



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**Departamento de Letras e Artes**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



**JACIENE DE ANDRADE SANTOS**

**TEXTOS EM TRÂNSITO:**  
**MACHADO DE ASSIS E O PROJETO LITERÁRIO NACIONAL**

Feira de Santana, BA  
2016

**JACIENE DE ANDRADE SANTOS**

**TEXTOS EM TRÂNSITO:  
MACHADO DE ASSIS E O PROJETO LITERÁRIO NACIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Edson Alves Pereira  
Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Aninger de Barros Rocha

Feira de Santana, BA  
2016

### Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S233t Santos, Jaciene de Andrade  
Textos em trânsito: Machado de Assis e o projeto literário nacional/  
Jaciene de Andrade Santos. – Feira de Santana, 2016.  
106 f.

Orientador: Rubens Edson Alves Pereira  
Coorientadora: Flávia Aninger de Barros Rocha

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de  
Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Intertextualidade. 3.  
Assis, Machado – Crítica e interpretação. 4. Instituto de nacionalidade –  
Ensaio. 5. Memórias póstumas de Brás Cubas – Romance. I. Pereira,  
Rubens Edson Alves, orient. II. Rocha, Flávia Aninger de Barros,  
coorient. III. Universidade Estadual de Feira de Santana. IV. Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

**JACIENE DE ANDRADE SANTOS**

**TEXTOS EM TRÂNSITO:  
MACHADO DE ASSIS E O PROJETO LITERÁRIO NACIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 13 de abril de 2016

---

Prof. Dr. Rubens Edson Alves Pereira  
Orientador (UEFS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Aninger de Barros Rocha (UEFS)

---

Prof. Dr. João Evangelista do Nascimento Neto (UNEB)

Para José Pereira – papai,  
e para Rosa Maria – mainha.  
Os dois, meu mais frondoso amor.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ser a minha paz.

À minha família, pela segurança do lar.

Ao professor Rubens Pereira, pela confiança na orientação e pela leitura sempre cuidadosa e enriquecedora.

À professora Flávia Aninger, por me apoiar e inspirar desde a Iniciação Científica.

Ao professor João Evangelista, por suas valiosas contribuições na defesa.

À “Janela de Tomar”, grupo de pesquisa e de afetos.

Aos professores e funcionários do PROGEL, pelas variadas contribuições em minha formação.

À turma 2014 do PROGEL, por me haver confiado sua representação discente.

Aos alunos com os quais pude compartilhar o amor pela docência e pela literatura.

Aos amigos, pelo carinho que me faz crescer.

À FAPESB, por subsidiar os dois anos de pesquisa.

Ouço que a natureza é uma lauda eterna  
De pompa, de fulgor, de movimento e lida,  
Uma escala de luz, uma escala de vida  
De sol à ínfima luzerna.

Ouço que a natureza, – a natureza externa, –  
Tem o olhar que namora, e o gesto que intimida,  
Feiticeira que ceva uma hidra de Lerna  
Entre as flores da bela Armida.

E contudo, se fecho os olhos, e mergulho  
Dentro em mim, vejo à luz de outro sol, outro  
[abismo,]  
Em que um mundo mais vasto, armado de outro  
[orgulho,]

Rola a vida imortal e o eterno cataclismo  
E, como o outro, guarda em seu âmbito enorme,  
Um segredo que atrai, que desafia – e dorme.

(Machado de Assis, “Mundo interior”)

## RESUMO

Neste trabalho, estudamos a presença da intertextualidade em Machado de Assis no contexto de formação da literatura nacional, problematizando os processos de apropriação e ressignificação de textos. Para isso, apresentamos inicialmente as principais questões relacionadas à nacionalidade da literatura brasileira que foram desenvolvidas durante o século XIX, enfocando o embate entre tendências universalizantes e localistas. A seguir, discutimos o pensamento crítico machadiano utilizando o ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873), no qual destacamos a proposta de Machado para uma literatura brasileira que avançasse da “cor local” em direção a um estágio de consciência no qual pudesse se utilizar proveitosamente das relações com textos de diversos tempos e lugares. Considerando que os movimentos de apropriação e ressignificação ocorrem a partir da tomada de posicionamentos críticos no texto, analisamos, no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), os deslocamentos de Brás Cubas como ser narrado e como narrador; condição em que provoca constantes reposicionamentos do leitor na construção de sentidos do livro. Analisamos ainda a construção irônica com a qual Brás Cubas articula o entrelaçamento de vozes dissonantes no livro. Por fim, discutimos a multiplicidade de efeitos dos processos intertextuais em Machado, examinando contos elaborados na perspectiva de se inserirem em narrativas estabelecidas pela tradição, estratégia que possibilita a redefinição de sentidos tanto do texto citado, quanto de sua recriação, e que evidencia em Machado uma consciência crítica e problematizadora de seu próprio tempo.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Literatura nacional. Projeto literário. Machado de Assis.

## ABSTRACT

In this paper we study the intertextuality in Machado de Assis's work in the context of national literature, problematizing the processes of appropriation and resignification of the texts. For this purpose, we initially show the main topics related to nationality of Brazilian literature that were developed in the 19<sup>th</sup> century, focusing in the clash between universalistic and local tendencies. Hereinafter, we will discuss the machadiano critical thinking using the essay "Instinto de nacionalidade" (1873), where we highlight Machado's proposal of a literature that advances from the "local color" towards a consciousness stage in which it is possible to use the relations between works from many different times and places fruitfully. Taking into account that the appropriation and resignification movements occur from the critical positioning of the text we analyzed, in the romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Brás Cubas's dislocations as a narrated being and as a narrator; a condition that provoke constant repositioning by the reader in the construction of meanings regarding the book. We also analysed the ironic construction in which Brás Cubas articulates the interlacing of dissenting voices in the book. Finally, we discuss the multiplicity of the intertextual processes in Machado's work, analysing tales that were elaborated from the perspective of inserting themselves in narratives established by tradition: a strategy that allows the redefinition of meanings in the aforementioned text as much as in its recreation, which highlights in Machado's work a critic and problematizing consciousness of its own time.

**Keywords:** Intertextuality. National literature. Literary project. Machado de Assis.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 LITERATURA NACIONAL EM QUESTÃO .....</b>	<b>12</b>
1.1 LITERATURA NACIONAL EM FORMAÇÃO: TENSÕES E PERTENCIMENTOS...	13
1.2 FATOS E FÁBULAS: LUGARES DA NACIONALIDADE .....	22
1.3 MACHADO E OS COMPASSOS DA LITERATURA NACIONAL .....	32
<b>2 MEMÓRIAS PRÓSPERAS DE BRÁS CUBAS .....</b>	<b>40</b>
2.1 BRÁS CUBAS: COMO NARRAR O NARRADOR .....	43
2.2 LEITURAS EM MOVIMENTO .....	54
2.3 TRANSPOSIÇÕES (CON)TEXTUAIS .....	66
<b>3 (DES)ENREDOS: INTERTEXTOS MACHADIANOS .....</b>	<b>75</b>
3.1 LER, RELER, ESCREVER .....	84
3.1.1 “Lágrimas de Xerxes”: tudo é de supor... ..	86
3.1.2 “O segredo do bonzo”: a fantasia sincera .....	90
3.1.3 “Na arca”: profecia e consciência .....	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

Textos não são entidades encerradas. Como forma e processo de interlocução, os textos são marcados pelo movimento próprio à linguagem, a qual não se reduz a relações fixas entre a palavra e sua significação. No texto literário, as dimensões de sentido da linguagem se ampliam, e a dinâmica das relações entre os textos faz com que esses sentidos transcorram em fluxos de reformulações e recriações. Articulando-se aos movimentos textuais de significação, este trabalho aproxima a prática literária de Machado de Assis e o contexto de formação do projeto literário nacional. Na obra de Machado, o exercício da ambiguidade leva o texto a indicar múltiplas direções, as quais a ironia nos apresenta sobrepostas, numa intensa comunicação entre conteúdo e recursos formais. Por conta disso, para que suas potencialidades sejam exploradas, a leitura do texto machadiano deve articular os sistemas em que ele pode ser significado (contextos históricos, estéticos, psicológicos, dentre outros), e a rede de sentidos que ele reelabora e no qual transita. Assim, a ideia de trânsito permeia a obra machadiana em seus movimentos internos, ao deslocar-se de modo ambivalente por diferentes pontos enunciativos; nos movimentos contextuais, que dispõem renovadas perspectivas de leitura; e nos movimentos intertextuais de ressignificação.

Neste trabalho, estudamos os processos intertextuais presentes na obra de Machado, considerando suas relações com o contexto do projeto literário nacional, e observando os processos de apropriação e ressignificação realizados por Machado como resultado de seu posicionamento crítico, enquanto escritor consciente de seu tempo e lugar. No século XIX, em meio a uma linguagem crítica que, por vezes, antagonizava o caráter universal e o nacional da literatura brasileira, Machado desconfia de certezas absolutas e procura significar a cultura local em suas relações com as heranças culturais, alcançando, desse modo, um efeito duplo: a inserção do próprio texto no conjunto geral literário como voz válida e ativa; e, ao mesmo tempo, a relativização dos textos culturalmente considerados centrais ou originais.

Em Machado, a intertextualidade, que é estudada desde Eugênio Gomes (1976) a respeito das influências inglesas em sua obra, não apenas reflete a imagem de um escritor que conhecia a tradição, mas indica que, ao reconfigurá-la, reflete sobre a vida e a cultura brasileiras. A prática literária de Machado é marcada pelo modo como lê a tradição, apontando um caminho possível para a literatura nacional: “Machado de Assis nunca foi um leitor ingênuo submisso às verdades eurocênticas, um repetidor deslumbrado de estilos e

escolas, mas antes um pensador da cultura, um escritor-crítico” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2011, p. 16).

Ao associar Machado de Assis ao discurso da nacionalidade – vertente crítica de que Artrojildo Pereira (1959) é precursor –, Valentim Faccioli (1982, p. 47) argumenta que Machado soube

intuir e propor o nacional para além do localismo cultural e das formas particulares de organização social. Daí a mobilidade do nacional. O nacional não como algum caráter acabado e fechado da sociedade brasileira, mas um movimento de mudança constante. (FACIOLI, 1982, p. 47).

O nacional, desse modo, desliga-se de um essencialismo naturalizado, ou de uma fórmula pronta, e passa a ser compreendido nas relações socioculturais, que são histórica e culturalmente mutáveis.

A fim de percorrer o contexto do debate sobre a literatura nacional, apresentamos, na primeira seção, um panorama de visões críticas acerca da formação da literatura brasileira, discutindo a questão da nacionalidade, que foi destacada no século XIX como critério literário valorativo, e a tensão entre o local e o universal, intensificada pelas repercussões do processo histórico de colonização. Percebendo a transição do conceito de nacionalidade do eixo político para o psicológico, conforme a discussão de Roberto Corrêa (1995), problematizamos a percepção da identidade nacional a partir dos contos machadianos “Teoria do medalhão” (1881) e “O espelho” (1882), relacionando o embate entre o interno e o externo ocorrido nos sujeitos representados nos contos à dinâmica entre o local e o geral na literatura brasileira. Na leitura do ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873), destacamos a preferência de Machado pelo desenvolvimento de uma consciência reflexiva que não se submete ao estrangeiro nem limita a literatura brasileira aos temas locais, valorizando as relações enriquecedoras com as experiências do passado.

Na segunda seção, estudamos no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) articulações contextuais e intertextuais que fogem à representação pitoresca do nacional. Observamos os movimentos narrativos de Brás Cubas e os efeitos de sua duplicação como sujeito-objeto da narrativa, e do posicionamento distanciado e irônico que assume como narrador, lendo a si mesmo e à sociedade brasileira. Acompanhando a movimentação do narrador, discutimos os posicionamentos do leitor que são propostos no livro, compreendendo a leitura como um processo crítico e incessante de redefinição dos sentidos. Desse modo, destacamos na constituição de *Memórias póstumas* a não apresentação de verdades

conclusivas em favor da articulação entre vozes e do jogo de transposições de textos e contextos que é mediado pelo narrador.

Na terceira seção, discutimos a multiplicidade dos efeitos críticos que as relações intertextuais provocam na composição literária de Machado, ressaltando no termo o sentido pelo qual Machado assume um particular posicionamento crítico frente aos textos alheios, alterando-os e subvertendo-os, numa espécie irreverente e transformadora de co-criação. Por fim, na leitura dos contos “Lágrimas de Xerxes” (1899), “O segredo do bonzo” (1882) e “Na arca” (1882), destacamos o potencial crítico do diálogo intertextual machadiano ao inserir-se em narrativas tradicionais, repensando-as segundo novos contextos.

Assim, nossa proposta segue uma perspectiva cara aos propósitos machadianos, evidenciando o aspecto dinâmico, relacional e inacabado dos textos, dentro e fora de seus círculos culturais.

## 1 LITERATURA NACIONAL EM QUESTÃO

Posso começar pela cidade mais remota, e ir depois à mais próxima; posso também fazer o contrário.

(Machado de Assis, em *A Semana*).

Ainda as embarcações portuguesas margeavam o Atlântico quando se teria ouvido o emblemático “terra à vista”. Flagrada e enquadrada pelo olhar externo, a terra onde se perde o grito viria a ser espaço de imbricações e tensões culturais pelas quais ela buscaria encontrar a própria voz em meio aos ecos daquela que em 1500 a batizara. Dizem as narrativas que foi também um grito de sotaque externo que, três séculos depois, lhe declarou uma independência a ser conquistada aos poucos. Entre brotos e enxertos, a terra do pau-brasil investiga, no pós-independência, sua raiz primeira: como ser autêntica após um longo período de colonização? Nessa terra, o próprio e o alheio, como diria Tania Carvalhal (2003), viriam a interrogar seus possíveis limites em direção a um cenário dialógico e intercultural.

Tratar de diálogos culturais, principalmente em contextos de colonização, como é o caso brasileiro, implica relativizar duas posições extremas: uma que torna visíveis apenas as influências culturais estrangeiras, e outra que cria a impressão de uma cultura desenvolvida em solitária estufa, como se fosse possível segregá-la de (con)textos externos. Ao contrário, falamos de uma produção cultural do Brasil que, ao transformar aquele primeiro olhar de estranhamento ante a visão do novo em olhar nacional, não deixa de relanceá-lo pela cultura do outro. Ou, ainda, de um olhar que desenvolve a consciência de si mesmo enquanto se apropria significativamente de outros sistemas culturais. É nesse contexto de fluxos de cultura, que necessariamente tocam aspectos sociais, políticos e econômicos, que pensamos a formação de uma literatura do Brasil.

Trabalhadas por uma extensa linhagem crítica, as questões que envolvem a formação da literatura brasileira movimentaram o século XIX motivadas principalmente pelo desejo de ruptura com os ideais europeus. Atuando nesse contexto como escritor e crítico, Machado de Assis provoca, em seu projeto literário, a reflexão sobre o desejo da ruptura – indicador subentendido de nossa dependência –, a fim de transformá-lo em efetiva consciência de um fazer literário abrangente e dialógico.

Tendo em vista o contexto de elaboração desse projeto literário machadiano, o qual, além de conduzir sua própria obra, funciona como projeção do que seria o futuro da literatura

brasileira, discorreremos, a princípio, sobre as principais noções que envolveram o debate sobre o caráter nacional de nossa literatura, centrado notadamente no século XIX.

### 1.1 LITERATURA NACIONAL EM FORMAÇÃO: TENSÕES E PERTENCIMENTOS

É difícil, por mais que a alma se sinta levada pelo princípio da universalidade da arte, não hesitar quando nos falam da necessidade de defender a arte nacional.

(Machado de Assis, em *A Semana*).

