de labutar entre as idéias e manter-se potente no meio do intrincado das doutrinas e sistemas, qualidade máxima de Scherer. (ROMERO, 1954, p. 20, grifo nosso).

Relendo os excertos de “O Primo Basílio”, de Machado de Assis, selecionados e citados acima, penso ser possível concordar com Sílvia Romero: nosso moderno escritor, ao compor esta crítica e dando provas de sua capacidade de transbordar os limites do texto que

pretende analisar, chega, em muitos momentos, a produzir um novo texto criativo, que, em algumas passagens, poderia mesmo ser lido como um conto, que se apropriando do enredo-primeiro, é capaz de deformá-lo e parodiá-lo. A título ilustrativo, vejamos um trecho em que Machado, sarcasticamente, reconta (recria) parte do enredo de **O primo Basílio**:

Casa com Jorge, faz este uma viagem ao Alentejo, ficando ela sozinha em Lisboa; aparece-lhe o primo Basílio, que a amou em solteira. Ela já não o ama; quando leu a notícia da chegada dele, doze dias antes, ficou muito “admirada”; depois foi cuidar dos coletes do marido. Agora, que o vê começa por ficar nervosa; ele lhe fala das viagens, do patriarca de Jerusalém, do papa, das luvas de oito botões, de um rosário e dos namoros de outro tempo, diz-lhe que estimara ter vindo justamente na ocasião de estar o marido ausente. Era uma injúria: Luísa fez-se escarlate; mas à despedida dá-lhe a mão a beijar, dá-lhe até a entender que o espera no dia seguinte. Ele sai; Luísa sente-se “afogueada, cansada”, vai despir-se diante do espelho, “olhando-se muito, gostando de ser ver branca”. (ASSIS, 1961, p. 159/160).

Por óbvio, que, se para o positivista Sílvio Romero, a incapacidade de Machado de se prender às doutrinas e de se restringir a labutar na simples descrição de um caráter são aspectos negativos, para a perspectiva que se vem delineando neste estudo, trata-se de um traço totalmente inovador, que demonstra claramente o estilo próprio de um escritor que, destoando de seus contemporâneos, ao menos se consideramos o cenário brasileiro, era capaz de superar a exclusividade de gêneros e de produzir literatura na crítica, assim como crítica e teoria na ficção.

A escolha deste artigo machadiano de crítica a **O primo Basílio** se deu, principalmente, pela possibilidade de sua associação ao conceito de “crítica-escritura” proposto por Leyla Perrone-Moisés, já que, ao mesmo tempo em que ele encarna as tarefas da crítica tradicional, assumindo-se como um texto dedicado ao exame de um outro texto, ele carrega certos traços pertinentes ao conceito barthesiano de escritura. Além disso, estas considerações a respeito de “O primo Basílio” servem também como uma espécie de passagem para a próxima etapa deste trabalho, na qual as atenções estarão predominantemente voltadas para a atividade crítica e teórica exercitada por Machado no interior do texto ficcional.

Se, nas discussões a respeito dos textos que acompanham a linha de raciocínio delineada a partir de “Ideal do crítico”, pretendi associar o trabalho de Machado à atividade do escrevente e, através do exemplo de “O primo Basílio”, objetivei debater a possibilidade de compreendermos este texto como mais próximo da autonomia da escritura, no próximo capítulo, dedicado ao mapeamento de algumas concepções teóricas e críticas que Machado dispersou e diluiu em muitos de seus textos ficcionais, desejo avançar no questionamento a respeito das fronteiras (ou da validade de manutenção de determinados limites) entre os dois

tipos de discurso (o de caráter teórico ou crítico e o literário ou ficcional). Ao avançar por estas trilhas de pensamentos teóricos e críticos, pretendo também tentar aproximá-los de determinadas concepções de Roland Barthes a respeito do fazer literário e de seus objetivos, da autoria e do papel do leitor.

3 O TEXTO LITERÁRIO DE MACHADO DE ASSIS: O ACESSO ÀS CONCEPÇÕES MODERNAS SOBRE O FAZER LITERÁRIO.

Neste capítulo, a partir principalmente da obra ficcional de Machado de Assis, objetivo retomar a discussão, suscitada, sobretudo no primeiro capítulo do trabalho, a respeito das fronteiras (ou da validade da manutenção destas fronteiras) entre os discursos crítico e literário, já que, em muitos momentos, Machado dilui em seus textos ficcionais muitas de suas concepções a respeito da crítica e do próprio fazer literário.

Além disso, pretendo debater a possibilidade de vislumbrarmos na obra de Machado certas antecipações de tendências literárias, ainda não observadas na tradição predominantemente realista da época, ao menos se pensarmos no contexto brasileiro, e, ainda, de procedimentos críticos que só se tornariam usuais no século XX.

Para percorrer o exercício da atividade crítica e teórica no interior do texto ficcional machadiano, voltaremos nossos olhares, principalmente, para os romances “pós Brás Cubas”, ou a denominada “fase madura” de Machado de Assis, além do livro **Ressurreição**, que embora seja o primeiro romance do escritor, ou um “ensaio”, como definido por ele próprio no prefácio da obra, apresenta alguns elementos mais “ousados”, ou, em outros termos, mais próximos daquelas concepções que acredito aproximarem Machado de um projeto moderno de escritura. A análise da ficção machadiana, nesta etapa do trabalho, englobará também alguns contos, dispersos em diversos volumes, além de alguns textos do livro **Crítica literária** e, em menor escala, algumas crônicas.

Feitas essas considerações iniciais, passemos a examinar alguns pontos que entendo serem fundamentais ao longo da obra ficcional de Machado. Trata-se de alguns elementos bastante recorrentes tanto nos romances quanto nos contos machadianos e que possuem forte conteúdo crítico e teórico a respeito da atividade literária. Penso que, em termos bastante sintéticos, poderia resumir da seguinte forma os principais temas deste capítulo: as questões relativas aos recorrentes recursos metaficcionalis empregados por Machado, assim como as consequências deste uso para o processo de desvinculação do autor em relação às finalidades de representação tipicamente realistas; as suas concepções a respeito da autoria e do papel ativo atribuído ao leitor, relacionando estes dois últimos pontos a algumas idéias defendidas por Roland Barthes.

3.1. “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo”.⁷

“Se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação.”⁸

Partindo dos objetivos gerais delineados para este terceiro capítulo, pretendo discutir, nesta etapa, os procedimentos através dos quais Machado, em diversos textos ficcionais, procura não apenas recusar a tradição realista dominante em seu tempo, mas também explicitar esta recusa, demonstrando grande afinidade entre as concepções defendidas teoricamente em muitos dos textos reunidos em **Crítica literária** e a sua prática artística.

Em nosso entender, Machado recusou os postulados realistas-naturalistas de seu tempo, não por não ter tido, como queria Silvio Romero, “uma educação científica indispensável” (In: MACHADO, 2003, p. 145), mas por ter percebido, com lucidez, que entre o mundo real e a vontade de narrá-lo e escrevê-lo, há uma longa distância: “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” (ASSIS, 1961, p. 229). Conectando a literatura de Eça e Zola, Machado escreve: “(...) o realismo de os Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade.” (1961, p. 178). Como sintetizou Antonio Candido: “(...) num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, ele [Machado] cultivou livremente o elíptico, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa (...)” (2004, p. 22).

No texto “A nova geração”, em que Machado procura traçar um panorama geral da poesia brasileira contemporânea, o escritor não deixa de apontar defeitos que observa nos jovens poetas e, dentre eles, destaca a adesão de alguns à bandeira realista, deixando bastante clara a sua posição a respeito desta estética:

Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte. (...) Um poeta, V. Hugo, dirá que há um limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial. (...) Tal é o princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos. (1961, p. 188/189, grifo nosso).

Dentre as estratégias empregadas por Machado neste processo de recusa da tradição realista, procurarei destacar a recorrência das passagens que denunciam a autoconsciência de

⁷ Citação retirada do artigo “O primo Basílio” – (ASSIS, 1961, p. 178).

⁸ Citação retirada da crítica feita por Machado de Assis, em 16 de janeiro de 1866, ao livro “O culto do dever” – (ASSIS, 1961, p. 64).

suas narrativas, discutindo em que medida estas incursões metaficcionalis contribuem para a ruptura do texto com os fins de representação próprios das estéticas de cunho realista. Neste mesmo caminho, penso que algumas lições extraídas do conhecido texto de Roland Barthes, “A morte do autor” também poderão ser relevante para a leitura da escrita machadiana. A partir deste ensaio, penso ser possível discutir dois aspectos que permeiam grande parte da obra literária de Machado de Assis. O primeiro deles diz respeito ao processo, tantas vezes salientado no ensaio de Barthes, de apagamento da origem, de desligamento entre o texto e quem o escreve, ou, ainda, de quebra da ilusão de pertencimento entre as entidades “texto” e “Autor”. Já a segunda questão, que surge justamente como uma relevante consequência desta recusa da figura do Autor como Pai da obra, está relacionada à figura o leitor, cuja participação, em atenção ao postulado de Roland Barthes – “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1984, p. 70) – torna-se fundamental para a vida do texto.

Além disso, da mesma forma como no capítulo 2, pretendi discutir a autonomia criativa de alguns textos críticos de Machado (a discussão a este respeito esteve centrada, sobretudo, em “O primo Basílio”), com a finalidade de movimentar algumas exposições iniciais a respeito das fronteiras entre os textos literário e crítico/teórico, gostaria, a partir deste momento, de observar a constante presença de conteúdos próprios da crítica e da teoria no interior de romances e contos machadianos.

Para apontar em que medida os textos literários de Machado destoam do conjunto predominante do realismo típico do século XIX e, ainda, para debater as estratégias através das quais ele procura explicitar essa diferença, os conceitos de narrativa narcisista e de metaficção, propostos por Linda Hutcheon no livro **Nacissistic Narrative: the metafictional paradox**, também serão de grande auxílio. O conceito de narrativa narcisista e as noções de metaficção e auto-referencialidade narrativa contribuirão, a partir de duas vertentes, para o nosso protocolo de leitura da ficção de Machado de Assis. Em primeiro lugar, por tratar da explicitação dos códigos e das estruturas narrativas, alertando o leitor, a todo instante, para o caráter construído do texto e, assim, rompendo com os pactos predominantes nos romances realistas do século XIX (temática que será, primeiramente, abordada). Em segundo lugar, por debater o paradoxo - já anunciado por Linda Hutcheon logo no título de sua obra - que esta estratégia ficcional impõe ao leitor (discussão que será travada um pouco mais adiante).

O conceito de narrativa narcisista está intimamente relacionado à explicitação do processo de construção do texto, que se revela autoconsciente exatamente porque se debruça sobre seus próprios artifícios de escritura. O texto se constrói e, ao mesmo tempo, revela ao

leitor seus mecanismos de composição, os quais, ao invés de serem mascarados, são escancarados na própria narrativa:

“Metafiction” (...) is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth (...).⁹ (HUTCHEON, 1984, p. 9).

Esse procedimento põe em destaque, sem sombra de dúvidas, o caráter ficcional do texto narrativo, impedindo leituras tendentes a identificações com uma realidade que seja exterior à obra. O texto se mostra como texto, fruto de elaboração compartilhada, não deixando brechas para que haja mesclas ou confusões entre as searas do real e do ficcional: “In metafiction, (...) while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional.” (HUTCHEON, 1984, p. 7).¹⁰

Antes de iniciar o percurso da metaficcionalidade nas narrativas machadianas, importante delimitar o período em relação ao qual Hutcheon desenvolve o conceito acima mencionado. Recusando, explicitamente, a recorrente polêmica em torno da imprecisão do termo “pós-modernidade”, a autora prefere adotar, simplesmente, a nomenclatura “romances metaficcionais” para designar estes textos em que “the process is made visible” (1984, p. 6)¹¹. Hutcheon faz questão de deixar claro que apesar de este fenômeno ser bastante recorrente nos romances modernos, ele tem origens bem mais remotas:

This self-consciousness is perhaps more evident in modern metafiction but it is not limited to it. (...) As early as *Tristram Shandy* and *Jacques le fataliste*, then not to mention *Don Quijote* again, the reader has been asked to participate in the artistic process by bearing witness to the novel’s self-analyzing development. The narrator-novelist has, from the start, unrealistically entered his own novel, drawing his reader into his fictional universe. (1984, p. 9).¹²

⁹ “Metaficção”... é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística. “Narcisista” – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, com as leituras alegóricas do mito de Narciso ...” (tradução de REICHMANN, 2009, p. 2).

¹⁰ Na metaficção (...) enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. (Minha tradução). Saliento que, ressalvadas aquelas hipóteses em que haja uma referência expressa, todos os outros trechos em inglês foram traduzidos por mim.

¹¹ O processo torna-se visível.

¹² Essa autoconsciência é talvez mais evidente na metaficção moderna, mas não está restrita a ela. Desde *Tristram Shandy* e *Jacques le fataliste*, para não mencionar Dom Quixote mais uma vez, o leitor é convidado a participar do processo artístico, testemunhando o desenvolvimento da auto-análise do romance. O narrador-escritor tem, desde o início e de uma maneira irrealista, entrado no seu próprio romance, atraindo o leitor para o seu universo ficcional.

No que tange especificamente à opção pelo mito de Narciso, Linda Hutcheon pontua não apenas a óbvia referência àquele que se debruça sobre si mesmo (a narrativa que, através de um efeito espelhado, volta-se para si própria e que deseja o auto conhecimento), como também acrescenta o caráter de transformação pelo qual a própria noção do gênero narrativo passou desde o século XIX até a literatura moderna. A autora esclarece que, diante da indiscutível força dos romances realistas do século XIX, a crítica chegou mesmo a confundir o conceito de narrativa enquanto gênero com os elementos empregados para caracterizar e descrever um determinado estilo temporalmente demarcado (o realismo do século XIX). Dessa forma, com o surgimento dos romances modernos extremamente auto-centrados, muitos chegaram a preconizar “o fim dos romances”, sem que se dessem conta de que uma transformação, e não uma morte, estava em curso. Trata-se, de acordo com o raciocínio de Hutcheon, de um processo similar à metamorfose de Narciso-homem em Narciso-flor. Assim, como as ninfas choraram sua morte, sem conseguir perceber a mudança, vários críticos lamentaram o fim dos romances e não puderam alcançar o que havia de belo e proveitoso no processo de transformação:

Both Ovid and the naiads and dryads who lament Narcissus’ change are seen ironically here as representative of those critics who lament the death of the novel – refusing to accept that the form of fiction might just have changed. (1984, p. 8).¹³

A autora, ao discorrer sobre os textos metaficcionalis e ao repudiar aqueles que acusam de estéreis estas narrativas, faz um interessante contraponto entre “produto” (“the story told”) e “processo” (“the storytelling”)¹⁴, advertindo-nos de que a vida não se faz presente apenas naqueles textos que a pretendem reproduzir, mas também, e talvez principalmente, naqueles que dividem com o leitor a sua marcha de elaboração:

It is simplistic to say, as reviewers did for years, that this kind of narrative is sterile, that it has nothing to do with “life”. The implied reduction of “life” to a mere *product* level that ignores *process* is what this book aims to counteract. (HUTCHEON, 1984, p. 5).¹⁵

¹³ Tanto Ovídio quanto as náiades e as dríades que lamentaram a mudança de Narciso são vistas aqui, ironicamente, como representantes daqueles críticos que lamentaram a morte do romance – recusando-se a aceitar que a forma de ficção poderia apenas ter mudado.

¹⁴ Respectivamente, “a história contada” e “o contar da história”.

¹⁵ É simplista dizer, como revisores fizeram por anos, que esse tipo de narrativa é estéril, que em nada se relaciona com a “vida”. A redução implícita de “vida” ao nível de um mero *produto* que ignora o *processo* é o que este livro visa combater.

Não foi apenas da figura de Narciso que Linda Hutcheon tirou proveito para estabelecer seus paralelos entre o conhecido mito grego e o percurso da ficção. Eco, a ninfa condenada por Juno a “repetir sempre a última palavra que ouve e nada além” (OVÍDIO, 2003, p. 62) tem o seu destino, qual seja o de possuir para sempre uma língua de “pouco uso”, comparado à linguagem do romance. A rejeição de Narciso (lembramos que sua figura está associada ao próprio romance) em relação a Eco (equiparada à linguagem) representaria a falta de interesse, sobretudo por parte das tradições realistas, em relação ao poder autônomo e criativo da linguagem, que era encarada como simples instrumento de representação de um mundo exterior à obra:

Therefore, at a certain time, when formal realism was seen as the accepted goal of fiction, the novel, like Narcissus, seemed to refuse to give independent power to (or even pay attention to) the medium, language. **Character, action, morality, representation of reality – not words – were the conscious concerns. Language was merely a means, never an end.** (HUTCHEON, 1984, p. 11, grifo nosso).¹⁶

Estabelecidas estas premissas em relação ao conceito desenvolvido por Hutcheon, importante demarcar a sua relevância para esta etapa do estudo. Para a análise de algumas ficções de Machado de Assis, interessa-nos, mais fortemente, a associação da figura de Narciso com a tomada de consciência da narrativa em relação a seu próprio processo de elaboração. A leitura da ninfa Eco como representativa da linguagem dos romances realistas do século XIX também pode servir de interessante contraponto às inovações promovidas por Machado de Assis, cuja linguagem, como já tivemos a oportunidade de debater no capítulo anterior, possui autonomia criativa, não se prestando, tão somente, a instrumentalidades de representação.

Esta recorrente marca auto-reflexiva que se nota em muitos textos ficcionais de Machado de Assis, como veremos a seguir, foi destacada por Maria Elizabeth Chaves de Mello, no artigo “Sílvia Romero vs. Machado de Assis: crítica literária vs. literatura crítica”, ao qual já fiz referência neste trabalho. Como já mencionado anteriormente, para a autora, a recusa de Machado a ingressar assiduamente nas constantes lides literárias que marcaram seu tempo e que, sobretudo pela lavra de Sílvia Romero, envolviam o seu nome, tem uma explicação que transborda o seu temperamento avesso às controvérsias. O autor de **Dom Casmurro** encontrou, então, na ficção, até mesmo por seu maior alcance de público, um

¹⁶ Portanto, em um determinado momento, quando o realismo formal era visto como o objetivo principal da ficção, o romance, assim como Narciso, parecia se recusar a dar poder independente (ou até mesmo prestar atenção) ao meio, à linguagem. Personagem, ação, moralidade, representação da realidade – e não as palavras – eram as preocupações conscientes. A linguagem era simplesmente um meio, nunca um fim.

instrumento mais eficiente para a exposição de suas idéias a respeito da teoria e da crítica literária: “Poderia Machado ter feito toda essa crítica nos seus textos de crítica literária? Se o fizesse, quem o teria lido? Ou, se o lessem, quem o teria aprovado? Teria nosso escritor descoberto que a ficção é uma maneira muito mais eficaz de se fazer crítica literária?” (MELLO, 2008, p. 193). Foi por este viés que, de acordo com a hipótese levantada no artigo em questão, Machado acabou produzindo uma literatura pioneiramente autoconsciente no contexto brasileiro do século XIX:

Um dos primeiros a propor essa literatura crítica no Brasil, o escritor estabelece, assim, novas alternativas para as relações entre o pensamento e a ficção. **A partir dele, a literatura brasileira se abre para a crítica no interior de si mesma, auto-reflexiva, característica da modernidade**, o que nos leva a indagar o papel que passa a representar, então, a crítica literária e, por conseguinte, a questionar o seu papel na sociedade do século XIX e hoje... (MELLO, 2008, p. 196).

Muito embora as maiores inovações machadianas se concentrem nas obras posteriores a **Memórias Póstumas**, iniciarei esse percurso com algumas considerações a respeito do romance **Ressurreição** (1872), que apesar de taxado como pertencente à “primeira fase” do escritor, apresenta alguns aspectos que o aproximam da denominada “fase madura”, ao mesmo tempo em que o distanciam de seus “irmãos” cronológicos, **A mão e a luva** (1874), **Helena** (1876) e **Iaiá Garcia** (1878).

Ressurreição, desde a advertência que abre a primeira edição, já nos obriga a dedicar-lhe maiores cuidados. Lendo este texto de abertura ao primeiro romance de Machado de Assis e conhecendo os livros que lhe seguiram, impossível não atentar para a afirmação categórica do escritor logo no primeiro parágrafo: “É um ensaio.” (1961, p. 7). Para usar, novamente, uma expressão empregada por Quintino Bocaiúva¹⁷, para se referir a algumas comédias de Machado, **Ressurreição** foi composto tal como “um ensaio, como uma ginástica de estilo” (1961, p. 10). Este treino, cujos frutos poderão ser colhidos mais tardes na complexidade narrativa de **Dom Casmurro**, já nos oferece algumas antecipações de muitas técnicas que seriam amplamente empregadas pelo escritor nos contos e romances da sua “fase madura”. É o próprio Machado quem, em correspondência trocada com José Veríssimo em 15 de novembro de 1898, adverte-nos a respeito da possibilidade de vislumbramos, em seus primeiros escritos, traços que, mais tarde, seriam festejados nos livros que sucedem à grande inovação promovida por **Memórias Póstumas**:

¹⁷ Em carta trocada com Machado de Assis no ano de 1863 e reunida no volume Correspondência, pertencente à obra completa do escritor.

O que Você chama a **minha segunda maneira** naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, quem a penetre e desculpe, e até chegue a **catar nela algumas raízes dos meus arbustos de hoje**. (1961, p. 138, grifo nosso).

O caráter de algumas críticas negativas atribuídas a **Ressurreição** na época de sua publicação aponta para alguns incômodos relacionados à produção ficcional de Machado de Assis, que, desde este primeiro romance, já causava certa estranheza no público consumidor de obras realistas. Carlos Ferreira, a exemplo, acusa, em 1872, o então recém-lançado romance **Ressurreição** de “deixar incompletos os quadros das grandes tempestades do coração (...)” sob “vistas constantes de uma ortodoxia geométrica e fria.” (FERREIRA, 2003, p. 84). A acusação de Carlos Ferreira, poeta e crítico gaúcho filiado aos propósitos do sentimentalismo romântico em voga no século XIX, de alguma forma, informa-nos a respeito da posição singular que a produção romanesca de Machado ocupou no cenário do século XIX brasileiro. O que o crítico compreendeu como defeito (a ausência de pacto sentimental) talvez fizesse parte do programa machadiano de fazer de sua ficção um experimento anti-realista.¹⁸

A respeito desta possibilidade de vislumbrarmos logo no primeiro romance de Machado um germen de sua prosa mais inovadora, importante destacarmos que a crítica já observou que as aventuras de Félix e Lívia podem ser lidas como “raízes” dos emaranhados “arbustos” de **Dom Casmurro** (1899). Nos dois enredos, emerge a questão da verossimilhança, que, substituindo a verdade, revela-se necessária e suficiente à formação do convencimento das personagens masculinas. Em “Retórica da verossimilhança”, Silviano Santiago desvenda os mecanismos pelos quais Félix, em **Ressurreição**, e Bento Santiago, em **Dom Casmurro**, dão como certas as traições de cujas ocorrências, em nenhum momento, pode-se ter certeza. Em ambos os casos - excluindo-se, obviamente, vários outros complexos recursos de que se vale o réu/Bento e o advogado de defesa/Dom Casmurro - a resposta está na verossimilhança dos fatos que substitui a verdade dos acontecimentos no instante de tomar a decisão: “Todas as decisões não se justificam (...) pelo pleno conhecimento da verdade, mas por acreditar que os acontecimentos se encaixam e que podem ser explicados pelo verossímil. (SANTIAGO, 2000, p. 33). Em **Ressurreição**, o próprio narrador destaca o artifício usado por Félix, quando pondera: “O que ele interiormente pensava era que, suprimida a vilania de Luís Batista, não estava excluída a verossimilhança do fato, e basta ela para lhe dar razão.” (ASSIS, 1961, p. 234). Esta consideração, sem maiores dificuldades, remete-nos ao capítulo

¹⁸As idéias desenvolvidas neste parágrafo já haviam sido trabalhadas, em certa medida, no texto “Machado de Assis: a realidade e o Realismo”, cuja referência completa se encontra na bibliografia deste trabalho.

X de **Dom Casmurro** (“Aceito a teoria”), no qual, admitindo o princípio de Marcolini, o narrador, advogando em causa própria, acaba por produzir uma prova que lhe é desfavorável, ao afirmar que a verossimilhança “é muita vez toda a verdade”. (1961, p. 34).

Antônio Candido, em “Esquema de Machado de Assis”, também ressalta a importância do verossímil na construção da convicção de Bentinho, ressaltando a importância desse tipo de estratégia na obra de Machado de Assis como um todo:

Mas o fato é que, **dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira**, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos (...) E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, **o real pode ser o que parece real!** (CANDIDO, 2004, p. 25/26, grifo nosso).