Correspondente à produção de literatura no período da colonização, encontramos nos textos da crítica a alternância entre as expressões “literatura no Brasil” e “literatura do Brasil”, no que vai a mesma distância entre o hóspede e o anfitrião. Em cada expressão, aspectos literários e políticos pesam de modo variado, demonstrando diferentes estágios do nosso sentimento de propriedade sobre uma literatura, e sobre o próprio Brasil. A imagem de nação, morada coesiva de nossa unidade política e cultural, encontrava-se nos primeiros momentos de sua elaboração. Assim, transitar de literatura “no Brasil” para literatura “do Brasil” é considerar a migração da ideia de uma literatura externa aqui alocada, que poderia ou não se deixar impregnar pela nova paisagem edênica, para uma literatura identificada com o Brasil, enquanto signo singular de uma pluralidade.

A expressão literatura “no Brasil” recorda também um impasse quanto à direção do vetor das influências. Em contraste à ideia de enxerto, Araripe Jr. publica na revista *A Semana* (1887) sua defesa ao fenômeno da “obnubilação brasílica”. O crítico dedicava à natureza americana um poder de abasileiramento capaz de ofuscar no europeu sua memória de civilização. Tendo sua imaginação iluminada pelos “raios emprestados do sol tropical”, já afirmava Araripe Jr. em “Carta sobre a Literatura Brasílica” (1869), o estrangeiro que escrevesse no Brasil necessariamente imprimiria no texto as marcas tropicais. No entanto, a esse embrião antropofágico se reúnem ideias em favor da dependência visceral da literatura brasileira, a qual, segundo Veríssimo (1969, p. 1), “nasce e se desenvolve como rebento da literatura portuguesa”.

Assim, o plural no singular e o universal no particular formarão tensões causadas inicialmente pelo desejo de ora distanciar-se do europeu, em busca da própria diferença; ora aproximar-se dele, reconhecendo-o como modelo. Semelhante às correntes contrárias do

Atlântico, vivemos a conflituosa distância e proximidade com o europeu, o que se reflete nas diferentes perspectivas críticas acerca da concepção da literatura brasileira. Indo em direção norte, há quem, como José Veríssimo<sup>1</sup>, remeta a Portugal a literatura produzida no Brasil colônia, e retarde para o Romantismo o início da literatura do Brasil. Na direção sul, há quem, como Afrânio Coutinho<sup>2</sup>, qualifique “brasileira” toda a literatura aquecida no trópico desde Anchieta, nos momentos iniciais da colonização. E, no centro desse turbilhão norte-sul, encontramos referências a um período de transformação, que Ronald de Carvalho localiza entre 1750 e 1830, quando “os poetas da escola mineira começaram a neutralizar, ainda que palidamente, os efeitos da influência lusitana” (1958, p. 47-48), data que corresponde, em Antonio Candido (1997), à “era da configuração do sistema literário”. Existe ainda quem, como Antônio Soares Amora<sup>3</sup>, apresente a solução nem sempre conciliadora de uma era luso-brasileira, que, segundo o autor, vai de meados do século XVI até início do século XIX. Aliando dados históricos e estéticos, Amora subdivide esse período em duas épocas: a primeira mais lusa, com o Quinhentismo e Seiscentismo português; e a segunda, a partir do século XVIII, mais brasileira. Ou seja, mesmo na aparente unificação proposta pelo termo “luso-brasileiro”, o empenho por isonomia tende a separar momentos portugueses e momentos nacionais na literatura produzida no Brasil.

Desse modo, além da conturbada travessia do Atlântico, foi necessário atravessar um oceano de incompreensões e diferenças culturais mais difíceis de driblar que qualquer Adamastor camoniano. A dinâmica de autoconhecimento do Brasil, considerando-o como um conceito materializado em território, parece trazer historicamente um ponto impreciso, que é a demarcação de limites entre o brasileiro e o português. De modo geral, e tendo em vista a formação da literatura brasileira, problematizamos uma giratória de três questões: qual o momento em que a produção escrita local é literatura, quando ela pode ser inequivocamente chamada de “brasileira”, e até que ponto ser brasileiro é sinônimo de independência cultural. Nesse sentido, formação, consolidação e autonomia da literatura brasileira são termos que movem terrenos distintos do exercício retórico da crítica.

A primeira questão da problemática envolve discussões teóricas sobre o próprio conceito de literatura. Em seu clássico *Formação da literatura brasileira* (1959), Antonio Candido descreve nossa literatura enquanto “fenômeno de civilização, não algo necessariamente diverso da portuguesa” (1993, p. 28). Adaptando o esquema comunicativo

---

<sup>1</sup> *História da literatura brasileira* (1916).

<sup>2</sup> *A literatura no Brasil* (1955-1959); *Conceito de literatura brasileira* (1976).

<sup>3</sup> *História da literatura brasileira* (1968).

emissor-código-receptor, Candido defende que há sistema literário na conjunção triangular entre

um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (CANDIDO, 1993, p. 23).

Havendo efetivamente esse sistema, seria formado o encadeamento de obras que constitui uma tradição literária. Antonio Candido admite tais condições de sobrevivência literária no Brasil a partir do Romantismo, no século XVIII. Antes disso, existiriam manifestações literárias, aparições soltas e difusas, sem um público significativo; e, pelo critério sociológico de Candido, a presença do sistema literário está diretamente ligada à consolidação de um público.

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra (CANDIDO, 2000, p. 38).

No período que antecede o Romantismo, pensando nessa formulação de sistema, o reduzido público de literatura era basicamente formado pela retroalimentação dos escritores. Desse modo, o período barroco desapareceria da cena literária brasileira<sup>4</sup>, conclusão que garantiu volumosas críticas a Candido, como a que é feita por Afrânio Coutinho, ao afirmar que “a literatura brasileira ‘formou-se’ com o barroco. Com o arcadismo-romantismo, tornou-se autônoma. Com o modernismo atingiu a maioria” (COUTINHO, 1960, p. 44). Mais tarde, as críticas viriam por Haroldo de Campos, em *O sequestro do barroco* (1989). Campos critica as noções de formação e sistema, e o critério metodológico adotado por Candido. Por conta da repercussão polêmica, Candido fez do prefácio à segunda edição do livro, em 1962, um espaço para treplicar: “Jamais afirmei a inexistência de literatura no Brasil antes dos períodos estudados” (CANDIDO, 1993, p. 15); “a [literatura] brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo que vinha de antes e continuou depois” (CANDIDO, 1993, p. 16).

---

<sup>4</sup> Candido elege o Arcadismo e o Romantismo como “momentos decisivos” para a formação da literatura brasileira.

Para Haroldo de Campos, *Formação da literatura brasileira* “poderia também chamar-se História Evolutiva do Romantismo no Brasil, já que nela o Barroco não tem porta de acesso” (CAMPOS, 1989, p. 39). Desfiando a obra ponto a ponto, a proposta de renomeação de Campos sintetiza suas maiores críticas ao trabalho apresentado por Candido, referindo-se à presença de uma noção essencialista e evolutiva de história. Haroldo de Campos, ao espelhar o esquema de comunicação proposto por Jakobson no sistema literário de Candido, critica a ênfase dada ao “*mecanismo transmissor*, ao veículo da transmissão, e não propriamente à *transmissão* em si mesma” (CAMPOS, 1989, p. 21 [grifos do autor]), sendo o meio mais importante que a mensagem.

Notamos que o modelo de sistema adotado por Candido pretende identificar literatura “no Brasil”, enquanto fenômeno dialeticamente referenciado na sociedade, por isso sua insistência na tríade autor-obra-público<sup>5</sup>; enquanto Campos se volta mais à percepção do que haveria de brasileiro em nossa literatura, que virá a ser a segunda questão da problemática que apresentamos. Os desencontros no debate também ocorrem pelo fato de uma crítica historiográfica ser lida como historiografia literária: a primeira alcança as obras com um olhar sincrônico, ao contrário da diacronia própria ao texto historiográfico. E o ponto de vista sincrônico ou diacrônico adotado promove variações interpretativas. Por exemplo, no ensaio *Dialética da malandragem*, publicado em 1970, Antonio Candido – agora na esteira diacrônica – abre a possibilidade de pensar o barroco dentro de determinada tradição brasileira, atrelando a linguagem de Gregório de Matos à construção do malandro em *Memórias de um sargento de milícias* (1852). Diante disso, interessa-nos perceber o quanto o fato de pertencer ou não a uma corrente de autores vinculados entre si é determinante para o reconhecimento do texto literário como representante de uma identidade cultural.

A tradição, do latim *transdicere*, é o dizer que vai além, e consiste na transmissão de saberes entre gerações. Essa transmissão é necessária para a organização e permanência das sociedades, garantindo certo contrapeso de estabilidade ao longo das contínuas transformações dos grupos sociais. A tradição ratifica o presente pelos dados do passado, assegurando a permanência, continuidade. Em Candido, a transmissão e sucessão de obras são considerados aspectos decisivos para a formação de literatura. Segundo o autor, tradição se define como

espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição,

---

<sup>5</sup> A noção triádica de sistema é retomada frequentemente em *Literatura e sociedade* (1965).

no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 1993, p. 24).

Ao tempo em que assegura a transmissão do saber, a tradição o submete à transformação. Conforme a compreensão moderna, tradição é também a consciência da impossibilidade de repetições estritas. As opções “aceitar ou rejeitar” indicam que se faz tradição através das questões efetuadas entre o presente e o passado, gesto pelo qual ambos se tornam contemporâneos. Essa tradição é definida “como uma dialética da pergunta e da resposta, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia” (CAMPOS, 1989, p. 62-3). Ao considerar a presença da tradição, a literatura sugere o aproveitamento crítico do passado, a dúvida da repetição e a criação da diferença.

É por isso que, em Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, o autor do Quixote” (1944) não pretende ser outro Cervantes, ou criar outro Quixote.

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescer que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1998, p. 57).

Eis a ironia de Borges: o objetivo era “continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através das experiências de Pierre Menard” (BORGES, 1998, p. 58), de modo a ser original fora da originalidade matricial de Cervantes. Ainda que a obra de Menard seja, na escrita, o duplo daquela que Cervantes criara no século XVII, na leitura diferia-se do texto de Cervantes: Pierre Menard é um escritor francês, do século XX, e isso assegura a originalidade de sua (re)criação: “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico.” (BORGES, 1998, p. 61). A consciência da mudança de contexto produziria sentidos diferentes para os textos, o que exime Menard do peso de copista, e legitima-o como autor. Das questões que o conto de Borges levanta, sobre leitura, cópia, autoria, destacamos a relação estabelecida entre tradição e contexto. Se, por um lado, a tradição organiza o tempo histórico, no sentido de transitar com os passados, por outro, ela se insere numa historicidade que marca sua diferença. No caso brasileiro, não falamos, portanto, da repetição cíclica de tradições externas, mas da tensão entre dentro e fora que criará a tradição e a literatura do Brasil.

Em *A tradição afortunada*, Afrânio Coutinho (1968, p. 183) formula a trajetória da literatura nacional através do conflito entre uma tradição de apelo nativista e uma tradição europeia. Aquela admite a expressão espontânea da terra; esta compreende que o Brasil continuou a expressar a voz estrangeira. Prender-se ao extremo nativismo, circunscrevendo o nacional apenas aos limites locais, reforça uma nacionalidade excêntrica (leia-se, pela etimologia, “periférica”); e considerar isoladamente a tradição europeia, como um novo que se desenrola idêntico até a América, é sustentar o carretel ideológico que sempre nos definiria pela incompletude, pela falta. É importante, então, que haja o embate das duas noções, a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo, como diria Antonio Candido (2000). Para Candido, essa dialética fez variar momentos de fervor nacionalista e outros de declarada imitação do europeu.

Ao buscar equiparar-se em valor ao quadro geral literário, nossa literatura quer também apresentar algo de particular. No entanto, a própria concepção de particularidade é engendrada pela contraposição à imagem do que seria geral. Tomemos como exemplo a “Canção do exílio”<sup>6</sup>, de Gonçalves Dias. A força do “lá”, espaço pátrio idealizado, revela-se maior pela oposição ao “cá”, espaço doloroso do exílio. O intervalo polarizado pelos advérbios representa uma complexa relação de distanciamento e aproximação entre Brasil e Portugal. “Pode-se mesmo dizer que a nossa estereotipada rebeldia contra o português, representando um recurso de autodefinição, recobria no fundo um fascínio e uma dependência.” (CANDIDO, 2000, p. 111).

Os movimentos de recuo e aproximação em relação ao outro ocorrem tanto por parte do colonizador, quanto da colônia, embora sejam mais sensíveis aqueles realizados pela colônia, por conta das violências do processo de colonização e do grau de intencionalidade de sua formação nacional. Da Europa para o Brasil, as narrativas dos primeiros viajantes demonstram o sentimento misto de desconfiança ao “bárbaro” e admiração ao paraíso; do Brasil para Portugal, o repúdio ao português evidencia, por outro lado, o estado de dependência em que o Brasil ainda se encontrava. Nas palavras de Finazzi-Agrò (1991), a ambiguidade da condição histórica do Brasil fez sua imagem transitar em relação ao Outro europeu entre o “Inferno receado e/ou o Éden perdido”.

Relacionando literatura e memória de mundo, Tiphaine Samoyault (2008) afirma:

---

<sup>6</sup> Tomemos, do poema, os seguintes versos: “Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá; / Sem que disfrute os primores / Que não encontro por cá” (DIAS, 1997, p. 16).

Mesmo quando ela [a literatura] se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência. (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

As complexidades relativas ao relacionamento entre Portugal e Brasil, segundo Eduardo Lourenço (2001), envolvem, pelo olhar português, a ideia de um Brasil ainda parte de si mesmo; e, pelo olhar brasileiro, o “recalque da lusitanidade”, a tentativa de apagamento da posição historicamente “paterna” de Portugal. O embate não cede em seus desencontros. No Brasil, o esforço para sair do envolvimento dessa placenta – desenvolver-se – equivalia à independência política e ao alcance da plena nacionalidade. Muito mais buscada por significar uma distinção ao externo do que pela indistinção interna, nossa nacionalidade se constrói como uma determinação consciente do fazer cultural:

A literatura do Brasil, como a de outros países latino-americanos, é marcada por esse compromisso com a vida nacional do seu conjunto, inexistente nas literaturas dos países da velha cultura. Nelas, os vínculos deste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura. (CANDIDO, 1993, p. 18).

A subordinação política e cultural em que viviam as colônias fez da nacionalidade uma das conquistas para a independência, e a literatura se insere nesse projeto de busca por autonomia. A nacionalidade funciona como uma justificação ideológica para a união de um grupo, apresentando-o como um todo coerente. Conforme reflete Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional brasileiro* (1969), podemos pensar nossa nacionalidade menos como caracteres estáveis e indiferenciados, e mais como um conjunto de formulações históricas em processo. Nos primeiros momentos dessas formulações, o sentimento nativista, de apego telúrico e oposto ao estrangeiro foi utilizado para demarcar nossa diferença como nação. Assim, já que o Romantismo foi um momento auge de tendências localistas e nacionalistas, e de pesquisas pela nação, a partir dele se considera o início de algo “brasileiro” em nossa literatura.

Afirmar o nacional, para o Romantismo, correspondia a encontrar uma base comum pré-europeia que nos sustentasse autonomamente. Não havendo essa base pronta, a solução foi inventá-la:

Num país sem tradições, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de aprofundar no passado a própria realidade, a fim de demonstrar a mesma dignidade histórica dos velhos países. Neste afã, os românticos de certo modo *compuseram* uma literatura para o passado brasileiro, estabelecendo troncos a que se pudessem filiar e, com isso, parecer herdeiros de uma tradição respeitável, embora mais nova em relação à europeia. E aqui tocamos numa contradição, frequente nos arrivistas, e típica dessas gerações, entre o orgulho de ser criador de algo novo, e o desejo de ter uma velha prosápia. (CANDIDO, 2000, p. 171 [grifo do autor]).

Assim, o adjetivo “brasileira” caberia bem à nossa literatura quando ela se apresentasse singularmente como novidade, sendo, ao mesmo tempo, ancorada e corroborada por uma tradição. A tradição localista defendia uma língua autóctone brasileira, levantando inclusive a hipótese sobre a existência de uma literatura indígena que teria sido reprimida pela colonização. No entanto, mesmo essa rejeição às tradições europeias foi o modo pelo qual o Romantismo europeu se adaptou ao Brasil. “Enquanto na Europa os românticos criticavam a imitação do grego, no Brasil criticava-se – e talvez ainda se critique – a imitação do europeu” (LEITE, 1969, p. 36). Se Anchieta imita Gil Vicente, ou se Bento Teixeira diminui Camões, a saída romântica foi conjugar em *Iracema* (1865) a criação mítica e alegórica do Brasil. Embora o colonizador ainda seja representado como a figura heroica, a narrativa de Alencar apresenta um discurso de formação nacional que não exclui a presença estrangeira.

A ocorrência do não apagamento dos vestígios estrangeiros nos leva à terceira questão da problemática apresentada: a manifestação da nacionalidade literária requer a exclusão de influências externas? Em meio à tensão local e geral, nossa literatura ficava, não raro, como o vinho novo em odres velhos: matéria local em forma estrangeira. Buscando a renovação do estilo, que passava pela incorporação da fala brasileira na linguagem literária, Alencar propunha o odre novo, a novidade no modo de expressão, que, a julgar por seu posicionamento em crônicas, não anulava o cosmopolitismo de que tratou Candido (2000). Em crônica publicada no *Correio Mercantil* (1855), Alencar retruca uma crítica ao uso de galicismos<sup>7</sup>, e ironiza se a troca de *coupé* por “cortado” nos faria mais nacionais: “Que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com o tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras?” (ALENCAR, 1855, p. 76).

A hipótese da originalidade estrita nos isolaria incomunicáveis. Aliás, “A biblioteca de Babel” (1944), de Jorge Luis Borges, – visão do universo como linguagem em ponto de

---

<sup>7</sup> A França era grande irradiadora cultural na época. Além de representar os ideais de liberdade da Revolução Francesa, foi considerada uma alternativa à imitação do colonizador português.

decifração – esgota todas as combinações possíveis de palavras, excluindo a ocorrência do novo original, já que toda fala seria tautológica. A crença na originalidade da literatura brasileira, enquanto diferenciação irrestrita, não favorece o exercício de alteridade com as literaturas externas, que é importante para a desnaturalização das relações socioculturais. Segundo Boaventura de Sousa Santos, “não é legítimo falar de originalidade. A originalidade é a diferença sem limites e, como tal, pode ser facilmente postulada. Ao contrário, a diferença é a originalidade limitada e, como tal, tem de ser determinada com a possível objectividade” (SANTOS, 2005, p. 56). Ao estabelecer diferenças, criamos também paralelos pelos quais a originalidade é relativizada. Portanto, questiona Dante Moreira Leite, “terá sentido descrever uma cultura brasileira independente de outras culturas nacionais?” (LEITE, 1969, p. 116).

A primeira negativa à questão diz respeito aos intensos contatos culturais que praticamente inviabilizam a separação entre o alheio e a cultura nacional. Além disso, cultura e nacionalidade não são conceitos permanentes, são variáveis. Por isso, à medida que nos reconhecemos nacionais, percebemos que o conceito político transita para o cultural e o simbólico, ou seja, para a identidade nacional. A identidade, pensada em Platão como a substância essencial das coisas, aquilo que é sempre idêntico, e que coincide em si mesmo, chega até a modernidade com sentidos diferentes. Por conta da crescente particularização da vida social e da vida dos sujeitos, as identidades são formas subordinadas às variantes históricas e às relações estabelecidas com o outro. Tomemos, por exemplo, Portugal, que no período da colonização assumia diferentes posições dentro das relações de poder que o marcariam identitariamente. Conforme reflete Boaventura de Sousa Santos, “Portugal era o centro em relação às suas colónias e a periferia em relação à Inglaterra. Em sentido menos técnico, pode dizer-se que durante muito tempo foi um país simultaneamente colonizador e colonizado” (SANTOS, 2005, p. 63-4).

Ainda que se refiram a determinados padrões de continuidade, as identidades são formulações móveis estabelecidas a partir de relações também mutáveis. Segundo Julio Pimentel Pinto, “toda identidade carece de fixidez e só se revela momentaneamente, podendo ser substituída, como num giro de caleidoscópio, por outra percepção do eu” (PINTO, 1998, p. 89). Trocando o “eu” por “nação”, a rotatividade das identidades é proporcionada pelos diferentes modos de olhar e ser olhado pela cultura externa, de acordo com as contextualizações históricas. Ainda para Boaventura de Sousa Santos (2005, p. 135),

Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem

negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso.

Desse modo, as identidades não são inerentes, ou anteriores à consciência dos sujeitos; e as questões que cercam a formação da literatura brasileira dizem respeito a momentos e perspectivas diferenciados de identificação literária do Brasil. A partir da discussão sobre o início da presença literária no Brasil, da produção nacional de literatura e de sua autonomia, percebemos que a noção de pertencimento oscila entre o que consideramos ser interno ou externo, nativo ou alheio. A consolidação literária através do vínculo com tradições nos traria momentos de agregação e segregação, ou seja, de incorporação de formas de expressão vigentes, e de renovação dessas mesmas formas.

Sem pretender desfazer essa tensão, discutimos um fazer literário nacional que vai além dos nacionalismos, fazendo do texto literário matéria de diálogos. Pensamos numa tradição de alteridades: transmissão sempre renovada de saberes quando nos colocamos dialeticamente diante do nosso outro cultural.

## 1.2 FATOS E FÁBULAS: LUGARES DA NACIONALIDADE

Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos.

(Machado de Assis, em *Memórias póstumas*).

Mesmo que o fato político não corra paralelo ao literário, os intermédios de 1822, ano da Independência política do Brasil, são utilizados para marcar o início da literatura nacional, já que, além de corresponder ao momento referencial de nossa pesquisa por raízes brasileiras, o termo nacionalidade é diretamente vinculado a um fenômeno político. Ser nacional implicaria determinada posição em relação a nós mesmos e às demais nações: igualdade e homogeneidade internamente (embora sejamos diversos); diferença e heterogeneidade externamente (embora os contatos externos nos aproximem). Essa insuficiência em ambos os sentidos transforma a nacionalidade em busca pela definição do “eu” nacional, ou seja, um conceito político toma feição psicológica, como discute Roberto Corrêa (1995).

No século XIX, enquanto a literatura brasileira busca sua emancipação, um jovem, no conto machadiano “Teoria do medalhão” (1881), está prestes a alcançar a sua. Entre a porta fechada e a janela aberta, pai e filho conversam após o jantar comemorativo de seus vinte e um anos. O filho recebe do pai conselhos sobre como tornar-se famoso e reconhecido pela sociedade, resumo do que é ser um medalhão. Os conselhos paternos direcionam Janjão a cultivar uma vida de aparências, com a única finalidade de vir a ser um homem público prestigiado. Saindo das recâmaras domésticas para os espaços comuns, Janjão, cujo nome simula, arremeda “João”, é instruído sobre a nova forma de ser, ou de parecer, que deveria assumir. Pela teoria do medalhão, a interioridade do filho deveria ser suprimida em função da elaboração do exterior – o exterior deveria ditar o interior, pois o externo seria aquilo que ampara a sobrevivência.

A alma exterior, na obra machadiana, é a imagem subjetiva construída socialmente e interiorizada pelos sujeitos. Lembrando o alferes do conto “O espelho” (1882), também de Machado, o legítimo medalhão é um indivíduo que projeta em si mesmo a imagem social que aparenta; no entanto, esse reflexo interiorizado não tem referente gerador, não parte de lugar algum: aparência sem fundo de origem. O conselho paterno, em “Teoria do medalhão”, valoriza a imponderada assimilação do externo, e a aparência de erudição, quando se esperaria, na entrada à maioridade, um discurso em favor do caráter autêntico.

[...] podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. (O. C., v. 2, p. 264<sup>8</sup>).

Sem nenhum filtro ou reflexão individual, Janjão deveria repetir expressões já fossilizadas na cultura, e que funcionam como bilhetes necessários ao trânsito social. Se visualizarmos em Janjão a literatura brasileira do século XIX, também iniciante em sua maioridade, interpretaremos no conselho paterno uma questão sobre como o externo e o interno se comunicam no processo de amadurecimento da literatura brasileira; processo pelo qual se formará a imagem com que será vista e verá a si mesma. Segundo Candido (1993, p. 23), nossa literatura é a “síntese de tendências universalizantes e particulares”. Lendo “síntese” como Hegel, nossa literatura seria formada pela superação da contradição dialética

<sup>8</sup> A fim de otimizar a leitura, adotamos, nas citações da obra de Machado, a referência ao volume e à página da edição mais recente de sua *Obra Completa*: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2015. 4. v.

entre o interno e o externo. Notamos que no Romantismo prevaleceu o movimento de demonstração do interno, externando a possível essência brasileira. Essa vertente, de inclinação homogeneizante, privilegiou a singularidade de nossa flora, do povo nativo, e de tudo que nos distinguisse do estrangeiro. Segundo Corrêa,

Para nos tornarmos independentes da colonização europeia e para enfim termos uma cultura própria, teríamos de empreender (e, para a época, isso já seria um grande esforço) o gesto de exteriorizar o interior, que se expressa em termos temáticos por trazer à tona nossa essência primitiva: ser no e para o exterior, nativo (CORRÊA, 1995, p. 99).

Buscando encontrar nossos vínculos mais nativos – o que correspondeu no Brasil à corrente de medievalismo na Europa –, preenchemos a lacuna da narrativa de nossa história medieval com a idealização indígena. Para criar uma nação homogênea, foi considerada condicionante básica a unidade linguística, racial e histórica. Porém, a dificuldade de encontrar um interior substancial em meio à nossa diversidade de culturas indicava que a literatura brasileira não se consolidaria apenas pela concepção de interioridade. Teríamos de ser nacionais sem expurgar o estrangeiro; mas como ele poderia ser aproveitado? A teoria do medalhão é o extremo contrário da valorização do interior. É uma cínica elaboração do uso consciente do exterior como farsa, rejeitando qualquer possibilidade de construção individual. “Proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros. Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc.” (O. C., v. 2, p. 266).

Ser medalhão é exercer o ofício consciente da repetição, ser emblema da exterioridade, e de tal modo exercitá-la, a ponto de descolar a face social do interior individual. No entanto, o que desequilibra as afirmações do conto é o fato de, simultânea à condução argumentativa do pai, a ironia machadiana reverter a lógica do texto para o sentido oposto ao que ele diz. O mesmo medalhão, se tomasse a barca de Gil Vicente, sentiria o humor irônico peculiar ao autor português e certamente seria punido por seus vícios. Em Machado de Assis, a provocação irônica se distingue por revelar, sem escrúpulos, a anatomia do medalhão dentro da conjuntura social que a ancora, e o peso irônico faz retrair o gracejo. O discurso é irônico e também metairônico, se considerarmos que a ironia fala de si mesma, inspecionando os efeitos do próprio funcionamento. Vejamos mais um conselho do pai de Janjão:

Somente não deves empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos 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. (O. C., v. 2, p. 267).

Inferimos do texto, em seu inverso, a filiação do próprio Machado à tradição sátira do grego Menipo e de Luciano de Samósata, chave de leitura explorada por Enylton de Sá Rego em *O calundu e a panaceia* (1989). Assim como preferir a chalaça à ironia é o contrário da prática literária de Machado de Assis, a voz que elogia o medalhão é articulada pela consciência que desmerece suas superficialidades. Entre a voz e a consciência, é exposta a chaga social. Estendendo à literatura brasileira essa reflexão, a utilização do externo sem a reflexão interna é criticada como mero artificialismo.

No conto “O espelho”, Jacobina explica didaticamente: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (O.C., v. 2, p. 313). O olhar de fora para dentro constitui uma “alma”, ainda que o termo se refira à mais íntima interioridade do sujeito, guardada da apreciação externa. Por isso, a alma exterior desafia o sentido convencional de alma, pois, utilizando os termos de Roberto Corrêa, expressa a interiorização do externo. O sentido de apropriação do externo, interiorizando-o para nutrir-se dele, seria proposto pelo movimento modernista um século após o 1822. “O projeto romântico realiza o movimento em uma direção (exteriorizar o interno) e o modernista em outra (interiorizar o externo), indo este sem dúvida mais adiante por considerar também exterior o que antes era tido como já constituinte do interior.” (CORRÊA, 1995, p. 100).

Antes da sistematização modernista indicada por Roberto Corrêa, Machado de Assis demonstra, ainda no conto “O espelho”, que nem todo modo de ser nacional é necessariamente interior. “É preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma [...], muda de natureza e de estado. Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria, e o poder, que foi a alma exterior de César e de Cromwell.” (O. C., v. 2, p. 314). Apesar da tendência a naturalizá-la, como elemento congênito, a pátria é construída; e, segundo os modos com que seja construída e demonstrada, pode se configurar apenas exterioridade, identificação exterior.

Ao contrário do medalhão, hipóbole da exterioridade, Jacobina identifica movimentos de equilíbrio e desequilíbrio entre alma exterior e interior. “O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade” (O. C., v. 2, p. 315). Por conta da falta da alma exterior, “no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois” (O. C., v. 2, p. 317). Porém, já que o espelho é incapaz de

“ver” o interior, seu reflexo sem a farda de alferes é apenas uma mancha indefinida. Usando a alma exterior, o espelho lhe devolve a imagem externa, que coincide com sua totalidade. Ao descobrir que o recurso de vestir a farda diante do espelho resolve suas inquietações, Jacobina parece controlar os momentos de assunção da alma-máscara, compreendendo-a então como uma necessidade. “Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir...” (O. C., v. 2, p. 318) Segundo John Gledson (2003), vestir a alma exterior e se despir dela também indica a necessidade de assumir papéis para atuar no “teatro do mundo”. Levar ao limite a “Teoria do medalhão” é utilizar o externo como pele; já em “O espelho”, o externo finaliza a narração de Jacobina como uma capa móvel, usada equilibradamente de acordo com as conveniências sociais.

Ainda que possamos inferir, com base nos contos, a desvalorização do uso do exterior como mera superfície, e do interior falseado, exaurido em exterioridade, a ironia machadiana persiste em confundir nosso julgamento. Lemos os contos como se estivéssemos diante do volúvel músculo facial da Monalisa, indecisos entre a seriedade e o gracejo, a lucidez e a inocência. Isso porque, embora assentada em escolhas críticas, a ironia machadiana serve menos ao julgamento ou à correção, do que à constatação do *modus operandi* social. Em Machado, a necessidade da máscara social, como argumenta Alfredo Bosi (2003), não é alvo de indignação moralista, mas é trabalhada no jogo irônico que lhe expõe a fenda. Interpretados como críticas ao externo, os contos também não defendem o interno. A propósito, no conto “O Machete” (1878), é a obediência à interioridade, e a indiferença à opinião pública que provocam a frustração da carreira de um músico. Assim, a identidade, que é, para Candido, um dos problemas fundamentais da obra de Machado, deveria ser construída através de processos de mediação e de relativização entre o eu o outro, o que também indica, no projeto machadiano, a preferência por caminhos associativos, em que pesem muito mais a força da literatura e da meditação contínua sobre o próprio fazer literário. Esse modo de construir a nacionalidade se desgarrar dos excessos nacionalistas, e da noção estável de interioridade.