Esta sofisticação de análise do narrador de **Ressurreição**, que pretende avisar o leitor sobre a falácia do raciocínio de seu herói se conjuga a outros trechos dispersos na obra e acaba por nos revelar a sua autoconsciência a respeito do processo de composição do enredo: “Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista.” (1961, p. 222). O narrador dos encontros e desencontros de Félix e Lúvia embora não seja ainda tão inovador quanto o fragmentário Brás Cubas, emprega termos que denunciam o traço ficcional da obra, assumindo uma postura bastante diversa daquela que se observa nos narradores dos três romances que lhe dão seqüência. É o que se conclui a partir dos trechos selecionados logo abaixo, em que a referência explícita a termos “técnicos” resulta em inevitáveis advertências ao leitor sobre o caráter construído do texto:

De seu caráter e espírito melhor se conhecerá **lendo estas páginas**, e acompanhando o herói por entre **as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar**. (1961, p. 13, grifo nosso).

(...) Sentaram-se ambos, e Meneses referiu ao médico os acontecimentos que **deixo narrados no capítulo anterior**. (1961, p. 213, grifo nosso)

Aqui podia acabar o romance muito natural e sacramentalmente, casando-se estes dois pares de corações e indo desfrutar a sua lua de mel em algum canto ignorado dos homens. **Mas, para isso, leitor impaciente, era necessário que a filha do coronel e o Dr. Meneses se amassem, e eles não se amavam e nem se dispunham a isso**. (1961, p. 129, grifo nosso).

Estes ensaios promovidos em **Ressurreição**, que parecem já apontar, mesmo que minimamente, para o grande narrador-teórico-crítico que nascerá com **Memórias Póstumas de Brás Cubas** não são tão evidentes em **A mão e a luva**, **Helena** e **Iaiá Garcia**. Por essa razão e considerando, por ora, apenas a produção romanesca de Machado, daremos um grande salto em nossa trajetória para encontrar, em 1881, este narrador-crítico-analista de seu próprio

trabalho, atento aos caminhos da escrita e à necessidade de partilhar e explicitar o seu processo de composição

A figura do narrador, que exercita em diversas passagens a narrativa narcisista, evidenciando o trabalho de tessitura do texto e obrigando ao reconhecimento de seu caráter eminentemente ficcional, traz como evidente consequência a ruptura e a transgressão em relação à tradição realista que reinava no contexto brasileiro do século XIX. E, talvez, esta tenha sido uma das principais razões a motivar a incompreensão quase generalizada que **Memórias Póstumas** provocou na época de suas primeiras publicações. Como salientado por Abel José Barros Baptista, esta obra subverteu completamente a noção de romance que circulava no Brasil na época de sua publicação:

Imagina-se, então, como terá sido recebido quando apareceu, em 1880, em um Rio de Janeiro ainda marcado pela novela romântica, **esperando da literatura que representasse a realidade brasileira e preparando-se para se converter aos rigores do naturalismo?** (...) **o humorismo machadiano e a novidade de *Memórias póstumas de Brás Cubas* repousam por inteiro em certa noção de romance, esta mais perceptível para leitores treinados na ficção do século XX.** (BAPTISTA, 2008, p. 18 e 20, grifo nosso).

Ao deparar-se com o estilo extremamente fragmentado das memórias do finado Brás Cubas, a crítica enfrentou problemas para compreender sua forma e até mesmo a sua classificação entre os gêneros literários existentes. O próprio escritor Machado de Assis incomodou alguns de seus contemporâneos exatamente pela mesma razão – a impossibilidade classificatória. Por não ser, como resumiu José Veríssimo, em 1892, à época do lançamento de Quincas Borba: “(...) nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista (...)” nem entrar “em qualquer classificação em ismo ou ista (...). (2003, p. 156), ele enfrentou uma série de incompreensões e de leituras equivocadas. Em **Machado de Assis**: roteiro da consagração, Ubiratan Machado organiza uma série de críticas publicadas ainda durante a vida do autor e, ao percorrermos aquelas que foram selecionadas para compor o capítulo dedicado especificamente a **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, notamos, claramente, o incômodo da crítica em relação às impossibilidades classificatórias que a obra lhes impunha. Apenas a título ilustrativo, vejamos os seguintes trechos extraídos das críticas feitas, respectivamente, por Capistrano de Abreu, na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, em 30 de janeiro e em 1º de fevereiro de 1881, e por Urbano Duarte, na Gazetinha, no Rio de Janeiro, em 02 de fevereiro de 1881:

As memórias de *Brás Cubas* serão um romance? Em todo o caso são mais alguma coisa. O romance aqui é simples acidente.

Se depois de expor a moralidade das *Memórias*, quiséramos considerá-las como produto literário, encontramos uma tarefa que nada tem de fácil. (ABREU *apud* MACHADO, 2003, p. 130 e 132).

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um livro de filosofia mundana, sob forma de romance. Para romance, falta-lhe entrecho e o leitor vulgar pouco pasto achará para a sua imaginação e curiosidade banais.

(...) é deficiente na forma, porque não há nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso. (DUARTE, *apud* MACHADO, 2003 p. 133 e 134).

Apesar dos inúmeros fatores que contribuem para a distinção de **Memórias Póstumas** (e dos demais romances machadianos que colheram seus frutos) em relação à produção romanesca reinante no Brasil daquela época, destacarei, por ora, os numerosos recursos narcisistas empregados por Machado na composição desta obra e daqueles romances que lhe seguiram (**Quincas Borba**, **Dom Casmurro**, **Esaú e Jacó** e **Memorial de Aires**), procurando demonstrar como a narrativa autoconsciente se faz presente e como ela evidencia não apenas o caráter ficcional do texto (o que acarreta, conseqüentemente, uma ruptura com os pactos de realidade), como também a postura do autor-crítico-teórico de literatura, que, ao compor seu trabalho literário, produz, simultaneamente, uma espécie de compêndio acerca de suas concepções de teoria e crítica literária.

Logo no prólogo do livro, o escritor Brás Cubas, procurando fugir de “um prólogo explícito e longo”, afirma que evitará contar o processo que empregou na composição de suas memórias (ASSIS, 1961, p. 10). No entanto, se não o faz no prólogo, não podemos deixar de salientar que as memórias propriamente ditas estão repletas de explicitações sobre esse “processo extraordinário” que foi utilizado na sua composição. O livro é iniciado com reflexões metanarrativas, já que o defunto autor (categoria que além de, imediatamente, obrigar ao reconhecimento da ficcionalidade dessas *Memórias*, subverte a própria linearidade tradicional) se revela hesitante sobre a maneira pela qual deve iniciar sua narrativa: “pelo princípio ou pelo fim” (ASSIS, 1961, p. 11).

O livro segue repleto de interrupções da história propriamente dita, com a intromissão de comentários a respeito da narrativa que se elabora, mostrando-se o narrador perfeitamente consciente de ser esse procedimento avesso à tradição e ao gosto da “gente frívola”, habituada ao correr tranquilo dos romances lineares da tradição realista:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. (...) Vamos lá; retifique o seu nariz e tornemos ao emplasto. Deixemos a história com seus caprichos de dama elegante. (1961, p. 20, grifo nosso).

(...) porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. (...) **tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorrega, e caem.** (1961, p. 222, grifo nosso).

A referência explícita ao termo “capítulo”, a fim de recordar o leitor sobre alguma passagem da trama, obrigando-o a retornar a páginas pretéritas do livro, ou mesmo dizendo que ele pode “saltar o capítulo” (1961, p. 29) e seguir adiante, é uma estratégia recorrente não apenas em **Brás Cubas**, como em outros romances machadianos. Esse recurso, inevitavelmente, conduz ao manuseio “irregular” ou inesperado do objeto/livro e às releituras da narrativa que, dessa forma, mostra-se como produto de um alinhar entre diferentes partes, cujas disposições nem sempre obedecem à linearidade esperada pelo gosto regular do público consumidor típico. Ao ordenar que o leitor volte a determinado “capítulo”, ao mesmo tempo em que o caráter ficcional é explicitado, ocorre uma ruptura da linearidade princípio-meio-fim.

Relede o capítulo XXVII. (1961, p. 136, grifo nosso).

Podendo acontecer que alguns dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que D. Plácida saiu da sala. (1961, p. 231, grifo nosso).

A conclusão, se há alguma no capítulo anterior, é que a opinião é uma boa solda das opiniões domésticas. Não é impossível que eu desenvolva este pensamento, antes de acabar o livro, mas também não é impossível que o deixe como está. (1961, p. 324, grifo nosso).

Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo XXIX. (1961, p. 360, grifo nosso).

A proposta machadiana de pôr em evidência os procedimentos de elaboração do texto atinge um ponto bastante alto no capítulo CXIX de **Esaú e Jacó**, intitulado “Que anuncia os seguintes”, no qual o narrador explica e justifica o seu método de composição e de nomeação dos capítulos. Além disso, o “meta-capítulo” cuja transcrição integral segue logo abaixo pode funcionar como uma chave de compreensão da metodologia empregada por Machado em alguns de seus romances pós-**Brás Cubas** (mais especificamente em **Memórias Póstumas, Dom Casmurro e Esaú e Jacó**), ao menos no que tange à questão da organização (disposições e nomenclaturas) dos capítulos:

Todas as histórias, se as cortam em fatias, acabam com um capítulo último e outro penúltimo, mas nenhum autor os confessa tais; todos preferem dar-lhes um título próprio. **Eu adoto o método oposto; escrevo no alto de cada um dos capítulos seguintes os seus nomes de remates, e, sem dizer a matéria particular de nenhum, indico o quilômetro que estamos da linha. Isto supondo que a história seja um trem de ferro. A minha não é propriamente isso. Poderia ser uma canoa, se tivesse posto águas e ventos,** mas tu viste que só andamos por terra, a pé

ou de carro, e mais cuidadoso da gente que do chão. Não é trem nem barco; é uma história simples, acontecida e por acontecer; o que poderás ver nos dois capítulos que faltam, e são curtos. (1961, p. 441, grifo nosso).

Já em **Quincas Borba**, cujos capítulos são apenas numerados, o narrador lamenta a escolha de seu próprio método, desejando que a matéria de cada fatia da narrativa fosse anunciada no sumário: “Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros, - velhos todos, - em que a matéria do capítulo era posta no sumário: ‘De como aconteceu isto assim, e mais assim’.” (1961, p. 232).

Em **Dom Casmurro**, o escritor Machado de Assis também imprime na pena do personagem-narrador (mau advogado de si mesmo) uma série de procedimentos discursivos que comprometem o efeito de realidade da sua verossimilhança. Quebra-se o pacto realista através das constantes reflexões metanarrativas que denunciam, para o leitor atento, que o livro é um livro e não uma realidade.¹⁹ Estes trechos, que frequentemente interrompem a narração ficcional, acabam, como bem observado por Nícea Helena, em um estudo comparativo entre as obras de Machado de Assis e Lawrence Sterne, por retirar o leitor da alienação, despertando-o “para o fato de que estão lendo um livro e nada mais” (2004, p. 21):

Ao manipularem a técnica da própria forma, os autores se lançam a experiências formais, cujo propósito é chamar a atenção do leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como uma embalagem transparente da realidade. (NOGUEIRA, 2004, p. 14).

A grande ação do livro **Dom Casmurro** é o próprio ato de se escrever um livro, como fica claro desde os dois primeiros capítulos, intitulados “Do título” e “Do livro”. A narrativa segue com diversas reflexões sobre si mesma, demonstrando, a um só tempo, que ela tem consciência sobre seu processo de composição, ainda que esta consciência de si não lhe garanta um controle absoluto sobre o que se vai narrando. Aliás, se assim fosse, não se teriam dedicado tantas críticas e discussões em torno da traição ou da fidelidade de Capitu. Se a consciência do processo narrativo pudesse ser lida como sinônimo de controle e propriedade total da narração, Bentinho não seria, certamente, tão mau advogado de si mesmo. É o próprio narrador Dom Casmurro quem nos diz, a respeito das vacilações do personagem Bentinho e de seus desejos não concretizados (“Idéia só! idéia sem pernas!”- [ASSIS, p. 124]), que nem sempre a ação é capaz de obedecer à intenção: “mas ainda agora a ação não respondia à intenção”. (1961, p. 127) e que, “a mentira é, muita vez, tão involuntária como a transpiração.” (1961, p. 141). Machado, no ano de 1866, em um texto de crítica dedicado à análise da obra **O culto do dever**, de J.M. Macedo, já havia feito semelhante advertência a

¹⁹ Idéia que já havia sido trabalhada no texto “Machado de Assis: a realidade e o Realismo”.

respeito da dissociação entre intenção e execução: “A intenção do autor é visível: mas a execução traiu-lhe a intenção.” (1961, p. 68).

Esse movimento de dissociação entre a narrativa lúcida e a capacidade de deter o seu controle absoluto – “os capítulos atropelam-se debaixo da pena” (1961, p. 278) - fica expresso em diversas obras machadianas através de trechos em que ele explicita as vacilações, os arrependimentos e as rasuras do texto:

Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. **Minto**, ela olhava para o chão. (1961, p. 146, grifo nosso).²⁰

Sobre isto escrevi agora algumas linhas, que não ficariam mal, se as acabasse, **mas recuo a tempo, e risco-as. Não vale a pena ir à cata das palavras riscadas.** Menos vale supri-las. (1961, p. 263, grifo nosso).

Isto que parece um simples inventário, **eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.** (1961, p. 154, grifo nosso).

Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro. (1961, p. 223, grifo nosso).

Capítulo XXXVI

Inutilidade

Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil. (1961, p. 370, grifo nosso).

A impossibilidade de apreender o real ou a consciência a respeito da distância entre a realidade e o discurso se revela explicitamente em muitos momentos das narrativas de Machado de Assis. A postura do crítico que, diante da obra analisada, é capaz de deformá-la, inventando, assim, um novo texto, criativo e autônomo, pode ser associada, aqui, à atuação do romancista que, diante do vivido, produz um outro discurso, acrescentando-lhe imaginações. Trata-se da possibilidade (bem vinda) da mentira, do desapego em relação a um suposto original, que pode se traduzir como o texto a ser analisado pelo crítico/teórico ou como a própria realidade para o escritor da ficção. A lucidez de Machado em relação à falácia dos modelos que pretendiam representar um real exterior ao texto literário se evidencia não apenas, como já observamos, em muitos momentos de seus textos críticos, mas, principalmente, através de sua produção literária, na qual ele não se restringe a exercitar esse processo de recusa dos postulados realistas/naturalistas, como também faz questão de deixar

²⁰ Considerando que todas as obras de Machado de Assis mencionadas neste estudo são pertencentes a uma única coleção, passarei, ao longo deste capítulo e sempre que necessário, a explicitar os seus títulos através de notas. Citações retiradas, respectivamente das seguintes obras: **Dom Casmurro**, **Esaú e Jacó** e **Memórias póstumas de Brás Cubas**, sendo os três últimos trechos pertencentes a esta última.

explícitos os seus posicionamentos. A expressão desta consciência machadiana se revela, por exemplo, no capítulo XLV, de **Esau e Jacó**, denominado “Entre um ato e outro”. Aqui, o narrador, pretendendo dar um salto de alguns meses em sua história, faz uma comparação entre os bastidores de uma peça de teatro e o processo de elaboração da narrativa literária:

Enquanto os meses passam, faz de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando. Lá dentro preparam a cena, e os artistas mudam de roupa. Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores. **Quanto ao jardim que se está fazendo, não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores.** Deixa-te estar cá fora no camarote desta senhora. Examina-lhe os olhos; têm ainda as lágrimas que lhe arrancou a dama da peça. Fala-lhe da peça e dos artistas. Que é obscura. Que não sabem os papéis; ou então que é tudo sublime. (...) As virtudes devem ser grandes e as anedotas engraçadas. Também as há banais, mas a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa. **E verás como as lágrimas secam inteiramente, e a realidade substitui a ficção.** Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro. (1961, p. 177/178, grifo nosso).

Neste breve capítulo de **Esau e Jacó**, nosso escritor desmancha as ilusões de cena provocadas pela representação de um drama teatral e, assim, expõe o seu pensamento a respeito da própria construção do texto narrativo e dos efeitos que ele provoca no leitor. Se escancarados os mecanismos de construção da obra (as lonas que compõem o jardim), o leitor/espectador perde o seu referencial de identificação, quebra-se o pacto de realidade e quem lê/assiste deixa de viver como suas as emoções contadas/representadas, pois passa a enxergá-las como puro artifício, como coisa construída. Poderíamos, nesta linha de pensamento, inverter a sentença de Machado e dizer que uma vez denunciados os artifícios de composição da obra, a ficção substituiria a realidade, pois se mostraria nua e explícita ao leitor, que já não poderia ser enganado a respeito da linha clara de separação entre o que é verdadeiro e o que é construído e pensado para ter aspecto de verdadeiro. Uma vez delatados os processos empregados na composição do texto, o leitor se vê obrigado a compreender o verossímil e a recusar a associação entre o discurso que lê e uma suposta verdade.

Dessa forma, ainda que o narrador peça a leitora/espectadora que se poupe do sofrimento de espiar os bastidores de engenharia do texto/peça, ele próprio, através de uma contradição recorrente nas ficções machadianas (dizer que não fará exatamente aquilo que já se está fazendo), revela, ao longo de todo o texto, os mecanismos que vai usando para a sua composição. A simples inserção deste capítulo, dedicado exclusivamente a direcionar a leitura e a fornecer explicações sobre a omissão de alguns meses na história dos gêmeos Pedro e Paulo, representa um corte na linha que se vinha desenhando, retirando a atenção que o leitor

estava dedicando à história propriamente dita e obrigando-o a partilhar de seu trabalho de construção.

Em **Dom Casmurro**, pode-se dizer que o fracasso da demanda de defesa empreendida pelo narrador/advogado é devida, em boa parte, às suas frequentes confissões a respeito da impossibilidade de o texto reproduzir a realidade. Em muitos momentos, o narrador nos adverte a respeito da distância entre o que teria acontecido e o que ele consegue narrar, compartilhando, assim, com o leitor não apenas as suas reflexões a respeito da narração, mas também a ruína de seu processo de autodefesa. Ao tentar organizar a narrativa, diante de nós, o narrador acaba por desfazer qualquer projeto de realidade, prejudicando a defesa de sua tese e, alcançando assim, a grande atmosfera de ambiguidade que povoa toda a obra:

Os mesmos sonhos que ora conto não tiveram, naqueles três ou quatro minutos, esta lógica de movimentos e pensamentos. Eram soltos, emendados e mal emendados, como o desenho truncado e torto, uma confusão, um turbilhão, que me cegava e ensurdecia. (1961, p. 211).

É claro que as reflexões que aí deixo não foram feitas então, a caminho do seminário, mas agora no gabinete do Engenho Novo. (1961, p. 290).

Em outros termos, esta mesma preocupação é também expressa pelo narrador de **Esau e Jacó**, cujas dificuldades para concertar os “farrapos da realidade” (cunhando aqui uma expressão empregada pelo narrador de **Quincas Borba**) são frequentemente denunciadas para o leitor:

Se minto não é de intenção. Em verdade, as palavras não saíram assim articuladas e claras, nem as débeis, nem as menos débeis; todas faziam uma zoeira aos ouvidos da consciência. Traduzi-as em língua falada, a fim de ser entendido das pessoas que me lêem; **não sei como se poderia transcrever para o papel um rumor surdo e outro menos surdo, um atrás de outro e todos confusos para o fim (...)**. (1961, p. 21, grifo nosso).

Avesso às comprovações científicas e às verificações positivas tão em voga em seu século, Machado recusa explicitamente qualquer possibilidade de confronto entre o seu texto e uma verdade externa. Trata-se, na realidade, de um procedimento que procura desviar o foco desta problemática (o ser ou não ser real), fazendo com que o leitor embarque no discurso e em sua força autônoma, sem se preocupar (ou sem ser autorizado a se preocupar) com demonstrações e comprovações de um real factível:

Velha é a casa, mas não lhe alteraram nada. Não sei se ainda tem o mesmo número. **Não digo que número é para não irem indagar e cavar história**. (1961, p. 366, grifo nosso).

A primeira daquelas barbas era de um amigo de Pedro, um capucho, um italiano, **frei ***. Podia escrever-lhe o nome, - ninguém mais o conheceria, - mas prefiro**

esse sinal trino, número de mistérios, expresso por estrelas, que são os olhos do céu. (1961, p. 96, grifo nosso).

Clínica e documentos repousam agora na cova n.º ... Não ponho o número, para que algum curioso, se achar este livro na dita Biblioteca, se dê ao trabalho de investigar e completar o texto. Basta o nome da defunta, que lá ficou dito e redito. (1961, p. 414, grifo nosso).

Conhecem as academias de Sião? Bem sei que em Sião nunca houve academias; mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me. (1961, p. 293, grifo nosso).

Que pensassem um no outro, é possível; **mas não possuo o menor documento disto.** (1961, p. 139, grifo nosso).²¹

O texto aqui se recusa a servir de simples instrumento para verificações com qualquer real que seja exterior a ele próprio. A força da linguagem machadiana não se presta a uma mera representação, pois, sabendo-se autônoma e criativa, mostra-se, a todo instante, consciente de suas possibilidades e de suas limitações. A atenção se volta não apenas para o objeto da narração, mas para a forma do narrar. A pura transitividade é rejeitada em nome de uma linguagem que, ao chamar a atenção do leitor para o processo de composição da escrita, volta-se sobre si própria, tornando-se, ela mesma, um componente essencial de fruição do texto. O narrador de **Esaú e Jacó** nos alerta que “a matéria da narração é nada, o gosto de a fazer e de a ouvir é que é tudo” (1961, p. 204) e, por mais esta razão, Machado demonstra sua diferença em relação à tradição realista do século XIX, cuja linguagem (comparada por Linda Hutcheon à ninfa Eco) estava condenada à limitação de ser apenas um meio e nunca um fim.

No conhecido capítulo de abertura das **Memórias Póstumas**, intitulado “Ao leitor”, o autor evidencia suas influências de estilo e, através deste comentário metaficcional, confirma que sua inspiração para a composição da obra não foi colhida junto aos mestres do realismo e do naturalismo: “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.” (1961, p. 9). Hutcheon, inclusive, ao traçar um panorama mais remoto das narrativas metafissionais, retorna ao século XVIII e ressalta a posição de destaque ocupada por Lawrence Sterne (no que tange, especificamente, a **Tristram Shandy**) como um importante principiante desta forma de narrar que procura privilegiar o seu próprio “processo”: In fact, in the discussion to follow here, Tristram Shandy will indeed sit alongside Don Quijote as the major forerunner of modern metafiction.” (1984, p. 8)²². Esta observação

²¹ Citações extraídas, respectivamente, de **Dom Casmurro**, **Esaú e Jacó** (a segunda e a terceira), “As academias de Sião” In: **Histórias sem data** e, novamente, **Esaú e Jacó**.

²² De fato, na discussão travada aqui, **Tristram Shandy**, realmente, deve estar ao lado de **Dom Quixote** como um dos principais precursores da metaficção moderna.

da autora confirma, de certa forma, a filiação de Machado a alguns postulados que se distanciavam da forma realista de narrar e, ao mesmo tempo, aproximavam-se de um procedimento inovador, que procurava, ao avaliar o processo de elaboração do texto e dividi-lo com o leitor, ficar atento ao “como” da linguagem, recusando a sua mera utilização para o alcance de um produto.

Esta inserção autoconsciente logo no princípio das memórias de Brás Cubas remete-nos, ainda, a um outro posicionamento crítico recorrente de Machado de Assis: a importância da assimilação criativa. No segundo capítulo deste trabalho, ao observar o trabalho do escritor com textos de crítica literária propriamente ditos, destaquei a sua concepção a respeito da intertextualidade e do valor por ele conferido àqueles que sabiam “fazer próprios os elementos que ia [m] buscar aos climas estranhos.” (“Cantos e fantasias”. In: **Crítica Literária**, 1961, p. 98). Quando “algumas rabugens de pessimismo” invadem a forma livre de Sterne ou de Xavier de Maistre, Machado demonstra a sua habilidade para se embeber da “lição do mestre,” sem ceder à “servil imitação”, para usar aqui termos que ele próprio empregou em uma carta dirigida a Conselheiro Lopes Neto a respeito do poeta Guilherme Malta (1961, p. 119). Sobre este procedimento próprio do discípulo que, recusando a mera cópia dos “contornos do modelo”, sabe “assimila[r] ao seu espírito o espírito do modelo” (1961, p. 119), Machado, no texto que serve de prólogo à terceira edição de **Memórias Póstumas**, esclarece:

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 igual 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. (1961, p. 8, grifo nosso).

Em diversos textos, ele dá mostras desta sua capacidade de influenciar-se, de admirar um outro texto e convidá-lo a habitar o seu próprio discurso. Sem maiores preocupações de fidelidade em relação ao texto-inspiração, ele procura aproveitar o que melhor lhe convém, retirando o texto de sua posição primeira e forçando-o à “resignificação” em um novo contexto. Este foi também o método empregado por Machado de Assis, ao convocar o texto de Shakespeare para habitar as linhas de **Dom Casmurro**. A presença de **Otelo** em **Dom Casmurro**, que ganhou destaque e visibilidade com a publicação de **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**, de Helen Caldwell, evidencia não apenas a capacidade de assimilação criativa do autor Machado de Assis, como também a do próprio narrador, que faz associações, lê, relê e interpreta, em favor próprio, o enredo da famosa peça shakespeariana:

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

- E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; - que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (1961, p. 408).