Perdendo-se o interior, assim como o emplastro de Brás Cubas é mais seu rótulo do que sua “essência”, retornemos a Roberto Corrêa, que discute a exteriorização do exterior, apresentando-a como o estágio político de uma cultura: “Exteriorizar o exterior, dar forma, corresponde a abolir o contraste dentro e fora, através do uso e da disposição renovada dos materiais todos e diversos de que dispomos.” (CORRÊA, 1995, p. 101). Exteriorizar o

exterior é a “desintoxicação do sentido histórico”, tendo o simulacro como potência (assim falava Deleuze); e é descobrir, como o genealogista de Nietzsche, que “na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente” (FOUCAULT, 1998, p. 21). Essa percepção do simulacro como energia criativa, e não como degradação, se desenvolveria entre os modernistas brasileiros. No entanto, a obra de Machado de Assis já indica que, para que seja reconhecida como tal, a literatura brasileira “não chega, por seu aprofundamento, a descobrir a alma brasileira, mas revela na situação do homem brasileiro, as situações fundamentais dos homens em outras épocas e lugares” (LEITE, 1969, p. 427). A nacionalidade literária, desse modo, não se limita à descoberta de uma alma essencial, mas é construída utilizando formas e temas considerados universais, apresentados através de um tratamento particular da linguagem. Por isso, Lúcia Miguel Pereira, em sua *História da Literatura Brasileira* (1988, p. 54), apresenta Machado como o primeiro a ser “universal sem deixar de ser brasileiro”. Dessa forma, o discurso exclusivamente nativista perde força ante os processos de inclusão e de incorporação cultural. A literatura brasileira estará simultaneamente dentro e fora de seu sistema cultural; dentro e fora de seu tempo histórico.

Se a tradição, nas relações culturais, é o interrogar da diacronia pela sincronia, em termos textuais, ela é o interrogar do sintagma pelo paradigma. Por isso, a citação, representando as diversas relações entre textos, faz a leitura percorrer o eixo dos paradigmas, das simultaneidades de discursos. A citação é o modo por que se efetua a transposição entre sistemas de signos, destacando que “a passagem de um sistema significante a outro exige uma nova articulação do tético” (KRISTEVA, 1974, p. 60). Segundo Antoine Compagnon (1996), o ato de citar se refere tanto ao recorte, quanto à costura do texto. Ler e escrever substituem o jogo com a tesoura e a cola. Como extração, a citação transforma pelo que mutila, deixando as marcas da tesoura. Como implantação, o ato de citar transforma pelo que monta e acrescenta, marcando de historicidade e criticidade a aderência da cola.

A incorporação do externo não se resume à própria sincronia. Retomando o conto “O espelho”, a exterioridade representada pelo objeto se descreve na narrativa como uma síntese genealógica que alcança, inclusive, Portugal: “Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição.” (O. C., v. 2, p. 315). Ou seja, todo o conjunto da tradição, comprada ou herdada, e trazendo sua multiplicidade de passados, forma a imagem externa de Jacobina, e, na extensão que fazemos, da literatura brasileira:

Nem toda herança, porém, é recebida sem contestação. E é a leitura que abre o espaço da subversão. Ela desmonta a unicidade desse tempo único e revela, pela variedade, a possibilidade de contínua reconstrução do passado: no lugar de Tempo, temporalidades; no lugar de um passado, infinitos passados. A leitura instala o lugar da crítica e cria condição para a existência da história, a volúvel história, com seus caprichos e oscilações de interpretação, com sua vocação crítica. (PINTO, 2004, p. 36).

A leitura do passado modifica-o, provoca rasuras e emendas. Ironicamente, um dos postulados da teoria do medalhão tenta evitar a renovação daquilo que é citado: “Alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela, mas não te aconselho esse artifício: seria desnaturar-lhe as graças vetustas.” (O. C., v. 2, p. 264). Todavia, no contexto de assertiva nacional, a naturalização do passado é quebrada pela consciência da distância e da diferença em relação a ele.

Os povos tradicionais vivem imersos no passado sem questioná-lo; mais que ter consciência de suas tradições, vivem com elas e nelas. Aquele que sabe que pertence a uma tradição já se sabe, implicitamente, diferente dela, e esse saber o leva, mais cedo ou mais tarde, a questioná-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição (PAZ, 2013, p. 21).

A necessidade de nomear a tradição indica que já não a concebemos mais análoga à vida presente. A tradição indica ao mesmo tempo as similaridades e as distâncias históricas. Ela faz dialogar o geral e o particular, relação em que a principal permanência é a mudança. “A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica” (PAZ, 2013, p. 18). No entanto, ao aproximar essas oposições, a crítica não as restitui homogêneas. No clássico “Tradição e talento individual” (1919), T. S. Eliot relaciona tradição ao que chama de sentido histórico: consciência da simultaneidade dos tempos (o aqui-agora, em Octavio Paz) e da diferença (a ruptura). O presente se torna mais perceptível pelo contraste com a consciência do passado:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 39).

A simultaneidade possível entre literaturas de diferentes tempos é proporcionada pelo entendimento da escrita literária como um gesto de memória. A esse respeito, o conto “Um homem célebre” tematiza o conflito de Pestana, um compositor de polcas que almeja se tornar célebre pela composição de algum clássico. No entanto, o compositor vive como uma “eterna peteca entre a ambição e a vocação” (O.C., v. 2, p. 455). A vocação faz dele um conhecido compositor de música popular; a ambição esbarra no fado de sempre repetir algum clássico. Ao tentar ser um dos clássicos, não consegue ultrapassar a imitação:

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de ideia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a ideia esvaía-se. [...] Se acaso uma ideia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça: mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano. (O. C., v. 2, p. 452).

Por mais que tentasse criar um requiem, Pestana só alcançava o brilho súbito e efêmero das polcas – estas possivelmente mais aclimatadas ao Brasil. “Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?” (O.C., v. 2, p. 452). A memória se finge invenção e o propósito de imortalizar-se junto aos clássicos não é realizado:

E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. Noites e noites, gastou-as assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, uma vez que abrisse mão da música fácil... (O. C., v. 2, p. 454).

Contrária a esse esforço inútil, a inspiração para as polcas lhe tinha acesso natural. Num surto entusiástico, a música parecia brotar dos dedos: “compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart” (O. C., v. 2, p. 453). No conto, contrapõe-se o intenso olhar para o céu e as estrelas, fonte de inspiração individual, e olhar para os quadros de compositores clássicos, símbolo do repertório coletivo emulado pelo compositor. Entre os retratos da parede de Pestana, um recebe atenção especial do narrador: é a pintura a óleo de um padre que lhe ensinara latim e música e que, “segundo os ociosos”, seria seu próprio pai. Consideremos aqui que “padre” e “pai” têm a mesma raiz etimológica, e a leitura do conto

poderá nos remeter à condição de filiação entre Brasil e Portugal, assiduamente recalçada na consciência brasileira. O narrador deixa em aberto a questão e nos sugere outras, ligadas à natureza inata do talento. Existe um talento natural brasileiro para o gênero alegre e festivo, e não para a seriedade do erudito? Só é possível criar segundo as circunstâncias internas do país e o geral gosto popular?

Quando Pestana pensa ter atingido um original digno de levá-lo ao cânone, sua esposa reconhece na composição um dos noturnos de Chopin. Na impossibilidade criativa, a memória (in)voluntariamente repete. Os “becos escuros da memória”, citados no conto, são pontos em que o esquecimento cria espaço para a invenção. Ou seja, a invenção também se configura como um gesto de memória. E a lembrança-invenção trará a voz de outros na fala individual, para trazer ao nosso diálogo o pensamento bakhtiniano.

A própria concepção de sujeito e de linguagem, em Bakhtin, é baseada na interação dialógica. Para o autor, a linguagem vive em permanente transformação porque é criada pelas e nas relações dos sujeitos. Essa noção de linguagem prevê a existência de um sujeito dinâmico sempre a produzir enunciados irrepetíveis, pela diversidade dos contextos de fala; e dialógicos, por sempre terem em vista o outro da enunciação. Bakhtin trabalha com a noção de discurso, considerando na linguagem as variantes históricas, culturais, ideológicas, e o fato de que todo discurso é produzido em relação a outros discursos já existentes. Assim, a interdiscursividade é constituinte da produção discursiva, e se dissemina no interior dos textos. Cada palavra acionada durante a situação de fala traz consigo cargas discursivas que são repetidas e ressignificadas na cultura. “As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.” (BAKHTIN, 1997, p. 42).

Transferindo o conceito dialógico de Bakhtin para a prática de leitura textual, Kristeva o traduziu com o termo intertextualidade: “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 1974, p. 68). Estando relacionados, os conceitos de interdiscurso e intertexto se diferenciam. Enquanto o interdiscurso se difunde na estrutura do discurso e da cultura, sendo muitas vezes difícil recuperá-lo, o intertexto tem uso muito mais sistemático, e opera o modo pelo qual os sentidos serão construídos nos textos, através de mecanismos demarcados, como paródia, referência, citação, alusão, dentre outros.

Os estudos que consideram a dimensão dialógica dos textos não se prendem à reconstrução de fontes, nem leem de modo causal e determinista as influências, em favor do

destaque à interlocução de leituras. É válido lembrarmos que, conforme alerta Roberto Schwarz (1987), a dependência cultural e a presença de centros e periferias na cultura não podem ser eliminadas apenas pelo discurso da crítica. No entanto, uma crítica de olhos múltiplos pode ter papel fundamental no entendimento contextualizado das tradições; motivo por que Alfredo Bosi (2003) valoriza o olhar circulante, em lugar da fixidez do ponto de vista.

Lendo Borges, Júlio Pimentel Pinto afirma que a tradição deve ser entendida “na composição de influências que fazem do texto o eco de outros textos, presa do repertório de leituras” (PINTO, 1998, p. 192), ou seja, a tradição deve ser vista pela ótica textual como um modo de elaboração de leituras. A propósito de Borges, pontuamos que a composição de influências é multidirecional. Em “Kafka e seus precursores” (1951), o escritor argentino joga com a possibilidade de criar vínculos com a tradição, apresentando o sentido inverso da influência: ao invés do passado fluir para o presente, é o presente que seleciona seus fluxos: “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Em nada importa, nesta correlação, a identidade ou a pluralidade dos homens.” Assim, as relações cambiadas entre os diferentes tempos respeitam a autonomia de cada um deles, possibilitando a alternativa da não linearidade.

Absorvendo outro termo bakhtiniano, o presente que modifica o passado impõe uma carnavalização temporal a que deve acompanhar o olhar móvel e dinâmico da crítica. Segundo Leyla Perrone-Moisés, “precisamos encontrar uma concepção da tradição literária que nos liberte tanto do rancor da dívida quanto da veleidade da auto-suficiência.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98). Nesse sentido, o projeto machadiano questiona até que ponto o discurso centrado na nacionalidade da literatura brasileira não seria também um artifício de convenção, semelhante à farda móvel do alferes, ou uma demanda própria ao estágio ainda inicial de nossa formação literária, cabendo ao próprio Machado trabalhar para o seu amadurecimento.

Boaventura de Sousa Santos, referindo-se à construção identitária dos países latino-americanos, afirma que a pergunta sobre a identidade é sempre, por parte de quem a formula, semi-fictícia e semi-necessária: “Se a resposta é obtida, o seu êxito mede-se pela intensidade da consciência de que a questão fora, desde o início, uma necessidade fictícia” (SANTOS, 1995, p. 135). No caso da literatura brasileira, o caminho para o amadurecimento elegido por Machado correspondente a um nível de consciência crítica que privilegia a reflexiva inserção da literatura brasileira no fluxo geral literário.

### 1.3 MACHADO E OS COMPASSOS DA LITERATURA NACIONAL

[...] era antes um instinto do que um cálculo.  
(Machado de Assis, em *Iaiá Garcia*).

Um dos ensaios mais conhecidos de Machado de Assis sobre a literatura brasileira não foi primeiramente editado no Brasil, conforme Senna (2009). Publicada em Nova Iorque, no jornal “Novo Mundo”, de edição do jornalista brasileiro José Carlos Rodrigues, a “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade” (1873) abre criticamente nossa literatura ao estrangeiro num esforço simultâneo por autoconhecimento. Em formato de notícia, o ensaio é dividido em seções: romance, poesia, teatro, língua, e pretende ser uma descrição breve e geral da literatura brasileira à época. No meio da crítica literária, vivia-se um grande momento de discussão do nacional, debate levado à cena desde a primeira metade do século XIX, com a polêmica entre Abreu de Lima e Gama de Castro. Tratava-se do embate entre extremadas negações ao luso e ao brasileiro, respectivamente. Abreu de Lima responsabilizava a “inferioridade intelectual” de Portugal pelo “atraso cultural” do Brasil; Gama de Castro afirmava pertencer à literatura portuguesa a produção dos brasileiros, haja vista ser escrita no idioma de Portugal. Santiago Nunes Ribeiro e Joaquim Noberto Sousa e Silva seriam alguns dos nomes a desdobrar o debate posteriormente, opondo-se à utilização do fator linguístico para indiferenciar as literaturas do Brasil e de Portugal. As diferentes literaturas nacionais dos países de língua inglesa eram utilizadas como exemplo para essa contraposição.

Ainda que o exercício crítico fosse incipiente à época, como Machado de Assis declara mais de uma vez, havia um contexto de inquietações e questionamentos sobre a nacionalidade da literatura brasileira quando Machado publica seu “Instinto de nacionalidade”. Críticos como Macedo Soares defendiam que apenas a descrição da natureza seria insuficiente para traduzir ideias que formassem o pensamento nacional, aproximando-se da proposta de Machado, para quem a nacionalidade literária não seria construída através da transformação da natureza em pretexto de vocabulário a ser simulada nos textos. Para José de Alencar, a mistura de variadas nacionalidades entraria na formação da “nova e grande nacionalidade brasileira”. Num viés próximo, o posicionamento de Machado de Assis não exclui, mas redimensiona o alcance das questões nacionalistas. À parte suas críticas ferrenhas dirigidas a

Machado, o próprio Silvio Romero, na linhagem de Taine, acaba por seguir caminho parecido ao do autor de “Instinto de nacionalidade”:

tome Machado de Assis um motivo, um assunto entre as lendas eslavas, há de tratá-lo sempre como um brasileiro, quero dizer, com aquela maneira de sentir e pensar, aquela visão interna das coisas, aquele *tic*; aquele *sestro* especial, se assim devo me expressar, que são o modo de representação espiritual da inteligência brasileira. (ROMERO, 1992, p. 66)

Em Silvio Romero, o meio determina o modo brasileiro de sentir, consoante as teorias científicas em voga no século XIX. Apesar de traduzir uma predisposição inevitável, e nisso há grande distância entre o pensamento de Romero e o de Machado, a “visão interna” de Silvio Romero se parecerá com o “sentimento íntimo” aludido por Machado de Assis, e que, segundo ele, torna o escritor “homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Afrânio Coutinho (1968), sequenciando a evolução do pensamento crítico brasileiro sobre a nacionalidade, procura associar o “sentimento íntimo” machadiano a expressões utilizadas por outros autores, como o “caráter psicológico”, de Mário de Andrade.

Mário de Andrade [...] afirma que a literatura só quando adquire o seu “caráter psicológico próprio, original e fatal”, através da fixação de seu “estilo de vida social” é que se torna autônoma. Esse “caráter psicológico” é o mesmo “sentimento íntimo” a que se referiu Machado de Assis, e em ambas as expressões procurou-se especificar o caráter brasileiro em literatura, busca a que se entregou o pensamento crítico, reside não só na reprodução da natureza brasileira (“americana”), como também nos usos, costumes, espírito do povo. (COUTINHO, 1968, p. 188-9).