Lígia Militz da Costa, em um trecho do livro **Ficção brasileira: paródia, história e labirintos**, salienta esta atitude de apropriação recorrentemente adotada por Machado de Assis em relação à própria cultura ocidental e, especificamente, no tocante à obra de Shakespeare acima mencionada. Procurando revelar o poder criativo machadiano de re-elaboração de um outro texto, a autora nos diz:

Parodiando o discurso da história de heróis romanos (César, Augusto, Nero e Massinissa), de santos e papas (como São Bento e São Tiago entre outros), da mitologia greco-latina (como o Capitólio), de Deus e do diabo, Machado de Assis mimetiza, de forma dessacralizadora, todo um referencial da cultura do ocidente, atingindo também a literatura, sobretudo com *Otelo*, de Shakespeare. **A apropriação desses discursos não é feita com a intenção de uma verossimilhança que os faça reconhecer pela simples duplicação, mas, ao contrário, a combinação e as transformações por que passam tais textos originais são de tal teor deformante e paródico, que determinam como resultado a produção de um objeto estético totalmente novo, singular e estranho às “verdades” dos intertextos nele concentrados.** (COSTA, 1995. 39/40, grifo nosso).

Logo no princípio do conto “A cartomante”, Machado também explicita este procedimento deformante, capaz de transformar o texto original, forçando-o a re-significação em um outro contexto:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; **a diferença é que o fazia por outras palavras.** (...)

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo. (ASSIS, 1961, p. 09-10, grifo nosso).

Prosseguindo com as instaurações de diferenças em relação ao texto shakespeariano, o narrador de **Quincas Borba** ainda lhe promove outras emendas:

Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia, - ruas transversais, onde o tílburri podia ficar esperando. (1961, p. 218).

Sem conhecer Shakespeare, ele emendou Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, mais coisas do que sonha a vossa vã *filantropia*”. (1961, p. 342).

Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas; mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, mais coisas do que sonha a vossa vã *dialética*.” (1961, p. 342).

Em uma outra passagem, em **Dom Casmurro**, mais especificamente no capítulo CXVII (“Amigos próximos”), quando o narrador pretende antecipar os possíveis efeitos maléficis que poderiam advir da proximidade da sua casa e de Capitu com a de Sancha e Escobar, Machado, mais uma vez, torna explícito este procedimento de subversão em relação ao texto-origem:

Um historiador da nossa língua, creio que João de Barros, põe na boca de um rei bárbaro algumas palavras mansas, quando os portugueses lhe propunham estabelecer ali ao pé uma fortaleza; dizia o rei que os bons amigos devem ficar longe uns dos outros, não perto, para se não zangarem como as águas do mar que batiam furiosas no rochedo que eles viam dali. **Que a sombra do escritor me perdoe, se eu duvido que o rei dissesse tal palavra nem que ela seja verdadeira. Provavelmente foi o mesmo escritor que a inventou para adornar o texto, e não fez mal, porque é bonita; realmente, é bonita.** Eu creio que o mar então batia na pedra, como é seu costume desde Ulisses e antes. Agora que a comparação seja verdadeira é que não. Seguramente, há inimigos contíguos, mas também há amigos de perto e do peito. E o escritor esquecia (salvo se ainda não era do seu tempo), esquecia o adágio; longe dos olhos, longe do coração. Nós não podíamos ter o coração agora mais perto. (1961, p. 367/368, grifo nosso).

As sombras de escritores e pensadores não paralisam, mas, ao contrário, movimentam a escrita machadiana. Não se sentindo preso ao texto-origem, Machado de Assis se sente livre para subvertê-lo, criando, junto com ele, uma nova idéia, um outro discurso. Trata-se de um procedimento que concilia acolhimento e ruptura. Machado também transfere esta consciência para o seu leitor, já que, ele próprio, não deseja projetar uma sombra fiscalizadora sobre suas criações, dando àquele que lê espaços de liberdade e possibilidades de co-criação. Os recorrentes convites ao leitor para que ingresse no texto e participe ativamente do processo de escrita é uma das marcas fortes do texto de Machado de Assis, que, com esta estratégia, acaba também por recusar qualquer postura paternalista em relação à obra:

O leitor atento, verdadeiramente, ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar todos os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida. (1961, p. 224).

O autor-origem é descartado em nome do escritor que produz um texto vivo, totalmente apto a se destacar de seu produtor inicial e a promover encontros de infinitas produções de sentido. No conhecido ensaio “A morte do autor”, Roland Barthes traça um aspecto fundamental para a compreensão de obras que rompem com aquela literatura que

tinha por função “agir diretamente sobre o real” (BARTHES, 1984, p. 65). Trata-se, como salientado diversas vezes no ensaio, do processo de apagamento da origem, ou, ainda, do desligamento entre o texto e quem o escreve, afinal:

(...) é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não “eu” (1961, p. 66).

Barthes quebra com a ilusão de pertencimento entre as entidades “texto” e “Autor” e lança as bases para a concepção do texto como um espaço de multiplicidade e de inexistência de uma verdade única a ser buscada no Autor/Pai da obra. Nas narrações “nutridas”, como qualificadas por Brás Cubas (ASSIS, 1961, p. 222), “o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho” (BARTHES, 1984, p. 68), sendo capaz, assim, de assumir-lhe a paternidade e, conseqüentemente, toda a responsabilidade por seus sentidos. Toda a “verdade” pode e deve ser buscada na figura do autor, detentor de controle absoluto sobre o texto e capacitado, portanto, para fornecer seus reais significados. Já o escritor moderno mencionado por Barthes recusa a posição de precedência em relação à obra:

Bem ao contrário, **o escritor moderno** nasce ao mesmo tempo que seu texto; **não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura**, não é em nada um sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (1984, p. 68, grifo nosso).

Em “Quem conta um conto...” (pertencente ao livro **Contos Fluminenses**), através de uma narrativa ficcional, Machado nos alerta sobre a impossibilidade de resgate da origem de um texto. Ao buscar a precisão do suposto ponto inicial de uma narrativa, a personagem major Gouveia encontra uma rede “autoral”, na qual os limites entre “leitor” e “criador” se confundem, já que aquele que ouve uma história não consegue (e não pretende) se conter em fronteiras de fidelidade. A história da busca empreendida por major Gouveia se inicia com a caracterização do ofício de “noveleiro”, o qual será ocupado na narrativa, ao menos inicialmente (já que, ao longo no conto, o leitor perceberá a atuação de diversos noveleiros), pela personagem de Luís da Costa:

Não compreendo, como disse, o ofício de noveleiro. É coisa muito natural que um homem diga o que sabe a respeito de algum objeto; mas que tire satisfação disso, lá me custa entender. (...) O caso de que vou falar aos leitores tem por origem um noveleiro. Lê-se depressa, porque não é grande. (1961, p. 57/58).

O noveleiro compreende (assim como o escritor Machado de Assis) a satisfação de contar, o gosto de cuidar dos meios e de não se preocupar apenas com os objetivos finais: “O noveleiro deve saber quando lhe convém dar uma notícia abruptamente, ou quando o efeito lhe pede certos preparativos: deve esperar a ocasião e **adaptar-lhe os meios.**” (1961, p. 57). Assim, Luís da Costa, consciente da importância relacionada à forma do narrar, procura se esquecer da origem (e da fidelidade a esta origem) e se concentrar nos efeitos provocados em seu ouvinte, aos quais confere mais importância do que à história propriamente dita (o processo de tecer a história e de colher os efeitos causados no leitor/ouvinte é privilegiado em detrimento do produto-história). O noveleiro resiste às amarras de um pretensão discurso inicial e verdadeiro e, ao resistir, força aquele discurso a re-existir indefinidamente.

Imerso nesta dinâmica de re-contar as narrativas que escuta, ou melhor, de acrescentar pontos aos contos que conta, Luís da Costa acaba revelando a um grupo de pessoas a suposta fuga de um casal de amantes (“Então fugiu a sobrinha do Gouveia?”), desconhecendo, no entanto, a circunstância de que um de seus interlocutores era justamente o próprio major Gouveia, ou seja, o tio da personagem de sua narrativa. O major, intrigado e preocupado com os rumos da dita sobrinha, decide investigar a origem da história e desvendar a identidade do seu autor: “_ A notícia, entretanto, pode ter se espalhado, continuou o major Gouveia, e eu desejo liquidar o negócio pedindo-lhe que me diga de quem a ouviu ...” (ASSIS, 1961, p. 63). Intentando “chegar à fonte da notícia” (1961, p. 69), “à origem de semelhante boato” (1961, p. 74) e a encontrar “o primeiro culpado” (1961, p. 81) o major, auxiliado inicialmente por Luís da Costa, dirige-se à casa de cada um dos autores da nova história e, a cada novo encontro, dá-se conta de todas as emendas promovidas em um simples comentário inicial do qual ele próprio havia sido o autor. Vejamos alguns destes confrontos entre o investigador (que depois, ironicamente, revela-se como o “primeiro culpado”) e alguns daqueles que, ao recontarem a história, acabaram por promover diferenças e não reproduções:

_ É verdade que lhe falei de um rapto, disse o bacharel, **mas não nos termos em que o senhor repetiu.** O que eu disse foi que o namoro da sobrinha do major Gouveia com um alferes era tal que até já se sabia do projeto de rapto. (1961, p. 73, grifo nosso).

- Perdão! Interrompeu o capitão. Agora me lembro que alguma coisa lhe disse, **mas não foi tanto como você acaba de repetir.** (...) O que eu disse foi que havia notícia vaga de um namoro da sobrinha de V. S. com um alferes. Nada mais disse. (1961, p. 78, grifo nosso).

- Recordo-me ter-lhe-dito, respondeu o desembargador, que a sobrinha de meu amigo Gouveia piscara o olho a um alferes (...). (1961, p. 81)

Por fim, ao indagar o desembargador a respeito de quem havia lhe contado a respeito de tal piscar de olhos, o major surpreende-se ao saber que a notícia havia nascido de um comentário feito por ele próprio e que foi sofrendo uma série de emendas e suplementações: “- Ah! mas não foi isso! Exclamou o major. **O que eu lhe disse foi outra coisa.** Disse-lhe que era capaz de castigar minha sobrinha se ela, estando agora para casar, deitasse os olhos a algum alferes que passasse.” (1961, p. 82, grifo nosso).

Arquitetada pelas mãos de Machado de Assis - que em tantos outros pontos de sua obra revela sua consciência a respeito da impossibilidade de imputarmos responsabilidades totais de sentido ao Autor - a cansativa pesquisa do major Gouveia só poderá resultar em incessantes fracassos. A cada ponto que avança e a cada autor descoberto, o investigador malsucedido distancia-se de qualquer verdade e de qualquer fixidez de um texto-primeiro e imutável. No movimento de ouvir e dizer o texto, ele nunca é reproduzido, mas sempre modificado, reinventado e acrescido de partes distanciadas de qualquer intenção original. A descoberta de cada noveleiro deste “tecido de citações” (BARTHES, 1984, p. 69) imaginado por Machado de Assis comprova a lição de Roland Barthes: “o escritor só pode imitar um gesto anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas.” (1961, p. 69).

A busca de major Gouveia movimentava o texto, confirmando e completando o adágio anunciado no título do conto, pois “Quem conta um conto...” aumenta um ponto. Através desta linha tracejada em círculo (a busca progressiva do major obriga-o a retornar a si próprio, ao seu próprio discurso), Machado denuncia não apenas a fronteira tênue entre as instâncias do autor e do leitor, como também explicita a impossibilidade de encontrarmos a fonte ou a origem do texto, pois este é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original (...)”. (BARTHES, 1984, p. 68). Todas as vezes que a personagem buscava um predecessor ou um pai responsável por uma das versões da história de sua sobrinha, deparava-se com uma outra narrativa, criada e tecida por aquele que ouvia. Este ponto nos auxilia na passagem para a próxima etapa, relacionada, principalmente, à obrigatoriedade de atuação imposta ao leitor machadiano.

3.2. “O livro está nas mãos do leitor”.²³

²³ Citação retirada do prefácio de *Papéis Avulsos* (ASSIS, 1961, p. 5).

Em muitos pontos de sua obra, Machado adverte o leitor sobre a falácia destes procedimentos investigativos, que pretendem buscar no Autor-Pai da obra todas as suas pretensas verdades ocultas. No prefácio do livro **Papéis avulsos**, a lição é expressa nos seguintes termos: “Quanto ao gênero deles [dos contos reunidos em **Papéis avulsos**] **não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor.**” (ASSIS, 1961, p. 5, grifo nosso). Aqui, o escritor que, segundo Merquior, “teve a intuição da crítica moderna.” (MERQUIOR, 1979, p. 162), expressa a inutilidade de suas explicações e de guias ou manuais de leitura, entrega o livro ao seu leitor e, junto com ele, impõe-lhe a tarefa de ali reconhecer toda a sua pluralidade. Afinal, “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 1984, p. 70).