“Estilo de vida social” é expressão do ensaísta português José Osório de Oliveira, comentada por Mário de Andrade, o que é sinalizado por Afrânio Coutinho. Porém, o modernista brasileiro, no livro *O empalhador de passarinho*, problematiza a expressão de Oliveira, quando aplicada à literatura de países colonizados:

Eu me pergunto si o critério de buscar no “estilo de vida social” o índice de nacionalidade de uma literatura não será mais aplicável às artes dos países de civilização própria, como a França e demais países europeus em geral [...] Há um “estilo de vida social” internacional que cada vez se desenvolve mais com as facilidades da vida moderna do Renascimento para cá. Ora os países de civilização importada, os países-colônias são, por definição, países internacionais, nacionalidades antropológicas que se formam por acrescentamento muito mais que por evolução natural. (ANDRADE, 2012, p. 140).

A argumentação de Coutinho em certa medida desbota as relativizações efetuadas por Mário de Andrade quanto à (inter)nacionalidade que marca a literatura dos países-colônia. O interesse de demonstrar a convergência de um espírito nacional na crítica brasileira acaba por desfazer a tensão entre criação literária e referencialidade histórica, no que se perde a leitura da dimensão dialética e intervalar entre elas, como diria João Alexandre Barbosa (1990). Coutinho considera que o modo de ser nacional de Machado “não foi o de isolar-se, cortar as amarras com a cultura universal” (COUTINHO, 1968, p. 189), no entanto, subsiste em seu texto a ideia de literatura como expressão da “alma da pátria”, e do artista como portador de uma “genuína voz da tribo”. Em outro trecho, Coutinho afirma que Machado, tal qual Alencar, formulava a ideia do caráter brasileiro da literatura “buscando o instinto de nacionalidade naquele ‘sentimento íntimo’.” (COUTINHO, 1968, p. 168). Dessa forma, os conceitos apresentados por Machado de Assis no ensaio referido passaram a ser articulados com formas e fins diferentes, seja no sentido de negar o “caráter nacionalístico” de sua obra, dirá José Veríssimo; seja no sentido contrário, como vimos em Afrânio Coutinho. Por conta dessa variação interpretativa, as expressões “instinto de nacionalidade” e “sentimento íntimo”, amplas e genéricas, combinando com o tom geral do ensaio machadiano, ainda valem uma reflexão sobre o que poderiam significar no contexto de sua crítica.

Instinto de nacionalidade é o diagnóstico de Machado de Assis para a literatura de seu tempo: “Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade” (O. C., v. 3, p. 1177), que é conceituado no ensaio como “o geral desejo de criar uma literatura mais independente”. Portanto, o instinto de nacionalidade, isto é, o desejo de criar uma literatura autônoma, é a constatação feita por Machado, e não algo que ainda se a ser buscado. O próprio Machado esclarece que o seu ensaio tem finalidade descritiva: “meu principal objetivo é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei”, e esse instinto é valorizado por ele como “sintoma de vitalidade e abono de futuro” (O. C., v. 3, p. 1178).

Na construção conceitual do “instinto de nacionalidade”, há um aparente contrassenso: instinto lembra impulso indiferenciado, anterior à reflexão; e nacionalidade remete ao estado de consciência nacional. Ao enfatizar o instinto de nacionalidade como o estágio em que se encontrava a literatura de seu tempo, Machado afirmava a existência de um ímpeto que estaria a ponto de criar a literatura efetivamente nacional. O instinto representa o desejo por

autonomia, mas que não se realiza como nacionalismo<sup>9</sup> instintivo. O instinto, força desconhecida que precede a reflexão, em Machado de Assis, pode ser um caminho para ela, como aponta Werkema (2012). Vejamos outro momento do ensaio, no qual o crítico afirma: “As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora” (O. C., v. 3, p. 1178). Aproveitando a imagem machadiana, o instinto de nacionalidade é a baixa luz no horizonte que indica a aproximação do alvorecer. Ainda no trecho, Machado distingue cor local de autonomia literária, desatando a obrigatoriedade pela qual a primeira levaria à segunda, até porque, para Machado, a literatura não deve estar presa à representação da realidade, o que seria a “negação mesma do princípio da arte.” O projeto de Machado de Assis em relação à literatura brasileira é menos óbvio, no sentido de não fazer a ligação direta entre os elementos da nação e sua literatura.

Ao final da notícia, Machado resume “os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira”, quais sejam: “Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carência às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local.” (O. C., v. 3, p. 1184). As qualidades que Machado elege relacionam-se a atributos de criação artística independentes do compromisso temático com afirmação nacional; e, ao apresentar os defeitos pela negativa, o crítico revela conjuntamente os pontos que deveriam ser desenvolvidos em nossa literatura. Pelo contexto dessa crítica, entendemos que a carência de “reflexão e pausa” poderia ser remediada dando um passo além da cor local, com o exercício do já mencionado sentimento íntimo. Nesse momento do ensaio, sentimos que o teor descritivo dá lugar à prescrição, inclusive pelo modo verbal (“deve existir”) que rege o termo “sentimento íntimo”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (O. C., v. 3, p. 1179).

A voz é de moderação: não exclui a cor local, nem a torna exclusiva. Para Machado de Assis, o assunto local é mais um dentre os vários de que pode tratar a literatura; logo, não

---

<sup>9</sup> Diferente da nacionalidade, que reúne as características do processo de identificação nacional, o nacionalismo, segundo o Dicionário Houaiss (2001, p. 1990), refere-se à “preferência pelo que é próprio da nação a que se pertence, exaltação de suas características e valores tradicionais, à qual em geral se associam a xenofobia e/ou racismo, além de uma vontade de isolamento econômico e cultural; como doutrina, subordina todos os problemas de política interna e externa ao desenvolvimento, à dominação hegemônica da nação”.

deve ser critério básico para avaliar a autonomia literária. O sentimento íntimo significa um avanço em relação ao instinto de nacionalidade, pois inclui a relação da literatura brasileira com todo o conjunto da literatura produzida nos diversos tempos e lugares. O sentimento íntimo não é natural, ou implícito à condição de ser brasileiro. É algo “que se deve exigir”; portanto, é construído, problematizado, sendo a própria ação da procura. Ao contrário do que pode parecer, o sentimento íntimo não se refere a um brasileiro intimista. Ser nacional é se saber universal. Desse modo, também na psicologia nacional, o sentimento direciona e dimensiona o instinto.

Poderíamos vislumbrar, no uso do termo “instinto de nacionalidade”, uma dupla função: é um modo de descolar a literatura brasileira das certezas de um credo nacionalista/indianista/nativista lançando sobre ela a indeterminação de um impulso aparentemente cego; é também, e ao mesmo tempo, uma forma de organizar a literatura brasileira em suas relações com a literatura universal e com a produção local, mesmo em sua irregularidade. (WERKEMA, 2012, p. 170).

Criar uma literatura com tónus suficiente para ser universal é formar a literatura nacional brasileira. Ou seja, sem subestimar ou supervalorizar a cor local, a estratégia machadiana é alçar a nacionalidade pelo fortalecimento qualitativo da literatura brasileira. Em relação a ela, as reflexões críticas de Machado parecem privilegiar mais o substantivo que o adjetivo, num claro desacordo com o conselho de “Teoria do medalhão”: “tu serás o adjetivo dessas orações opacas (...) E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma.” (O.C. v. 2, p. 266). Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é irônica a afirmação de que “Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos” (O. C., v. 1, p. 684).

Leyla Perrone-Moisés, ao aproximar Machado de Assis e Jorge Luis Borges,<sup>10</sup> destaca a sintonia entre as visões críticas dos autores. De fato, e mais irreverente que Machado, o texto “O escritor argentino e a tradição” (1956) pode ser considerado um correspondente argentino do “Instinto de nacionalidade”. Nele, Borges estabelece diferenças entre a poesia dos gauchos e a poesia gauchesca, sublinhando o artificialismo desta última, para dizer que ser argentino não exige a adoção da cor local. “Devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara.” (BORGES, 1998, p. 295-6). Em nosso caso,

---

<sup>10</sup> Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local (2001).

ser nacional por fatalidade é a conclusão do determinismo social; e ser nacional por afetação resume determinado uso caricaturado do romantismo.

O nacionalismo-máscara de que fala Borges foi o que Machado denominou em seu ensaio de “nacionalismo de vocabulário”, o qual gera um estéril efeito maneirista. Calar o rouxinol em favor do sabiá, ainda que ambiente a literatura à realidade local, por si só não seria critério suficiente para afirmar uma independência literária. Diante da tarefa de decalcar a nação sob a escrita da literatura, interessa a Machado que a atividade dos escritores não se perca entre uma e outra. Nesse sentido, para que a literatura brasileira fosse autônoma, seria preciso que a ansiedade por criar o “brasileirismo” não representasse uma camisa de força a sufocar a “reflexão e pausa” que lhe seriam necessárias. Avançando do texto crítico convencional para a produção literária machadiana, notaremos haver no escritor uma precisa observância a essa partitura de reflexão e pausa: há em seus textos grande mobilização reflexiva, perceptível na recontextualização de intertextos, levando-os a renovados espaços de significação; e pausas, interrupções para a autocrítica, criando uma ficção de textura fragmentária.

Ainda em “Instinto de nacionalidade”, Machado considera que o tema indianista é “um legado, tão brasileiro quanto universal”, o que nos faz lembrar de sua resenha ao romance *Iracema*, na qual valoriza em Alencar “o estudo, a meditação, a consciência” que vão além da representação indianista como tema. O que Machado defende é o enriquecimento da literatura brasileira através da renovação dos antigos, e do uso criativo da tradição. No ensaio “A nova crítica”, publicado em 1879, pouco tempo após o “Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis medeia a transição entre o abandono do romantismo e a defesa do realismo: “A extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano.” (O. C., v. 3, p. 1231). A maturidade literária problematiza as certezas dos extremos, como Machado explica na crítica a *O Primo Basílio* (1878): “Sair de um excesso para cair em outro não é regenerar nada: é trocar o agente da corrupção” (O. C., v. 3, p. 1214). De igual modo, o relacionamento com o passado deve ser conduzido por uma atitude equilibrada: “Aborrecer o passado ou idolatrá-lo vem a dar no mesmo vício; vício de uns que não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana, e de outros que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco.” (O. C., v. 3, p. 1254).

Machado de Assis tem uma noção integradora a respeito da formação literária do Brasil, no sentido de considerar válidas as contribuições de cada autor e obra em seu tempo – notemos que, em “Instinto de nacionalidade”, o crítico não retira a presença árcade de nossa

literatura, mesmo que, no calor tropical, Gonzaga permanecesse ligado às “faixas da Arcádia”. Assim, quando Machado afirma que a independência literária “não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga”, além de dissociar eventos políticos de literários, evidencia que essa independência ocorreria pela acumulação significativa de experiências, a construir nossa tradição: “muitas [gerações] trabalharão para ela até perfazê-la de todo.” Tendo em vista as diferenças entre Machado e Silvio Romero, Araujo (2009) afirma:

A sua defesa é de um patrimônio estético, linguístico e literário enriquecido pela experiência do legado, junto com o melhor da modernidade, espécie renovada de um fusionismo de linguagens que só ganhariam em intercompletar-se. Sílvia Romero, ao contrário, defenderia a absoluta exclusão dos antigos e a assunção incondicional de uma pretensa qualidade unicamente fixada no espírito moderno. (ARAUJO, 2009, p. 49).

Para Machado, a exclusão dos antigos é sinônimo de empobrecimento. Ser nacional se refere a determinada elaboração reflexiva, e não apenas ao gesto de manter bandeira erguida, assim como, ao escrever o Alcorão – é Borges quem exemplifica –, “Maomé, como árabe, estava tranquilo: sabia que podia ser árabe sem camelos.” (BORGES, 1998, p. 292). Em suma, na dobradura crítica de Machado, e feitas as adequações históricas, podemos dizer que o instinto de nacionalidade está para a tradição nacionalista assim como o sentimento íntimo está para a tradição universal, entre as quais Machado se move dialeticamente, sem perder de vista a criação da continuidade de uma tradição brasileira. Em sua prática, Machado de Assis se desvia do nacionalismo estrito e ostensivo e utiliza o sentimento íntimo como um outro e mais produtivo critério para ser nacional:

Em Machado de Assis, a tradição se apresenta conforme um movimento “duplo” e *sui generis*: de um lado a tradição do passado, excepcionalmente não nacionalista (...); de outro lado, a tradição de uma modernidade que Machado inaugura sem a conhecer. (D’ANGELO, 2008, p. 252 [tradução nossa]<sup>11</sup>).

A modernidade do projeto literário machadiano se relaciona com sua preocupação em inscrever o fazer literário brasileiro no conjunto de leituras universais, preferindo, no trabalho com a linguagem, o permanente deslocamento irônico à acomodação de sentidos. “Machado viu não apenas nascer a modernidade, mas também fundou-a, com extraordinária

---

<sup>11</sup> « Chez Machado de Assis, la tradition se propose selon un mouvement « double » et *sui generis*: d'une part la tradition du passé, exceptionnellement non nationaliste (...); d'autre part la tradition d'une modernité qu'inaugure Machado sans la connaître. »

originalidade e antecipação, fruto de uma espantosa aplicação de estudos e leituras, e da psicologia empírica, intuitiva, experimental e compartilhada.” (ARAÚJO, 2009, p. 50).

A modernidade formulada por Machado de Assis traz consigo o sinal da dúvida, conceito direcionador de sua construção literária, por meio do jogo barthesiano com os signos. Entre o assunto nacional, enquanto referência histórica, e a literatura, Machado abala as tendências artísticas que viam o reflexo de uma na outra, ou melhor, que garantiam o pacto entre a realidade e sua representação. Astrojildo Pereira (1959, p. 85), ao relacionar Machado ao panorama de discussão da nacionalidade, considera-o representante da passagem da literatura brasileira do “instintivo” ao estágio de compreensão consciente.

Segundo João Alexandre Barbosa, (1990, p. 121), “na esteira do que mais essencialmente caracteriza a modernidade em literatura, Machado de Assis realiza a difícil operação de articular metalinguagem e história, conseguindo, por isso mesmo, transformar a linguagem da realidade em realidade da linguagem”. A linguagem da realidade é a representação do real, enquanto realidade da linguagem é o recurso pelo qual a própria linguagem se teatraliza. Em autocontemplação, a metalinguagem inclui também a retomada a outros textos, pois “se metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, tratando-se de literatura, haverá sempre esse diálogo intertextual.” (CHALHUB, 1986, p. 52).

Assim, em Machado de Assis, o aproveitamento crítico e inventivo dos textos alheios, ao invés de excluir a questão nacional, retira-a da moldura limitadora, e a insere no quadro geral da ficção, colaborando para a formação de uma literatura que reconheça por contexto e intertexto o mundo.

## 2 MEMÓRIAS PRÓSPERAS DE BRÁS CUBAS

Então as mesmas teorias  
Tinha a arte e seus fulanos:  
Tudo o que agora copias  
Copiaram veteranos.

(Machado de Assis, em *Gazeta de Holanda*).

Ao lado de “Teoria do medalhão”, “O espelho” e de outros contos, “O Alienista” é exemplo da preferência de Machado de Assis por trazer aos espaços ficcionais o exercício de teorias. Durante o enredo, evidencia-se o processo de uma construção teórica acerca da loucura, cartesianamente elaborada por Simão Bacamarte; tarefa que, se não fosse frustrada pela armadilha irônica de Machado, empolgaria os mais cientificistas. O alienista conclui sua trajetória sem filhos e marcado pelo fracasso de sua ideia científica, ambas as situações curiosamente partilhadas pelo futuro Brás Cubas. Após criar e recriar sua teoria, entre hipóteses e experimentações, o alienista conclui ser o único alienado que procurara, e decide trancafiar-se na Casa Verde, a fim de buscar a cura para si mesmo. Na ocasião, o médico declara: “Reúno em mim mesmo a teoria e a prática” (O. C., v. 2, p. 260). A frase não precisaria de retoques se fosse enunciada pelo livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Isso porque a construção teórica que participa da diegese de “O Alienista”, referente às teorias elaboradas por Simão Bacamarte, passa a constituir também a engrenagem da composição de *Memórias póstumas*, pois o livro, sendo uma prática narrativa, apresenta também a análise de si mesmo e as formas com que deve ser lido.