Este deslocamento mencionado por Barthes (a unidade está no destino e não na origem) já parecia arquitetado por Machado em “Quem conta um conto...”, pois, como vimos acima, a construção de sentido das narrativas relacionadas à sobrinha do major Gouveia e os movimentos autônomos por elas adquiridos deviam-se àqueles que, ocupando simultaneamente os papéis de leitor (ouvinte) e autor, ouviam as histórias e passavam a recontá-las sempre diferentemente. No conto “A chinela turca”, pertencente ao livro **Papéis avulsos** (livro já entregue ao leitor desde o seu prefácio), Machado também cria uma trama circular em que estas instâncias (leitor/autor) se confundem.

Em “A chinela turca”, Bacharel Duarte se preparava para sair de casa a caminho de um baile onde se encontraria com a nova namorada – “os mais finos cabelos louros e os mais pensativos olhos azuis, que este nosso clima tão avaro deles produzira.” (ASSIS, 1961, p. 119) - quando é surpreendido pela visita do major Lopo Alves, velho amigo da família e, portanto, “Impossível despedi-lo ou tratá-lo com frieza” (ASSIS, 1961, p. 120). A situação piora para o bacharel quando o major confessa-lhe sofrer, desde a infância, “destes achaques literários” (ASSIS, 1961, p. 121) e que, após assistir a uma peça ultra-romântica, decide ajudar à sua natureza e, assim, escrever um drama do mesmo gênero. O desespero de Duarte aumenta quando o major abre o rolo de papéis e dá início à leitura daquela peça em que “Nada havia de novo (...) senão a letra do autor”. (ASSIS, 1961, p. 123). Sem que o leitor perceba, ao menos em uma primeira leitura mais desavisada, há uma transposição da esfera de realidade para o espaço do sonho da personagem. O bacharel entediado com a leitura e com o corpo e o desespero mergulhados “numa vasta poltrona de marroquim” (ASSIS, 1961, p. 122), adormece e os acontecimentos de seu sonho ganham espaço no conto através de uma

narrativa que se funde sutilmente à primeira. Ao se dar conta de que havia dormido durante boa parte da leitura feita por Lopo Alves, Duarte pondera:

- ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. **Um negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco.** (ASSIS, 1961, p. 135/136, grifo nosso).

Neste conto, Machado, mais uma vez, faz com que o leitor/ouvinte (neste caso, o bacharel que ouvia o drama ultra-romântico composto por Lopo Alves) tome as rédeas imaginativas da criação e passe a compor uma nova narrativa. Se em “Quem conta um conto...”, os novos discursos são produzidos a cada nova conversa, aqui, a narrativa que se desloca da peça de teatro composta pelo major é alterada durante o sono da personagem de Duarte, que, ouvindo o drama de Lopo Alves, mesclou nele as suas próprias aventuras, deformando o discurso original e inventando um novo e outro texto. “O livro está nas mãos do leitor” e “o melhor drama está no espectador e não no palco” são sentenças que nos remetem a uma outra grave lição, esta nos dada por Roland Barthes: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (1984, p. 70).

O escritor Brás Cubas ao afirmar, no prólogo intitulado “Ao leitor”, que “a obra em si mesma é tudo” (ASSIS, 1961, p. 10) parece querer também nos transmitir semelhantes ensinamentos. Aliás, a própria estrutura ficcional básica de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** contribui para essa adesão de Machado de Assis ao processo moderno de escrituração, afinal, quem escreve o livro é o finado **Brás Cubas**. Assim, não se pode pretender que Machado, assumindo as vestes da autoria tipicamente realista, responsabilize-se por fornecer “verdades” interpretativas sobre uma obra cuidadosamente articulada (inclusive, no que tange à sua forma) por um defunto autor. Essa é uma das idéias desenvolvidas por Abel José Barros Baptista, no artigo “O romanescos extravagante sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”:

(...) pondo Brás Cubas na posição de autor pleno do romance, Machado de Assis impõe ao leitor a injunção decisiva do romance moderno: **‘Não esquecerás que escrevi tudo o que vais ler, não poderás atribuir-me nada do que leres’.** (BAPTISTA, 2008, p. 20, grifo nosso).

Baptista ressalta também o artifício, explícito desde o início do livro, de o narrador afirmar que as suas memórias, embora expedidas para o mundo dos vivos, estão sendo tecidas na morte, ou seja, em um lugar e até mesmo em circunstâncias muito pouco definíveis. Dessa forma, o fato de o narrador-autor-personagem estar morto contribui para a inscrição definitiva

do romance na Modernidade, na medida em que concretiza o postulado da “destruição de toda origem”:

É a própria definição do autor, ou da **morte do autor**, se se quiser, inerente à autoria: o autor que se despede, que se nos dirige vindo não se sabe bem donde, porque, por efeito do livro que nos deixa, não se situa em nenhum lado determinável (...) qualquer que seja o resultado da leitura, **o autor já morreu, está desde sempre indisponível para responder pelo livro: “a obra em si mesma é tudo”**. (BAPTISTA, 2008, p. 25, grifo nosso).

Esta indisponibilidade do autor para responder pelo suposto sentido da obra – “Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus)”. (BARTHES, 1984, p. 68) - evidencia-se em muitas passagens da escrita machadiana. No desfecho do conto “Um homem superior”, esta impossibilidade de atribuímos à história um único sentido previamente (e intencionalmente) arquitetado pelo autor é expressa nos seguintes termos: “Aqui acaba a história. Como! E a moralidade? A minha história é isto. Não é uma história, é um esboço, menos que um esboço, é um traço.” (**Contos Fluminenses** – 1961, p. 109). Ainda muito atento à ausência de paternidades responsáveis pelo texto, Machado faz com que o narrador de **Esaú e Jacó** nos esclareça:

Há frases assim felizes. Nascem modestamente, como a gente pobre; quando menos pensam, estão governando o mundo, à semelhança das idéias. **As próprias idéias 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.** (1961, p. 145/146, grifo nosso).

São diversas as passagens da obra ficcional machadiana, em que o escritor refuta a posição de responsável total pela narrativa. Os narradores, até mesmo através de suas frequentes incursões metaficcionalis, admitem suas limitações, assumindo, assim, posturas totalmente diversas daquelas adotadas pelos Autores que pensavam ser possível controlar o texto e reproduzir a realidade. Em muitos trechos, o narrador admite não ter conhecimento pleno a respeito de uma determinada situação, dispensa o ônus de ser fiador único do texto e de seus sentidos, reconhece a impossibilidade de suprir todas as lacunas, de sanar todas as contradições e, ciente de que “O mistério é o encanto da vida” (“Galeria póstuma”. In **Histórias sem data**, p. 89) e de que “nem tudo é claro na vida ou nos livros” (**Dom Casmurro**, p. 253), revela sua inaptidão para desvendar todos os mistérios:

Tinha quarenta e cinco anos, quando o conheci; **não declaro em que tempo, porque tudo neste conto há de ser misterioso e truncado.** (1961, p. 113, grifo nosso).

Digo que pode ser; não afianço nada. (1961, p. 245, grifo nosso).

Romualdo não entendeu essa preocupação da última hora, nem provavelmente o leitor, nem eu – e o melhor em tal caso, é contar e ouvir a coisa sem pedir explicações. (1961, p. 254, grifo nosso).

Não vos admireis deste sentimento duplo, que parecerá contraditório, e na verdade o é; **mas a contradição também é deste mundo.** (...) Parecerá esquisito que ainda agora hesitasse; **mas a esquisitice também é deste mundo.** (1961, p. 338/339, grifo nosso).

Que tal fosse a intenção de D. Camila não o juro eu (“Não jurarás”, Mat. V, 34). (1961, p. 179, grifo nosso).

Mas, se não o fez antes e só agora, fio que torne a pegar no livro e que o abra na mesma página, **sem crer por isso na veracidade do autor.** (1961, p. 156, grifo nosso).²⁴

Esta recorrente recusa da figura do Autor como Pai do texto, único responsável possível pelos sentidos que nele se estabelecem, faz nascer, em atenção ao já mencionado postulado de Roland Barthes – “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1984, p. 70) – um leitor cuja participação se torna fundamental para a vida do texto (um leitor que está autorizado, ou melhor, que se vê quase obrigado a pegar as idéias, vertê-las e levá-las à feira, onde outros também poderão delas se apropriar). Barthes, contudo, não se refere a um leitor que, a exemplo do Crítico literário que reinou juntamente com o Autor, procura decifrar o texto e investigá-lo em busca de um significado definitivo. Não há verdade oculta há ser descoberta, o texto se oferece ao leitor como “um plural irreduzível”: “O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia, não pode, pois, depender de uma interpretação (...) mas de uma explosão, de uma disseminação.” (1984, p. 74). Sendo a escritura de caráter tão múltiplo, cabe ao leitor inserir-se nessa multiplicidade, procurando “abolir a distância entre a escritura e a leitura” (BARTHES, 1984, p. 76). Trata-se, citando Roland Barthes novamente, de uma atividade eminentemente “contrateleológica, propriamente revolucionária” (1984, p. 70), na qual não há que se ler o texto para chegar a um lugar previamente estabelecido, a leitura de coloca como uma atividade de movimento, já que “a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo” (1984, p. 69). Escritor e leitor atuam para que o texto seja posto em movimento, para que seus sentidos possíveis apareçam, sem que haja, contudo, qualquer obrigação de fixá-los.

Não são raros os momentos em que o escritor Machado de Assis evidencia a inutilidade de suas explicações, transferindo para o leitor a responsabilidade de construção

²⁴ Trechos extraídos das seguintes obras: “Evolução” In. **Relíquias de casa velha I**, “O caso do Romualdo” In. **Relíquias de casa velha I** (segunda e terceira citações), “Um quarto de século” In. **Relíquias de casa velha I**, “Uma senhora”. In: **Histórias sem data** e, finalmente, **Dom Casmurro**.

dos sentidos dos textos. Em muitas passagens, os narradores machadianos, sempre muito preocupados também com a economia narrativa, recusam-se a fornecer maiores esclarecimentos e conclusões, convocando o leitor a se posicionar de forma mais ativa e a cooperar para o alinhavar do tecido textual:

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 tomam tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção.** (1961, p. 28, grifo nosso).

Leitor, não é muito que percebas a causa daquela expressão e desses dedos abotoados. Já lá ficou dita atrás, quando era melhor deixar que adivinhasses; mas provavelmente não a adivinharias, não que tenhas o entendimento curto ou escuro (...). (1961, p. 31, grifo nosso).

Deixo ao espírito do leitor ajuizar como seria o encontro de amigos que não se vêem há muito. (1961, p. 14, grifo nosso).

Tu, psicólogo sutil, podes imaginar que ela queria convencer-se a si mesma; (1961, p. 175, grifo nosso).

Essa reflexão é do leitor. Do Rubião é que não pode ser. (1961, p. 190, grifo nosso).²⁵

Em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, sobra muito espaço para o leitor, que se vê compelido a contribuir para a construção do texto, até mesmo porque o seu malicioso narrador, com suas significativas reticências e vacilações, provoca-o, aguçando sua curiosidade: “Eis aí um mistério; deixemos ao leitor o tempo de decifrar este mistério.” (ASSIS, 1961, p. 261). É o que ocorre, por exemplo, no capítulo “De como não fui ministro d’Estado”, no qual a omissão eloquente, representada pelas reticências que ocupam todo o capítulo, faz com que o leitor, inevitavelmente, ponha-se a refletir sobre uma “lacuna” que não carece de desvendamento ou investigação, mas que merece, certamente, atenção, reflexão e imaginação. O trabalho de construção do sentido se faz de forma lúdica, pois não há uma verdade “por trás”, um sentido único a ser descoberto, até mesmo porque as memórias do finado Brás se constroem em terreno movediço, a narrativa não se estrutura sobre bases seguras. O narrador não pretende dar conforto e tranquilidade ao leitor, mas contribuir para que a atuação de sua criatividade movimente ainda mais este livro que, como os ébrios, “guinam à direita e à esquerda, andam e param (...)” (ASSIS, 1961, 222):

Quanto a mim, se vos disser que li o bilhete três ou quatro vezes, naquele dia, acreditai-o, que é verdade; se vos disser que o reli no dia seguinte, antes e depois do almoço, podeis crê-lo, é a realidade pura. Mas se vos disser a comoção que tive,

²⁵ Citações retiradas dos livros: **Esau e Jacó** (as duas primeiras), **Contos Fluminenses**, **Histórias sem data** e, por último, **Quincas Borba**.

duvidai um pouco da asserção, e não a aceiteis sem provas. Nem então, nem ainda agora cheguei a discernir o que experimentei. (1961, p. 312, grifo nosso).