Além do confessado andamento trôpego, a narração de Brás Cubas, elaborada no além-túmulo, pretende apresentar ao leitor o mundo da escrita quando livre da censura da opinião pública e da borracha da edição. Brás Cubas reflete sobre a própria escrita, e textualmente se apresenta também crítico. De acordo com Piglia (1996), a crítica é outra face do processo de escrita:

O poeta inglês W. H. Auden diz que todo escritor tem um crítico próprio que o acompanha logo de início e cujo objeto central é essa obra que ele está escrevendo. O escritor gera uma espécie de duplo, que tem a figura de crítico pessoal, devotado a uma obra em processo. Neste ponto, diria que todo escritor é um crítico já que ele tem uma relação particular, de um lado, com a literatura já escrita e, de outro, com essa obra que ele está realizando, porque

o ato de corrigir já supõe uma certa concepção da literatura. (PIGLIA, 1996, p. 48).

A atitude crítica implica determinado afastamento do escritor em relação à própria obra. Por conta disso, o previsível envolvimento do narrador em textos autobiográficos convencionais é mediado, em *Memórias póstumas*, pela consciência distanciada e crítica daquele que narra. As *Memórias* de Cubas se caracterizam pelos deslocamentos e desmascaramentos que são proporcionados pelo particular ângulo narrativo de Cubas.

Em relação ao que se esperava de um romance nacional, *Memórias póstumas* provoca um estranhamento quanto à sua forma pouco convencional a um herdeiro da epopeia, e por não se ajustar à verificação de uma nacionalidade pitoresca, expondo a construção identitária do Brasil disseminada num jogo de complexas relações sociais, culturais e históricas:

Da visão integradora da nacionalidade construída por Alencar, através de um discurso essencialmente afirmativo (embora contraditório), Machado de Assis desloca as lentes do seu texto para o sistema nervoso de um outro Brasil, onde a afirmação de características cede lugar à articulação de interesses os mais diversos. (PEREIRA, R., 1999, p. 48-9).

Desse modo, a heterogeneidade sociocultural e discursiva que marca nosso processo histórico não se adequa ao modo homogeneizante de pensar a identidade e a literatura nacional do Brasil:

Brás Cubas desarticula a proposta nacionalista romântica, culturalmente presa a pergunta pela identidade como fonte geradora da narrativa, e interpõe uma perspectiva mais complexa de se pensar a questão da identidade (biográfica e nacional). Deslocando-se do mito da *pureza* da origem, o nosso defunto autor se locomove como jogo e transgressão – memória construída e história rasurada. (PEREIRA, E., 2005, p. 152-3 [grifo da autora]).

Embora a memória, à primeira vista, remeta à preservação da história, as memórias de Brás Cubas se submetem a uma força de dispersão, já que, segundo ele, “é natural que a memória se esvaeça” (O. C., v. 1, p. 726); e evidenciam o seu caráter de construção, por meio da tentativa de fixar imagens passadas, reinterpretando-as. Mais do que o passado, a memória nos diz sobre o agora de quem lembra. E o “agora” da enunciação de Brás Cubas corresponde à liberdade do mundo dos mortos, temperada ainda pelo “amor da glória” da vida terrena. Nesse sentido, é revelador o comentário de Brás Cubas após matar uma borboleta preta que houvera pousado em sua testa. Depois de se interrogar “por que diabo não era ela azul?”, o narrador conclui:

Se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última ideia restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as prósidas formigas... Não, volto à primeira ideia; creio que para ela era melhor ter nascido azul. (O. C., v. 1, p. 638).

O trecho reticente nos sugere que, sendo a morte o destino comum a todos, ainda é melhor findar a vida sob os olhares da admiração pública, do que silenciosamente servir de alimento às formigas. Por conta dessa vaidade póstuma, para Brás Cubas, escrever suas memórias é um modo de se manter disponível aos louvores públicos, mesmo que para isso se submeta ao próprio alfinete. Isto é, narrando sobre si mesmo, Brás Cubas o faz sem remorsos ou arrependimentos, a despeito do risco de impressionar negativamente os leitores mais sentimentais: “Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato” (O. C., v. 1, p. 693). A mesma atitude irreverente notada no relacionamento de Cubas com o leitor se evidencia em seu perfil de leitor, quando se intromete nos textos alheios e relaciona-os à sua escrita, criando pontes de sentidos sustentadas por uma visão irônica e desencantada da vida.

Em *Memórias póstumas*, Machado não submete o nacional à abordagem localista, propondo um caminho de maturidade para a literatura brasileira que valoriza o posicionamento reflexivo diante da própria conjuntura e diante de “assuntos remotos”, conforme indica a crítica “Instinto de nacionalidade” (1873). Há em *Memórias póstumas* uma consciência crítica que desnaturaliza o discurso da nacionalidade. De acordo com Lúcia Miguel Pereira (1988),

A independência literária, que tanto se buscara, só com este livro foi selada. Independência que não significa, nem poderia significar, auto-suficiência, e sim o estado de maturidade intelectual e social que permite a liberdade de concepção e expressão. Criando personagens e ambientes brasileiros, bem brasileiros, Machado não se julgou obrigado a fazê-los pitorescamente típicos, porque a consciência da nacionalidade, já sendo nele total, não carecia de elementos decorativos. [...] E por isso pode entre nós ser universal sem deixar de ser brasileiro. (PEREIRA, L. M., 1988, p. 54).

A consciência de nacionalidade, relacionada ao que Machado denominou “sentimento íntimo”, é lida por Roberto Schwarz (2000b), em *Memórias póstumas*, a partir da organização do estilo. Para Schwarz (2000b), o funcionamento esquizofrênico da sociedade brasileira – haja vista as relações exteriormente aclamadas se manterem por outras oportunamente silenciadas, como a simultânea presença burguesa e escravista – é representado pelas técnicas

de composição de Brás Cubas, como a volubilidade narrativa e a construção de personagens intrinsecamente heterogêneas. A crítica de Schwarz contribui em nossa discussão no sentido de perceber que a forma literária machadiana não se distancia da discussão sobre os processos socioculturais do Brasil. O trabalho com a linguagem e as apropriações intertextuais de Machado são marcados pelas particularidades de seu contexto e de seu olhar crítico. Por esse olhar, o local e o geral, o passado e o presente são gerenciados e deslocados para novos planos discursivos, em que o instigante movimento dos processos de (re)significação se destaca mais do que a determinação de significados plenos. Segundo Candido (1993), esse movimento do texto é também resultado de uma preferência machadiana pelo aproveitamento e pela revisão crítica da tradição:

[Machado] aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo. (CANDIDO, 1993, p. 104).

Considerando que os movimentos de apropriação e ressignificação ocorrem a partir da tomada de posicionamentos críticos no texto, analisaremos a seguir os deslocamentos de Brás Cubas na narração de *Memórias póstumas*, e a mobilidade requerida do leitor para acompanhar o jogo de redefinições proposto pelo livro, no qual se destacam as aproximações entre discursos divergentes, por meio de irônicas articulações retóricas.

## 2.1 BRÁS CUBAS: COMO NARRAR O NARRADOR

Cinco ou dez minutos depois, reatávamos a palestra, como eu reato a narração, para desatá-la outra vez.  
(Machado de Assis, em *Memórias póstumas*).

No romance *Iaiá Garcia*, Jorge se afasta ao ver Iaiá lendo o bilhete que ele lhe remetera: “A carta era das que não permitem a presença do autor; precisam do prestígio da ausência.” (O. C., v. 1, p. 575). Era preciso que Jorge não inibisse a imaginação da moça com o domínio de sua presença. A ausência material do homem escritor da carta, em *Iaiá Garcia*, opõe-se, em forma e em consequências, à saída de Brás Cubas do plano da vida, em

*Memórias póstumas*. Em *Iaiá Garcia*, a palavra “autor” refere-se a Jorge como realidade extratextual, o homem escritor. Em *Memórias póstumas*, a morte do personagem Brás Cubas é marco de sua duplicação ficcional, quando ressurge como autor-narrador e, deliberadamente, objetiva monopolizar o discurso em seu texto.

A singularidade do lugar enunciativo de Brás Cubas pode também ser verificada num contraponto com o personagem Joaquim Fidélis, em “Galeria póstuma”, do livro *Histórias sem data* (1884). O conto tematiza as surpresas causadas pela descoberta do diário de Joaquim logo após a sua morte, pois o texto revelava outra face do homem que fora (ou que aparentara ser) sociável e cordial. Benjamin, o sobrinho responsável pela descoberta do diário, choca-se com a divergência entre a imagem benevolente do seu tio quando vivo, e a do escritor do diário, que, no texto, dirigia duras críticas aos próprios amigos:

Evocou a figura do tio, com o olhar espirituoso e meigo, e a pilhéria grave; em lugar dessa, tão cândida e simpática, a que lhe apareceu foi a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos, o lábio arregaçado. Sacudiu-a do espírito, mas a imagem ficou. Não podendo rejeitá-la, Benjamim tentou mentalmente fechar-lhe os olhos e consertar-lhe a boca; mas tão depressa o fazia, como a pálpebra tornava a levantar-se, e a ironia arregaçava o beijo. Já não era o homem, era o autor do manuscrito. (O. C., v. 2, p. 365).

Joaquim, ao contrário de Brás Cubas, escreve seu diário em vida, quando precisa manter a cordialidade de sua imagem pública. Brás Cubas rompe a verossimilhança realista, criando um verossímil válido enquanto função interna do seu discurso literário, e escreve estando morto, portanto distanciado das convenções e valores sociais. No conto, após a morte de Joaquim, quando o seu texto vem à tona, a imagem de autor formulada pela narrativa o expõe desprovido das máscaras utilizadas no trâmite social. Em “Galeria póstuma”, conhecemos o Joaquim personagem por meio de um narrador em terceira pessoa que demarca a cisão entre o homem adaptado à civilidade social e o “autor do manuscrito”, de lábio arregaçado pela ironia. Já em *Memórias póstumas*, é outro o plano enunciativo: como Brás Cubas é sujeito-objeto da narrativa, todo o romance é um desmascaramento da sociedade, sem isenção da figura de seu autor. Usando a distinção formulada por Brás Cubas, Joaquim é um “autor defunto”, que deixa a sua obra como legado; Brás Cubas é “defunto autor”, jogo de palavras em que “autor” passa a ser adjetivo, funcionalidade ficcional adquirida na morte: “eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço.” (O. C., v. 1, p. 600).

Em *Memórias póstumas*, a narrativa é marcada pelo excesso da presença controladora de Brás Cubas, afirmando-se como autor do livro. A liberdade de ser um “defunto autor” potencializa a atuação incisiva de Cubas sobre seu narratário, cuja leitura é fiscalizada e questionada. Através dos diálogos e comentários dirigidos ao leitor, é como se Brás Cubas explorasse o controle autoral em seus limites, testando a funcionalidade da figura de autor na narrativa. O exagero com que pretende dominar o discurso faz parte das armadilhas irônicas que revertem e reposicionam suas afirmações, sem alcançar uma imagem conclusiva: “Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor.” (O. C., v. 1, p. 629). Segundo Carreira (2005, p. 3), “ao mesmo tempo em que demonstra controlar o leitor na direção do significado, o narrador revela a instância da criação como algo que escapa ao seu próprio controle. O ato criador está relacionado ao poder construtor da linguagem”.

No reverso das atitudes do narrador, o jogo proposto por Machado, na condição de autor implícito, considera a obra, nas palavras de Zilberman (2012), como processo não acabado e atravessado por significações históricas e culturais variáveis: “Metaforicamente, todo narrador já está morto quando sua exposição começa, situação que Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, torna literal. O romance, porém, procura ir mais adiante, anulando a participação do autor enquanto subjetividade” (ZILBERMAN, 2012, p. 84). Ao tempo em que o discurso da narração apela para o controle do autor Brás Cubas, o conjunto da obra, em sua feição irônica, relativiza esse controle pretendido, revelando a fragilidade da concepção hipertrofiada do autor e de sua aura, segundo os moldes do Romantismo. Conforme os termos de Agamben que são discutidos por Zilberman, a autoria, em *Memórias póstumas*, não se configura como arquivo, ou seja, como busca pela estabilidade de sentidos, mas como testemunho, “entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer”:

*Memórias póstumas* não se transforma em arquivo concluído, testemunhando permanentemente sobre o fenômeno de sua produção, instável ou hesitante, conforme propõem seus autores, seja o fictício Brás Cubas, seja o histórico Machado de Assis. Sob este aspecto, a autoria em Machado de Assis é um processo em trânsito, que jamais desemboca em uma imagem acabada. (ZILBERMAN, 2012, p. 127).

Por trabalhar como urdidor das vozes que compõem o tecido textual, para Roland Barthes (2004, p. 3), “o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto”. Brás Cubas “nasce” como autor em sua ficção e não pode ter sua “origem” recuperada fora desse espaço

ficcional. A respeito disso, Brás Cubas ironiza um de seus supostos leitores, o bibliômano, o qual, após setenta anos de publicação, encontraria o livro e tentaria decifrá-lo: “não conhece o autor; este nome de Brás Cubas não vem nos seus dicionários biográficos. Achou o volume por acaso, no pardieiro de um farrabista” (O. C., v. 1, p. 671). A falta da biografia do autor, a qual poderia “explicar” a origem da obra, é coerente com o questionamento de origens presente em *Memórias póstumas*. No capítulo de sua genealogia, Brás Cubas revela o cruzamento entre história e ficção articulado por seu pai ao substituir um antecedente tanoeiro, na narrativa da família Cubas, pela falsificação da história de um aristocrata e, logo depois, pela invenção de um fundador mítico e heroico. Ou seja, a genealogia de Cubas indica possibilidades de narrativas, pois, como discute Pereira (2005), a origem é irredutível a uma imagem primeira:

Não se trata, com a genealogia de Brás Cubas, de uma mera falsificação da história (plano elementar do enredo), mas de uma rasura ou aniquilamento da “metafísica da origem” travestida de fato histórico (ironia-crítica do jogo ficcional). Podemos dizer que, para o olhar genealógico, o “rosto” da verdade histórica (sua integridade “de fato”) não passa de uma construção das máscaras retóricas que tentam conformar a diversidade e os disparates subjacentes à imagem da origem. (PEREIRA, E., 2005, p. 145).

Não encerrando em si mesma uma suposta verdade única, a história, em *Memórias póstumas*, é narrativa móvel que se constrói em versões, paralela ao fluxo ficcional e articulada a ele. Machado, em uma de suas crônicas para a série “Histórias de 15 dias”, na revista *Ilustração Brasileira* (1876), comenta sobre a relação entre ficção e história. À semelhança de Aristóteles, que já fizera a distinção entre o historiador e o poeta, Machado diferencia o historiador do contador de histórias:

um contador de histórias é justamente o contrário do historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de história. [...] O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar, fazer um quadro ilustrativo. (O. C., v.4, p. 323).