Além disso, vê-se que o próprio narrador não é confiável, impondo um desafio constante ao leitor, desafio este que se torna ainda maior se pensarmos na peculiaridade de se tratar, como já mencionado, de um autor defunto e que, exatamente por sua peculiar condição, já não pode estar disponível para se responsabilizar pela obra. O leitor é obrigado a se defrontar com o desafio de uma escritura “sem dono”:

(...) as *Memórias póstumas de Brás Cubas* endereçam ao leitor o desafio, genuinamente romanesco, do confronto com idéias sem dono, de dono improvável ou irresponsável, que não acredita no que diz ou finge não acreditar no que diz (...) Em uma palavra, **o romance não se sujeita às idéias de seu autor nem lhe leva a pessoa dentro.** (BAPTISTA, 2008, p. 21, grifo nosso).

Sem a garantia da paternidade, a fornecer atestados de veracidade ou não sobre os possíveis sentidos do texto, o leitor ganha espaço e liberdade de atuação. A sua leitura já não precisa ser guiada, até que atinja um ponto previamente estabelecido: as interpretações podem ser testadas, sentidas e abandonadas, pois os sentidos já não precisam ser fixados e enrijecidos. Machado de Assis parece criar em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** esse incessante movimento que deve habitar a escritura. O leitor, insistentemente convidado a participar do trabalho ativo e criativo de leitura/escritura do texto, sente-se inseguro, acredita e desacredita no que lê, em uma atividade constante de doação e abandono de sentidos. As contradições são aceitas e bem vindas, pois participam desse jogo de “re-significação” que é proposto a todo momento. É muito comum, por exemplo, o narrador dizer explicitamente que fará determinadas omissões. Entretanto, ao avisar que não falará sobre determinado assunto ou não contará algum episódio, ele, contraditoriamente, já o fez, na medida em que anunciou para o leitor um caminho de elaboração, de criação.

Deus me livre de contar a história do Quincas Borba (...) E se não conto a história, dispenso-me outrossim de descrever-lhe a figura, aliás mui diversa da que me apareceu no Passeio Público. Calo-me; digo somente que se o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário, ele não era Quincas Borba (...) Mas eu não quero descrevê-lo. Se falasse, por exemplo, do botão de ouro que trazia no peito, e na qualidade do couro das botas, iniciaria uma descrição, que omito por brevidade. Contentem-se em saber que as botas eram de verniz. Saibam mais que ele herdara alguns pares de contos de réis de um velho tio de Barbacena. (ASSIS, 1961, p. 315).

O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhe narrasse a moléstia de Nhá-loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada de febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. (...) Se não contei a morte, não conto igualmente a missa do sétimo dia. (1961, p. 353/354).

É preciso também levar em consideração que a própria metaficção, tão presente ao longo da obra ficcional machadiana, como tivemos a oportunidade de destacar neste capítulo, já promove significativa alteração no papel do leitor. A narrativa autoconsciente além de alertar o leitor sobre o inevitável caráter ficcional do texto literário, faz com que ele, conhecendo alguns de seus mecanismos de elaboração, posicione-se de maneira diferente, assumindo uma postura mais atuante e livre, aproximando, em certa medida, leitura e escritura:

O papel do leitor começou a se alterar e a leitura deixou de ser uma tarefa fácil, confortável e harmoniosa; o leitor, atacado de todos os lados pelo texto literário autoconsciente, passou a ser levado a controlar, a organizar e a interpretar esse texto. (REICHMANN, 2009, p. 4).

Ao mesmo tempo em que o leitor é conduzido à percepção do texto como um artifício, como uma criação artística e não como uma pretensa cópia da realidade, ele é forçado a participar dos procedimentos de criação deste texto e a assumir responsabilidades pelos sentidos e pelas conclusões que nele vão se estabelecendo. Neste caminho, Linda Hutcheon adverte que narrativa metaficcional acaba por impor ao leitor uma função paradoxal: perceber que o texto é fruto de uma construção (mesmo porque os seus procedimentos são insistentemente colocados em evidência) e, simultaneamente, compreender que há um curso vivo naquela obra autoconsciente. Esta vida contida na narrativa narcisista, no entanto, deve ser compreendida, conforme uma citação já feita neste mesmo capítulo, como um processo e não como um produto ou como uma representação da “vida real”. Vejamos como a autora de **Nacissistic Narrative** esclarece o subtítulo de sua obra (“the metaficcional paradox”):

It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art” of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. In fact, these responses are shown to be part of his life experience. (1984, p. 5).²⁶

Machado constantemente convoca o seu leitor a assumir o relevante papel de co-criador do texto literário e, a partir desta estratégia, não apenas o adverte sobre o caráter eminentemente ficcional da narrativa, como também torna o texto sempre vivo e aberto, fazendo com que a multiplicidade de sentidos esteja eternamente em curso. No conto “Questão de vaidade”, de 1864 (In: **Histórias românticas**), o leitor, desde o início, é,

²⁶ É esta percepção que constitui um lado do paradoxo metaficcional para o leitor. Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a “arte” do que ele está lendo; por outro, demandas explícitas de co-autoria são impostas a ele, como um co-criador, para reações intelectuais e afetivas comparadas em escopo e intensidade às suas experiências de vida. Na realidade, estas reações são evidenciadas para serem parte da sua experiência de vida.

cuidadosamente, posicionado pelo narrador, que o alerta a respeito da função que deverá assumir na construção do texto, o qual, também desde o princípio, anuncia-se como uma “prática imaginada”, como fruto de criação:

Suponha o leitor que somos conhecidos velhos. Estamos ambos entre as quatro paredes de uma sala; o leitor assentado em uma cadeira com as pernas sobre a mesa, à moda americana, eu a fio comprido em uma rede do Pará que se balouça voluptuosamente à moda brasileira, ambos enchendo o ar de leves e caprichosas fumaças, à moda de toda a gente. (...)

Sobre a mesa ferve em aparelho próprio uma pouca de água para fazer uma tintura de chá. **Não sei se o leitor adora como eu a deliciosa folha da Índia. Se não, pode mandar vir café e fazer com a mesma água a bebida de sua predileção.**

Não se obriga nem se constrange ninguém nessas práticas imaginadas. Se estivéssemos na vida real, eu começaria por querer até privar-me do chá, e por sua parte o leitor dispensava o café, para ser do meu agrado. Felizmente não é assim. (1961, p. 7/8, grifo nosso).

Penso que este trecho que abre o conto “Questão de vaidade” poderia servir como uma espécie de advertência para o leitor de toda a obra ficcional de Machado de Assis. Vê-se, a partir deste excerto, que Machado não apenas deixa bastante clara a natureza ficcional da narrativa (“Felizmente”, não se trata da “vida real”, mas de “práticas imaginadas”), como também procura aproximar quem lê de quem escreve, exterminando possíveis hierarquias, mesmo porque o leitor, utilizando-se da “mesma água”, pode sentir-se livre para eleger a “bebida de sua predileção”.

Em **Esau e Jacó**, no capítulo XXVIII, intitulado “De uma reflexão intempestiva”, o narrador, ironicamente, coíbe a participação da leitora, sugerindo-lhe que se “deixe estar quieta” e que “tenha confiança no relator destas aventuras”. Tratando-se de uma obra repleta de passagens que invocam o leitor a concluir e a conjecturar, só se pode deduzir que, mais uma vez, Machado usou a provocativa técnica de dizer o contrário do que realmente se pretende. Ao proibir a leitora de intervir, o narrador, consciente e perspicaz, sabe que logrará êxito em provocá-la a fazer justamente o oposto:

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo o livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. (...) **Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me viessem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha;** dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, **tenha confiança no relator destas aventuras.** (1961, p. 111/112, grifo nosso).

Ao percorrermos os contos e os romances de Machado de Assis, percebemos que a sua intenção é justamente a de pôr “a pena na mão” “à espreita” das sugestões dos seus leitores.

Não há outra razão para que a composição do texto se mostre, constantemente, tão atenta aos possíveis pensamentos, conclusões e angústias daqueles que o lêem. São muitas as passagens em que o narrador adivinha as reflexões do leitor, antecipa suas dúvidas e opiniões e, assim, mostra a sua consciência a respeito da inevitável presença deste co-criador do texto literário:

CVI

... ou mas propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: - Então a entrevista da rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesses com calma. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o túburi diante da casa pactuada. (1961, p. 218, grifo nosso).

E Sofia? Interroga impaciente a leitora, tal qual Orgon: *Et Tartufe?* **Aí, amiga minha, a resposta é naturalmente a mesma: também ela comia bem, dormia largo e fofo, - coisas que, aliás, não impedem que uma pessoa ame, quando quer amar. Se esta última reflexão é o motivo secreto da vossa pergunta, deixai que vos diga que sois muito indiscreta, e que eu não me quero senão com dissimulados.** (1961, p. 285, grifo nosso).

Estou a ver o meu leitor aborrecido com esta singela narração de ocorrências prosaicas e vulgares, sem nenhum interesse romanesco, sem que apareça nem de longe a orelha de uma peripécia dramática. Tenha paciência. (1961, p. 45, grifo nosso).²⁷

A decisão de pôr a pena na mão “à espreita” das sugestões dos leitores guarda uma significativa relação com um outro aspecto fundamental dos textos machadianos: a recusa aos excessos de descrição. A preocupação explícita de Machado em evitar as abundâncias descritivas, tão recorrentes nos estilos realistas, reforça a sua posição diferenciada em relação ao contexto romanesco brasileiro do século XIX, além de contribuir para este posicionamento ativo do leitor, na medida em que ele se vê obrigado a atuar na construção dos detalhes, propositadamente, omitidos pelo autor.

Roland Barthes, em “O efeito de real”, discute qual seria a “finalidade de ação ou de comunicação” (1984, p. 160) dos pormenores descritivos que povoam algumas obras da tradição romanesca ocidental: “qual é, definitivamente, (...) a significação dessa insignificância?”. A primeira delas, adotada por uma das “maiores correntes da cultura ocidental” (1984, p. 160), a retórica, seria a função estética, a preocupação com “o belo” (1984, p. 160). A este respeito, Barthes pontua que a Antiguidade acrescentou aos funcionais

²⁷ Os dois primeiros trechos foram extraídos de **Quincas Borba** e o último do conto “Aires e vergueiro”, pertencente ao livro **Contos fluminenses**.

discursos da política e do judiciário, um terceiro gênero, o epidítico ou “o discurso de aparato, destinado à admiração do auditório” (1984, p. 160) e que trazia em si um germe da “própria idéia de uma finalidade estética da linguagem”. (1984, p. 160).

Já a outra finalidade dos pormenores descritivos, a que mais interessa aqui, é a de suscitar o que Barthes denomina de “ilusão referencial”:

O barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *nós somos o real*; (...) a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: **produz-se um efeito de real** (...). (1984, p. 164, grifo nosso).

Ao povoar o texto de detalhes e minúcias, o autor pretende que a linguagem assumira uma finalidade similar à da pintura que reproduz, fotograficamente, um determinado cenário ou as especificidades de uma cena. E, assim, ao adotar esta estratégia, ele acaba por abraçar a função que Platão pretendia designar aos artistas: “o escritor realiza aqui a definição que Platão pretendia dá ao artista, que é um fazedor em terceiro grau, pois que imita o que já é simulação de uma essência.” (1984, p. 161).

Machado de Assis, em sua conhecida crítica literária a **O Primo Basílio**, também atentou para a inutilidade do pormenor descritivo cuja inserção na obra não traz qualquer contribuição para o enredo, além de ser contrária “às leis da arte”: “Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte.” (ASSIS, 1961, p. 171). Vejamos, mais uma vez, um dos trechos em que Machado, ironicamente, não poupa a narrativa de **O Primo Basílio**, povoada de minúcias e pormenores:

Quanto à **preocupação constante do acessório**, bastará citar as confidências de Sebastião a Juliana, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos a ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal (...) mas **por que avolumar tais acessórios ao ponto de abafar o principal?** (ASSIS, 1961, p. 166, grifo nosso).

Sobre a relação entre as intenções de representação da escola realista, tão firmemente atacada por Machado em suas críticas (tanto aquelas que se fazem nos textos críticos quanto aquelas que se evidenciam na ficção), e o exagero das descrições, nosso escritor, ainda no artigo “O Primo Basílio”, sentencia:

Pois que havia de fazer a maioria senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, que não oculta nada? **Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios que compõem um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.** (1961, p. 157, grifo nosso).

A preocupação com o realismo também foi apontada como uma falha do poema “Interior”, de Alberto de Oliveira, a quem Machado dedica algumas linhas no artigo “A nova geração”:

Não é outra coisa o final do *Interior*, aqueles cães magros que ‘uivam tristemente trotando o lamaçal’. Entre esse incidente e a ação interior não há nenhuma relação de perspectiva; **o incidente vem ali por uma preocupação de realismo**; tanto valera contar igualmente que a chuva desgrudava um cartaz ou que o vento balouçava uma corda de arame. **O realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário.** (1961, p. 220, grifo nosso) .

Muito atento a estas concepções defendidas nos textos críticos, Machado compõe suas obras literárias, procurando exercitar esta economia de detalhes que não têm qualquer relevância para o enredo. Vejamos alguns trechos, nos quais esta preocupação de manter o essencial à matéria da narração e de excluir os acessórios é colocada em evidência:

Depois de trocarem muitas palavras sobre coisas totalmente indiferentes à nossa história, José de Menezes fixou o olhar na sua interlocutora e aventurou estas palavras: (1961, p. 16, grifo nosso).

Há aqui um repertório de pequenas coisas infinitas, que não pode entrar em um simples conto nem ainda em longo romance; não teria graça escrito. Sabe-se o que sucede desde a aceitação de um noivo até o casamento. O que se não sabe, porém, é o que aconteceu com esta nossa amiga, dias antes de casar. É o que se vai ler para acabar (1961, p. 320, grifo nosso).

A viúva... **Poupo-vos as lágrimas da viúva, as minhas, as da outra gente.** (1961, p. 379, grifo nosso).

Não descrevo as festas por não interessarem ao nosso propósito; mas foram esplêndidas, tocantes e prolongadas. (1961, p. 80, grifo nosso).

Deixemo-las almoçar à vontade; **descasemos nessa outra sala, a de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto.** (1961, p. 163, grifo nosso).²⁸

Ao mesmo tempo em que não abafa o principal, Machado cumpre a promessa de se retirar, entregando o livro ao leitor (lembramos que no prefácio do livro **Papéis avulsos**, o escritor alerta-nos sobre a inutilidade de suas explicações e sentencia que “O livro está nas mãos do leitor”), e, ainda, afasta-se dos efeitos próprios do realismo, acentuando, mais uma vez, o caráter ficcional do texto literário: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.” (ASSIS, 1961, p. 178). Ao escrever suas memórias, o narrador Brás Cubas não deixa de fazer comentários a respeito da

²⁸ Excertos retirados, respectivamente de **Contos fluminenses**, **Relíquias de casa velha I**, **Dom Casmurro** e **Papéis Avulsos**, no caso dos dois últimos trechos.

necessidade de manter o principal (ou “a substância da vida”) em evidência, penitenciando-se por descrições mais detalhadas e optando, sempre que possível, pela concisão, afinal: “Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesados; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo.” (ASSIS, 1961, p. 96).

Se não conto os mimos, os beijos, as admirações, as bênçãos, é porque se os contasse, não acabaria o capítulo, e é preciso acabá-lo. (1961, p. 44).

Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; **não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagens e não umas memórias como estas são, nas quais só entra a substância da vida.** (1961, p. 95, grifo nosso).

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. (1961, p. 112, grifo nosso).

Como já destacado anteriormente, essas omissões ou concisões anunciadas constituem um interessante recurso metaficcional, já que o narrador ao dizer que não falará sobre um determinado assunto já está, de certa forma, falando e, conseqüentemente, anunciando um caminho para o leitor, cuja curiosidade poderá atuar preenchendo espaços propositadamente vazios. A recusa, por essa via, às descrições exacerbadas ratifica a quebra em relação ao paradigma imposto pela literatura realista, já que além de não fornecer todos os detalhes que tentam ser capazes de espalhar uma realidade estranha ao próprio texto, o narrador diz explicitamente que não o fará, desenhando os contornos formais de sua narrativa bem às vistas do leitor, que ficará, então, impedido de ler o texto como algo que não seja, única e exclusivamente, texto.

O conhecido capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, de **Memórias Póstumas**, trabalha com esse movimento de “esconde e mostra”, acentuando a necessidade de atuação do leitor para significar o texto literário. As reticências e as pontuações do capítulo são omissões apenas relativas, já que o narrador, ao se recusar a detalhar a relação amorosa de Cubas e Virgília, não caindo em “descaramentos naturalistas”, acaba por forçar o leitor a ingressar no texto com sua própria imaginação. Ausentes as descrições pretensamente totais, os possíveis espelhamentos do texto em relação à realidade extraficcional se enfraquecem, até porque o leitor é convocado a atuar com sua própria criatividade. As “verdades” não lhe são entregues e o narrador pretende, a todo momento, deixar isso bem claro através de suas revelações metafissionais. Descrições que se pretendem totais procuram dar ao leitor a confortável posição de expectador passivo, que em nada precisa contribuir para a significação de um texto

literário que já está pronto e acabado, e cujas verdades pertencem tão somente ao autor, sabedor e conhecedor de absolutamente tudo, em seus mais mínimos e inúteis detalhes.

O casmurro narrador de **Dom Casmurro**, que em tantos trechos nos dá a conhecer as suas falhas na missão de autodefesa, assim como os métodos que vai empregando na composição de seu livro, esclarece as vantagens existentes naqueles textos que não se pretendem completos e, que por essa razão, permitem que o leitor trabalhe no interessante preenchimento de suas lacunas:

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

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (1961, p. 200, grifo nosso).

A partir deste trecho de **Dom Casmurro**, que sintetiza tão bem uma das principais marcas do texto machadiano, o espaço de co-criação concedido ao leitor, penso já ser possível encerrar este terceiro e último capítulo, cujas finalidades primordiais estiveram centradas em demonstrar como nosso escritor, a partir de uma narrativa altamente consciente de si e frequentemente reflexiva sobre o fazer literário, destacou-se por sua posição diferenciada em relação aos ficcionistas de filiação predominantemente realista de seu tempo. Além disso, a sua visão a respeito da autoria e do papel atribuído àquele que lê apontaram para a sua afinidade antecipada com alguns pensamentos que só seriam difundidos entre nós no século XX.

CONCLUSÃO

Ao encerrar este trabalho, penso ter sido possível ampliar um pouco a visão a respeito do trabalho de Machado de Assis com a teoria e a crítica literária. O percurso traçado ao longo da pesquisa possibilitou a percepção acerca da posição de destaque assumida pelo escritor no cenário brasileiro do século XIX, considerando, principalmente, as suas concepções a respeito da literatura e dos agentes envolvidos no processo de escritura-leitura. Espero, agora já no fim deste estudo, ter logrado êxito na tarefa de demonstrar a antecipação de determinadas posturas de Machado, que revelam grande afinidade com alguns temas que seriam objetos de discussão anos mais tarde, em alguns textos, por exemplo, de Roland Barthes.

O comprometimento de Machado com os rumos da literatura nacional fez com que suas contribuições não se restringissem aos textos críticos ou teóricos. Muitas das posturas sustentadas pelo escritor no seu trabalho como crítico avançaram por seus contos e romances, através dos quais a lucidez machadiana em relação aos escopos de representação do Realismo predominante em seu tempo e aos papéis distribuídos ao autor e ao leitor se revelava com muita força e coerência. A sua atuação como crítico, sobretudo naqueles textos mais autônomos e criativos, em que o estilo próprio de Machado de Assis se tornava evidente, demonstrou, assim espero, a pertinência da citação de Barthes que abriu esta dissertação (“O crítico é um escritor”), promovendo uma reflexão a respeito das fronteiras rígidas que muitas vezes se interpõem entre os textos ditos “críticos/teóricos” e “literários”.

Este mesmo questionamento a respeito das cisões inflexíveis entre os gêneros crítico e teórico pode ser extraído do último capítulo da dissertação, no qual os textos ficcionais altamente auto-reflexivos de Machado de Assis permitiram o acesso a algumas de suas idéias a respeito do processo literário. Nesta última parte do estudo, que tenho como a mais relevante em relação aos objetivos traçados inicialmente pela pesquisa, pretendi apontar o conjunto da obra ficcional machadiana como um percurso rico para a compreensão dos pensamentos do autor a respeito de alguns temas relacionados ao fazer literário. Lida, conjuntamente, a sua obra literária poderia ser entendida como uma espécie de compêndio de teoria literária, no qual alguns aspectos são insistentemente defendidos pelo escritor. Dentre estes pontos, objetivei destacar as recorrentes marcas metaficcionais de suas narrativas, a partir das quais foi possível visualizar a sua lucidez em relação às finalidades realistas da literatura de seu tempo; a sua consciência a respeito da validade e da importância das contribuições alheias para o seu próprio texto, frequentemente adepto de uma

intertextualidade criativa (e não de imitações servis); a sua recusa explícita em ser compreendido como um Autor, dotado de responsabilidade única e exclusiva pelos sentidos do texto e, por fim, a importância que ele conferia à participação do leitor nos processos de construção e elaboração de seus textos.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. “Machado de Assis”. In: **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1974.

AGUIAR, Luiz Antonio. **Almanaque Machado de Assis**: vida, obra, curiosidades e bruxarias literárias. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Casa Velha**. São Paulo: C.T. Editora, 2007.

_____. **Correspondências**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Crítica Literária**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Helena**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Histórias românticas**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Iaiá Garcia**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **A mão e a luva**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Memorial de Aires**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Páginas Recolhidas**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Papéis Avulsos**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Relíquias de Casa Velha**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Ressurreição**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

_____. **Várias Histórias**. São Paulo: Mérito S.A., 1961.

BAPTISTA, Abel José Barros. “O romanesco extravagante: sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. In: GUIDIN, Márcia Lígia, GRANJA, Lúcia e RICIERY, Francine Weiss (orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 1o: Brasilense, 1984.

_____. **S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac**. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. 3. ed. São Paulo: Brasilense, 2000.

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Sobre el language em general y sobre el language de los hombres”. In: **Sobre el programa de la filosofia futura**. Trad. Roberto J. Vernengo Monte Ávila. Caracas: Ed. Venezuela, 1970.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioritti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis: A seriedade enganosa dos Cadernos do Conselheiro (*Esau e Jacó e Memorial de Aires*) e a Simulada Displícência das Crônicas (*Bons Dias! e A Semana*)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nankin, 2007.

CALDWELL, Helen. **O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. “Esquema de Machado de Assis”. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARVALHO, Xavier de. “Papéis avulsos”. In: MACHADO, Ubirantan (org.). **Machado de Assis: roteiro da consagração**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Lígia Militz da. **Ficção brasileira: paródia, história e labirintos**. Santa Maria, Ed. da Universidade Federal de Santa Maria, 1995.

DEBUS, Eliane Santana Dias. A recepção crítica de Machado de Assis. **Revista Verbo de Minas: Letras**, v.7, n.13, p. 75-84, jan/jun. 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. “Eça e Machado: críticas de ultramar”. In: GUIDIN, Márcia Lígia, GRANJA, Lúcia e RICIÉRI, Francine Weiss (orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte**. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the metafictional paradox**. Nova York: Methuen, 1984.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**: prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MACHADO, Roberto. “O nascimento da representação”. In: **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MACHADO, Ubirantan. **Machado de Assis: roteiro da consagração**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

MEELO, Maria Elizabeth Chaves de. “Sílvia Romero vs. Machado de Assis: Crítica Literária vs. Literatura Crítica”. **Revista Anpoll**, Brasília, v. 1, n. 24, 2008. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/24>.

MEYER, Augusto. **A forma secreta**. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

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

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Lawrence Sterne e Machado de Assis**: a tradição da sátira menipéica. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Texto, crítica, escritura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias; OLIVEIRA, Raquel Peralva Martins. “Machado de Assis: a realidade e o Realismo”. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 24, 2010.

PLATÃO. **Íon**. Trad. Humberto Zenardo Petrelli. Disponível em: <http://www.consciencia.org>. Acesso em: 14 de março de 2008.

_____. **A República**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2008.

PUCHEU, Alberto. **Deleuze e Baudelaire: o monstro crítico**. In: Simpósio Internacional de Literatura, Crítica e Cultura, 5., 2011, Juiz de Fora.

REICHMANN, Brunilda T. **O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon**. Disponível em: <http://mestrado.uniandrade.edu.br/links/menu2/publicacoes/metaficcao.pdf>. Acesso em: 15 de julho de 2009.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 1 v.

_____. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 5 v. Disponível em: <http://www.klickeducacao.com.br/2006/conteudo/pagina/0,6313,POR-4746-44309-,00.html>.

SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades: Ed 34. 2000.