Na crônica, Machado desgasta a barreira entre a ficção e o discurso histórico, o qual é tradicionalmente considerado detentor da “verdade”. Em *Memórias póstumas*, as interpretações das situações vividas por Cubas não pretendem fixar verdades. Optando pela escrita de memórias, Brás Cubas desestabiliza um gênero que tradicionalmente busca registrar a verdade histórica sobre as experiências do homem: “As memórias de Cubas são ficcionais e

escritas de modo a esvaziar a credibilidade do gênero.” (FIGUEIREDO, 2008, p. 87). Alheio a fixações teleológicas, Cubas utiliza sua retórica articuladora e manipuladora de (con)textos como força do seu discurso. O narrador atrai o leitor para o seu jogo discursivo e, ao mesmo tempo, dispõe-lhe suas fraturas, fazendo com o livro seja um incessante processo de relocações de sentidos. Quando narra a respeito de um antigo romance de Marcela, Cubas afirma: “Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico – uma pérola.” (O. C., v. 1, p. 618). A ironia do trecho se relaciona à contraposição entre a sobrecarga romântica da expressão “morrer de amores” e a caracterização de Xavier, favorável aos interesses financeiros de Marcela. Capítulos após, o narrador retoma o trecho: “Cuido haver dito, no capítulo XIV, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros deste mundo, gente muito vista na gramática.” (O. C., v. 1, p. 621). Embora o narrador afirme proceder apenas a uma “correção de estilo”, a substituição repercute para além da forma. Cubas descaracteriza a expressão romântica “morrer de amor”, construindo outra conotação a partir de uma semântica específica atribuída ao verbo “viver”, já que Marcela “vive” do dinheiro dispendido por Xavier e, posteriormente, pelo próprio Brás Cubas – o que pode ser comprovado pelos joalheiros.

Enquanto narrador, Cubas articula uma contínua e múltipla redefinição de sentidos, ao deslocar contextos e valores, segundo os objetivos de cada situação narrativa. A atenção a esse movimento nos permite perceber que os sentidos de “morrer” e “viver”, relacionados respectivamente no trecho anterior ao *pathos* romântico e à vida argentária de Marcela, não podem ser identificados nos termos “vida” e “morte” quando utilizados por Brás Cubas na seguinte indagação: “que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte.” (O. C. v. 1, p. 711). Nesse caso, em que recorre ao sentido existencial, a “curta ponte” entre a vida e a morte surge na conveniência da narração, como um meio de, ironicamente, justificar os saltos com que o narrador transita pelos fragmentos do texto. Por conta desse dinamismo, em *Memórias póstumas*, os sentidos não devem ser considerados óbvios, tomados a partir da superfície da narrativa, mas inseridos na rede simbólica que é arquitetada por Brás Cubas, ao fingir que constrói conceitos para depois desarmá-los.

A estrutura fragmentada da obra proporciona maior liberdade à técnica narrativa de reconfiguração sentidos. O narrador cria o quadro geral do caráter de Cubas a partir da apresentação de episódios aparentemente menores e contraditórios de sua vida. Restituir uma moeda de ouro encontrada casualmente e, em situação análoga, apropriar-se do embrulho de cinco contos de réis, considerando-o um “benefício da Providência” são situações antagônicas

que se ajustam, quando consideramos as motivações interiores e as consequências de cada uma delas. A diferença entre um ato e outro, e o que denuncia o caráter duvidoso do personagem, relaciona-se com aquilo que é alardeado (caso da moeda de ouro), e aquilo que é ocultado (caso do embrulho), em benefício da imagem pública de Cubas.

A noção de fragmento perpassa diferentes níveis ficcionais em *Memórias póstumas*: a concepção de história do autor implícito, a consciência textual do “defunto autor”, e o próprio modo de narrar. No plano da representação, Brás Cubas personagem ensaia uma escrita também construída em fragmentos, na qual o trecho da *Eneida* “arma virumque cano” lhe ocorre de forma aleatória, conduzindo-o ao nome do poeta Virgílio e à descoberta do nome “Virgília”: “Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso” (O. C., v. 1, p. 633). A escrita aparentemente desordenada de Cubas responde à pertinência de outra lógica, que é criada simultânea ao ato de escrever: “Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução; por exemplo, foi o virumque que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever virumque – e sai-me Virgílio.” (O. C., v. 1, p. 634). Conforme destaca Zilberman (2012, p. 125), cotejando a versão em folhetim de *Memórias póstumas* com a edição de 1881, publicada em livro, consta na primeira versão do romance “a escrever machinalmente”, advérbio trocado por “desvairadamente” nas edições posteriores do livro. Além de aprume de estilo, a fim de evitar a repetição da palavra “maquinalmente”, mantida no parágrafo seguinte, a substituição remove a escrita do protagonista do domínio da razão. Porém, o resultado satisfatório da escrita, chegando ao nome de Virgília, implica existir certa intencionalidade no gesto aparentemente aleatório.

Em *Memórias póstumas*, a descrição da escrita “sem ordem” do protagonista assemelha-se à prática narrativa de Brás Cubas, o qual articula em seu romance palavra, frase, verso, nariz (há um capítulo exclusivo para explicá-lo), e um triângulo amoroso, formado por Brás Cubas, Virgília e Lobo Neves. Numa leitura intertextual, Alfredo Bosi vê em Brás Cubas “um prestidigitador que se diverte em jogar com os dados díspares da sua imaginação e da memória cultural” (2006, p. 304); jogo em que, ao associar diferentes ideias a partir de um fragmento intertextual, Cubas minimiza ironicamente distâncias entre a *Eneida* e *Memórias póstumas*. Eneias, o clássico herói virtuoso, passa a corresponder ao personagem Brás Cubas, reeditando o mito do herói nacional, numa versão decadente; e Virgílio, que visitara o mundo dos mortos em *A divina comédia*, corresponde ao narrador das *Memórias*, o qual desmonta na narrativa a grandiloquência épica, tendo em vista as contradições e mascaramentos do

processo histórico brasileiro. Ou seja, se desconfiamos da aludida aleatoriedade das associações efetuadas no texto, percebemos que Brás Cubas “alcança notável resultado intertextual ao colocar seu romance no mesmo plano da *Eneida*, convertendo, por tabela, seu protagonista em um Eneias nacional, herói fundador de dinastias.” (ZILBERMAN, 2012, p. 123).

Em *Memórias póstumas*, destaca-se a produtividade das associações e mediações retóricas que ocorrem tanto na matéria do enredo, e na escrita do personagem, quanto na enunciação do narrador, como pode ser verificado em comentários metanarrativos:

Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. (O. C., v. 1, p. 610).

A sequência das associações formuladas pelo narrador indica haver uma arbitrariedade na ordem dos fatos narrados, se tivermos por parâmetro a cronologia linear. Ao recusar essa linearidade, pautada na noção de progresso que costumeiramente interliga inícios e fins, Cubas se utiliza de outro mecanismo, de intencionalidade retórica, para sustentar o fio da narração. Sua habilidade no modo de narrar imprime determinada lógica à argumentação, pela qual tenta convencer o leitor de que utiliza as “vantagens do método”, ao garantir certo encadeamento ao texto, ainda que, a rigor, fuja da rigidez que é o próprio método.

A fuga da rigidez, o que possibilita a mobilidade do enredo, é efetivada por um narrador autodiegético, na categorização de Genette, que explora a interface tensionadora entre o tempo do enunciado, próprio à diegese do texto; e o tempo do enunciador, aquele em que Brás Cubas escreve. O presente do processo da escrita não se esconde sob a narração do passado da vida; essas instâncias temporais se interligam, o que pode ser percebido inclusive na transição de tempos verbais: “Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes, e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova... [...] eu via-a agora não qual era, mas qual fora” (O. C., v. 1, p. 604). Na forma “vejo”, o foco narrativo se aproxima das impressões do Cubas vivo, o protagonista, alternando-se com o lugar enunciativo do Cubas narrador, o qual, em estratégica perspectiva distanciada, domina a apresentação da cena. Preservando o monopólio das ações associativas e interpretativas do narrador, no

capítulo “A um crítico”, Cubas comenta sobre a interferência do passado da vida no presente do plano da escrita:

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches essa frase incompreensível, sabendo-se do meu atual estado [...]. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo. (O. C., v. 1, p. 719).

Como na autoexposição de Brás Cubas não há culpa ou arrependimento, o modo de narrar reinterpreta a vida, e se aproxima do que ela fora: “Brás Cubas narra no mesmo estilo em que viveu, isto é, o movimento de dobrar-se sobre si mesmo que caracteriza a narração e o seu jogo de intratextualidades configura o estilo dos ébrios que também pautou sua trajetória de vida.” (FIGUEIREDO, 2008, p. 84). Explorando a articulação entre o narrado e o narrador, percebemos que o protagonista vivencia, na experiência do delírio, o distanciamento que se tornaria sua posição enunciativa ao transformar-se em “defunto autor”. Considerando o delírio como a última vivência de Brás Cubas que é relatada em suas *Memórias*, para Maia Neto (2007), ele representa a elaboração dos valores que dirigem o livro, a respeito da condição humana e de sua história:

Sendo sua última experiência, e tendo sido vivenciada fora do domínio da razão ordinária, [o delírio] assinala a passagem do Brás Cubas vivo e personagem para o Brás Cubas defunto e autor. [...] Além de assinalar essa passagem, “o delírio” resume, intensifica, e universaliza a dimensão reflexiva do livro. Indica a antropologia e a visão do mundo que é ilustrada com a vida de Brás Cubas. (MAIA NETO, 2007, p. 101).

No delírio, após se tornar um barbeiro chinês, trabalhando a troco de “beliscões e confeitos”, Brás Cubas se transforma em livro, uma edição de luxo da *Summa Teológica* de São Tomás: “ideia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade” (O. C., v. 1, p. 606). A imobilidade do encapamento da *Summa* se contrapõe à forma volúvel das *Memórias póstumas*, descritas no prólogo “Ao leitor” como uma “obra difusa”. Na continuidade do delírio, surge um hipopótamo que arrebatou Brás Cubas a uma viagem vertiginosa de trás para frente em direção à origem dos séculos. No tempo/espaço das origens, ele encontra a Natureza/Pandora, que lhe mostra toda a sequência das gerações humanas até que, prestes a revelar-lhe o futuro, o delírio termina.

As direções da viagem de Cubas no delírio são similares aos movimentos de *Memórias póstumas*, obra em que Cubas viaja “à roda da vida”. Assim como no delírio, na leitura do livro, chegamos de trás para frente ao nascimento de Brás Cubas (o que corresponde, no delírio, à origem do mundo), a partir do que prosseguimos em sequência cronológica. No delírio, o movimento de trás para frente passa a ser prospectivo com a aparição da Natureza/Pandora, mulher indecifrável que pode ser entendida como uma formulação de Virgília. Na leitura intertextual, lembramos que, na *Divina Comédia*, é Virgílio, justamente o poeta citado na descoberta do nome de Virgília, quem conduz Dante (personagem e autor, como Cubas) através do mundo sobrenatural, função desempenhada pela Natureza/Pandora. A descrição de Virgília lembra também a sensação de mistério com que Cubas reage à presença imperiosa da Natureza/Pandora:

Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos. (O. C., v. 1, p. 634).

A figura feminina que surge no delírio, apresentando-se duplamente como mãe e inimiga de Cubas, representa um potencial ambivalente de vida e de morte, ou ainda o paradoxo pelo qual viver é a própria punição da existência: “Vives: não quero outro flagelo”. Virgília também é figura dupla e ambígua, a qual, na voz do narrador, fora capaz de trair o marido com a mesma sinceridade com que chorava sua perda. Virgília representa uma ambiguidade intrínseca e indivisível: “era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública.” (O. C., v. 1, p. 668). No plano do enredo, Cubas vive situações de ressentimento por conta da atitude conciliadora de Virgília entre o interesse por ascensão social, que lhe mantém no casamento, e sua relação extraconjugal. No plano da narração, o distanciamento de Cubas favorece a visualização da ambiguidade de Virgília inserida no conjunto social dos valores burgueses que lhe dão forma, contexto no qual são frequentes as superficiais harmonizações de antagonismos.

O distanciamento de Cubas no delírio, contemplando do alto toda a humanidade – inclusive seu próprio tempo, preche de esperanças e ilusões – é análogo ao distanciamento com que o “defunto autor” pode ler a si mesmo e a sociedade brasileira, os quais não fogem ao ciclo de glórias e decadências. Para Roberto Schwarz (2000a, p. 231), Machado inverte em *Memórias póstumas* o ponto de vista narrativo adotado em sua primeira fase: ao invés de contíguo aos dependentes, observa de cima, confessadamente admitido ao sistema

paternalista. Segundo Enylton de Sá Rego (1989, p. 75), o *kataskopos*, ponto de vista distanciado, é também próprio à feitura da sátira menipeia, tradição à qual Machado se filia quando, explicitamente, relaciona *Memórias póstumas* à produção de Laurence Sterne; o que podemos verificar no caráter híbrido, parodístico e não moralizante do livro. Por essa leitura, o *kataskopos*, em *Memórias póstumas*, não representa apenas a opção por um olhar pessimista frequentemente atribuído ao autor implícito. Essa interpretação, que é negatizada pelos padrões positivistas de incentivo ao “progresso nacional”, pode suprimir a amplitude crítica do romance.

O distanciamento de Brás Cubas funciona como posicionamento estratégico para alcançar uma visão múltipla e irônica da sociedade, numa ironia provocada pela percepção de seus paradoxos (por exemplo, a contradição entre os discursos institucionais de desenvolvimento da nação e as práticas comprometidas com os interesses particulares). Textualmente, essa ironia não se resolve com a inversão dos enunciados. Ao contrário, ela mantém em jogo a impossibilidade de definições claras e o não fechamento do discurso. Compreendido como lucidez crítica, o distanciamento de Cubas não corresponde a uma suposta visão “objetiva” do mundo, haja vista a imbricação entre protagonista e narrador nos deslocamentos do enredo. O olhar que se aproxima do personagem é também a consciência que se afasta dele e, inclusive, afasta-se da própria obra, desmembrando-lhe a unidade mimética.

A partir desse ponto de vista irônico, que confunde humor e seriedade, o narrador não leva o texto a conclusões irredutíveis. Faz parte do movimento de *Memórias póstumas* a repetição de informações e a autorrevisão. Há repetições declaradas, como o capítulo intitulado “Simples repetição”; e reincidências subentendidas, como as cenas amorosas de Brás Cubas, todas relacionadas a planos geográfica ou simbolicamente elevados, de onde decaem. Ressoa nessas imagens o arquétipo dos cumes como regiões de busca do espírito ou de encontro do espírito consigo mesmo (a exemplo dos montes Olimpo e Sinai), conforme Hillman (1999). Com Marcela, o primeiro beijo de Cubas ocorre no patamar de uma escada (Cap. XIV). Com Eugênia, é o adiamento da descida de Cubas da Tijuca ao centro do Rio que possibilita o beijo (Cap. XXXIII), motivo pelo qual Cubas emenda o Evangelho: “Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças”. Eulália é beijada por Cubas num morro (Cap. CXXI). E, com Virgília, o isolamento na casinha da Gamboa remete à cena do delírio em que Brás Cubas é levado pela Natureza ao alto de uma montanha:

Esse foi, cuida eu, o ponto máximo do nosso amor, o cimo da montanha, donde por algum tempo divisamos os vales de leste e de oeste, e por cima de nós o céu tranquilo e azul. Repousado esse tempo, começamos a descer a encosta, com as mãos presas ou soltas, mas a descer, a descer... (O. C., v. 1, p. 683).

A repetição das cenas de descida reforça o conceito de que a vida humana está submetida à repetição de desenganos, à degradação – inclusive na imagem biológica pela qual o corpo se reduz a “lodo, e coisa nenhuma” –, ao esvaziamento das relações sociais, e à crueza do abandono existencial humano. Nessa perspectiva, Brás Cubas nivela a uma “simples repetição” o caso do falso enamorado de D. Plácida, que lhe arrebatara cinco contos de réis, e a cena de um cão que foge carregando um osso disputado. A irônica naturalização da exploração de D. Plácida escancara a validade da máxima “ao vencedor, as batatas”, difundida nas relações sociais cotidianas. Por esse ângulo, o episódio de D. Plácida traz em seu contexto diferenças implícitas, as quais exigem a mediação do deslocamento irônico da narrativa para que ele seja lido como “simples repetição”.

No capítulo do delírio, a Natureza/Pandora, ao fazer Brás Cubas contemplar a passagem dos séculos a partir do alto de uma montanha, impõe-lhe a condição de espectador do ciclo de declínios humanos. Na circulação simbólica do livro, há uma possível ressonância dessa imagem, remoldada como um contraponto, numa cena da infância do personagem. Brás Cubas narra que, quando menino, o pai “alçava-me ao ar, como se intentasse mostrar-me à cidade e ao mundo; perguntava a todos se eu me parecia com ele, se era inteligente, bonito...” (O. C., v. 1, p. 611). Ao erguer o pequeno Brás Cubas, o pai planeja fazê-lo (e fazer-se) grande, admirado; iniciando-o aos sistemas da vida pública. A Natureza, ao elevá-lo, obriga-o a contemplar as próprias fragilidades e descentra-o; o que marcaria seu posicionamento discursivo na morte.

Os processos narrativos em *Memórias póstumas* transformam a fixidez da autoria controladora na habilidade de encruzelhar textos e de transcorrer por eles, o que permite a Brás Cubas conjugar, num mesmo nível, célebres fatos da história a trivialidades de sua biografia, produzindo o efeito de relativização que movimenta a obra:

Traduzindo desproporções como equivalências, o narrador atrai o leitor para o seu sistema, do qual não é fácil sair. Para consegui-lo, teremos que ter precisão quanto aos nossos valores e suas diferenças; teremos que definir antagonismos reais, contradições verdadeiras, e ser consequentes – exatamente as tarefas mais problemáticas que enfrenta o pensamento crítico, quando resiste às diluições da modernidade eufórica. (VILLAÇA, 1998, p. 73).

Em *Memórias póstumas*, da voz do narrador até o sistema de valores do autor implícito, existem desníveis e reversões de sentido que impedem que as afirmações do primeiro sejam eficientemente fixadas ao discurso do segundo. O texto, em sua natureza processual, faz os sentidos continuamente deslizarem. O narrador muda de posição e muda a si mesmo, como adverte Schwarz (2000b), sendo necessário ao leitor se recolocar, confrontar os próprios valores e agir como crítico na obra ficcional.

## 2.2 LEITURAS EM MOVIMENTO

[...] lia antes de ler e depois de ler, lia toda a casta de livros.

(Machado de Assis, em *Histórias sem data*).

Não é novidade que o narrador de *Memórias póstumas* seja taxado de cínico. O próprio Brás Cubas o previa quando, no capítulo dedicado “A uma alma sensível”, antecipa sua defesa à acusação. Para ele, a sensibilidade da alma leitora poderia ter sido afrontada pelo modo impudente com que narra o primeiro beijo de Eugênia. Filha de D. Eusébia e Dr. Vilaça, Eugênia é, segundo Brás Cubas, a “flor da moita”; expressão que metaforiza o beijo encoberto por uma moita que foi flagrado por Cubas, quando menina, entre os pais da moça. “Flor da moita” pode representar também o contraste, que o narrador diz não compreender, entre a beleza de Eugênia (a flor) e o empecilho de ser coxa (a moita). Por essa condição, Brás Cubas apenas se permite beijá-la “na moita”, ou seja, isolado na Tijuca, fora dos olhares da sociedade. O beijo trocado entre Eugênia e Brás Cubas representava, para ela, o prelúdio do casamento; enquanto, para ele, era apenas o *remake* da cena amorosa que surpreendera entre os pais da moça:

Há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia e, talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? *Pela coxa de Diana!* (O. C., v. 1, p. 640 [grifo nosso]).

O protesto do narrador, supostamente ofendido, esconde na verticalidade do discurso o trapaceio da pena da galhofa. A revolta é simulada, pois o apelo à coxa de Diana, que deixa exposta a potência carnal da deusa, evidencia os impedimentos de Eugênia, aos quais se somam, além do manquejo, sua inviabilidade econômica e social. Usando o cinismo para simuladamente se defender dele, Brás Cubas efetua a implosão do que seria seu discurso de defesa, transformando-o numa apologia ao cinismo. Em lugar de degeneração, ser cínico<sup>12</sup> indica certa lucidez de análise com a qual Brás Cubas pretende alcançar o leitor. Em lugar de responder à acusação de cinismo, Cubas prefere redefinir a resposta à pergunta “que é o cinismo?”, deslocando-a para o polo da positividade, como lhe é conveniente.

À moda de Rotterdam, que o fizera com a loucura, há em Brás Cubas o elogio do cinismo. Quando se finge insultado, Cubas não quer negar o cinismo, senão dar-lhe visibilidade na narrativa. Essa visibilidade, porém, é tangivelmente invisível. Isto é, o discurso em favor do cinismo não é externamente articulado pelo narrador, mas se verifica na indeterminação que mancha o espaço entre a palavra e a prática, entre a letra e o gesto. Não há sintoma de cinismo na literalidade da expressão “Pela coxa de Diana!”. Escapa da voz narrativa, no máximo, um tom de indignação graficamente recuperado pelo ponto exclamativo. O componente ácido do apelo à coxa da deusa se produz através da síntese entre o que é efetivamente dito e o que é significado na leitura contextual, quando o leitor identifica a contradição intrínseca à palavra “coxa”, percebendo que seus sentidos variam se for lida como substantivo ou como adjetivo.

A ironia retórica, enquanto modo de organização da linguagem, ao esconder e revelar sentidos aciona particulares efeitos de leitura. Segundo Iser, “o efeito resulta da diferença entre o dito e o significado ou, noutras palavras, da dialética entre mostrar e encobrir” (ISER, 1996, p. 92). Isso porque a escritura se define como processo aberto, em que significado e forma textual não se encaixam como conteúdo e continente. Há escritura, no sentido barthesiano, quando a linguagem não admite ser reduzida a um significado e ressalta a si mesma enquanto criação literária, dispondo-se à interação com o leitor, tal como ocorre na narrativa de Brás Cubas. Conforme a discussão de Iser,

O texto ficcional exige imperiosamente um sujeito, isto é, um leitor. Pois enquanto material dado, o texto é mera virtualidade, que se atualiza apenas no sujeito. Em consequência, o texto ficcional deve ser visto principalmente

---

<sup>12</sup> Em crônica publicada na coluna “Balas de estalo”, do Jornal *Gazeta de Notícias* (1885), Machado se refere ao cinismo como a “sinceridade dos patifes”, que pode “contaminar uma consciência reta, pura e elevada, do mesmo modo que o bicho pode roer os mais sublimes livros do mundo.” (O. C., v. 4, p. 548).

como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica. (ISER, 1996, p. 123).

O caráter virtual do texto, no sentido deleuziano, destaca-o como enlaçamentos de potências que se atualizam na leitura. A leitura do texto é experiência plural de construção e de transformação de sentidos, na qual o sujeito leitor se defronta com o próprio processo de subjetivação. Nessa perspectiva, compreendemos a insistência com que o leitor de *Memórias póstumas* é convocado a assumir os espaços do texto. Segundo Augusto Meyer, “em Machado de Assis a matéria da obra não passa de um pretexto para atingir os pontos nevralgicos do leitor” (MEYER, 2005, p. 25). Desde seus primeiros artigos para os jornais, como “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (1858), Machado se referia à necessidade de educar o público brasileiro a ler literatura, tarefa de que a crítica deveria se encarregar. Analisando os leitores ficcionalmente criados por Machado em seus romances, Hélio de Seixas Guimarães argumenta a favor de uma intenção pedagógica que se desvanece no percurso criativo machadiano de *Ressurreição* a *Memorial de Aires*. Para Guimarães (2001), o inicial estilo didático teria progressivamente se transformado na introspecção do Conselheiro Aires, o que poderia sinalizar uma crescente descrença de Machado no exíguo público-leitor brasileiro. Em relação a *Memórias póstumas*, Guimarães (2001) afirma:

em *Brás Cubas* a narração abandona qualquer função didática ou pedagógica para assumir uma função eminentemente estética, no sentido de que há significativa diminuição no nível de redundância da narrativa, que se torna menos reiterativa e muito mais independente das convenções romanescas que balizavam, ainda que negativamente, os livros anteriores. (GUIMARÃES, 2001, p. 133).

Não assumimos os riscos dessa leitura, no sentido em que ela pode conduzir a um biografismo pouco funcional à percepção das múltiplas relações do universo da ficção e que não devem ser diretamente aplicadas entre Machado e seus narradores. Não sendo o didatismo a proposta de *Memórias póstumas*, encontramos no romance uma série de posicionamentos de leitura que formulam um perfil de leitor almejado, mesmo quando o leitor ficcional é desprovido da mão amiga do narrador – ou, ainda, justamente por isso. Além de invocar o leitor em seu texto, Machado de Assis dilata na escrita seu desempenho enquanto leitor, fazendo da obra uma grande experiência dialógica. Por vezes, o narrador machadiano, com as mãos hábeis de um cartomante, embaralha diante do leitor seu jogo de cartas, para depois culpá-lo por algum equívoco de interpretação. Em *Quincas Borba* (1891), quando descobrimos que não houve a traição de Sofia com Carlos Maia, amigo de Rubião, o narrador

culpa o leitor pela desconfiança: “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 lesse com pausa” (O. C., v. 1, p. 827). A repreensão do narrador incita o leitor a sair das margens e participar do repertório do texto, percebendo, em contínua releitura, as estratégias textuais que manobraram o percurso de sua imaginação. Essa postura narrativa provoca o leitor a se manter consciente das demandas da ficção, e dos diferentes pontos de vista que se atravessam para formar a perspectiva da obra.

Segundo o narrador de *A mão e a luva* (1874), “é privilégio do romancista e do leitor ver no rosto de uma personagem aquilo que as outras não veem ou não podem ver” (O. C., v. 1, p. 352). Entretanto, em *Memórias póstumas*, o leitor permanece submetido à interposição do narrador, que pode manipular seu ângulo de visão, influenciar e desestruturar suas expectativas. Ao expor o “fazer” do livro, procedimento normalmente guardado entre as coxias da ficção, o narrador estimula no leitor a consciência de deparar-se com uma obra de ficção, o que favorece o autodistanciamento da leitura, pelo que o leitor é levado a continuamente se reposicionar no texto.

Em *Memórias póstumas*, o narrador insiste em desfazer expectativas do leitor, criando sucessivos anticlímax metaficcionais. Não há segredos reservados para o final: desde o primeiro capítulo, o leitor é informado quanto aos insucessos da trajetória do herói. A inversão da ordem cronológica, deslocando o final da vida de Cubas para o início da narrativa, esvazia no leitor a expectativa pelo final venturoso. Quando o nível de tensão narrativa parece se elevar, o narrador rapidamente o desfaz. Por exemplo, no capítulo “Fujamos!”, a chegada de Lobo Neves, que encontra Brás Cubas e Virgília sozinhos em casa, poderia gerar o suspense de um fim trágico. O narrador, porém, tranquiliza sua leitora, identificada com a costureira palidez das heroínas românticas: “Não tremas assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue” (O. C., v. 1, p. 664). A fuga dos amantes, sugestão que intitula o capítulo, não se concretiza; e tudo termina num jantar entre os três, regado a bom vinho.

Brás Cubas pausa repetidamente a narração de suas memórias para inserir reflexões, recados aos leitores, comentários sobre a escrita. Assim, progressivamente afastado de uma fábula<sup>13</sup> privada de grandes emoções, o leitor é levado a se aproximar da análise do enredo, ou

---

<sup>13</sup> A fábula se refere à sequência dos acontecimentos postos em ordem lógico-temporal; o enredo se refere à sequência em que as ações são apresentadas no texto. Segundo Umberto Eco (1993, p. 109), “a fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos acontecimentos ordenados temporalmente (...). O enredo é, pelo contrário, a história como de fato é contada, tal como aparece

seja, da organização formal que apresenta os acontecimentos. O modo com que se narra se destaca à matéria narrada. “E agora sinto que, se alguma dama tem seguido estas páginas fecha o livro e não lê as restantes. Para ela extinguiu-se o interesse da minha vida, que era o amor” (O. C., v. 1, p. 717). Essa dama, também representante do leitor de educação romântica, contenta-se com a degustação das peripécias do herói; no entanto, as contorções do enredo de *Memórias póstumas* querem provocar o leitor a agir como crítico diante das diferentes possibilidades narrativas realizadas no trabalho com a linguagem.

Digressões, comentários intercalados, ditos proverbiais, pensamentos suspensos, vai-e-vem aparentemente desordenado – enfim, todas as reviravoltas retóricas de Brás Cubas fazem com que o leitor, no trânsito da leitura, perceba em maior grau as irregularidades dos solavancos do que as paisagens da estrada. Ao invés de criar painéis ilusórios do real, a narrativa apresenta ao leitor um feixe de imagens fragmentárias e de questionável nitidez, subvertendo a suposta homogeneidade da representação artística. Para formar o leitor crítico, Brás Cubas rompe a distância entre crítica e ficção, explorando tematicamente os critérios que utiliza para a composição do livro.

Ao transitar da narração de sua morte para a do seu nascimento, o narrador se orgulha do próprio método: “Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada” (O. C., v. 1, p. 610). Pela estratégia da paralipse – artifício retórico pelo qual é possível, desdizendo, dizer –, a afirmação da inexistência de juntas é a própria junta. No entanto, diríamos que esta é uma junta-simulacro: sua existência artificializada serve ao propósito de desacreditar uma narração que flua íntegra, e na qual inexistam segmentações. Diante dessa irônica hiperbolização de uma junta narrativa, o leitor é convocado a perceber em suas demais leituras a presença de rejuntes entre os quadros da ficção, relativizando qualquer aparência de homogeneidade.

*Memórias póstumas* oferece ao leitor uma experiência de viagem através do texto, a qual, ambientando-o ao espaço da ficção, trabalha por conscientizá-lo quanto à sua função de leitor. Estimula-se no livro determinado tipo de leitura diverso daquela que faz a “alma sensível”, acostumada ao sentimentalismo romântico, reprovar a narrativa irônica de Cubas. Esse outro modo de ler demanda, por parte do leitor, a autorreflexão e o questionamento, inserindo-se como a voz do outro do texto.

A entrada do leitor em *Memórias póstumas* cumpre, assim, dois expedientes principais. Em primeiro plano, ela materializa a tensão dialógica numa figura ficcional: “Ouço

---

em superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para a frente e para trás (ou seja, antecipações e *flash-back*), descrições, digressões, reflexões parentéticas”.

daqui uma objeção do leitor: – Como pode ser assim, diz ele se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz? Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro” (O. C., v. 1, p. 651). Esse embate dialógico com o leitor, ocorrido no nível mais superficial da leitura, amplia-se quando o narrador desloca de seus contextos as citações intertextuais, momento em que o narrador se revela leitor. Em segundo plano, e decorrente do primeiro, a entrada do leitor em *Memórias póstumas* engloba-o como intertexto, na medida em que ele funciona como amálgama de leituras e modos de ler a serem criticados; crítica que aponta as características pretendidas por Machado de Assis para o seu leitor. Para Iser (1996), essas características podem ser manifestas por diferentes modos narrativos:

[a] imagem do leitor intencionado pode manifestar-se de formas diferentes no texto: pode ser a cópia do leitor idealizado; pode manifestar-se nas antecipações maciças de normas e valores dos leitores de outros séculos, na individualização do público, em exortações para o leitor, nas designações de atitudes, em intenções pedagógicas e na exigência de suspender a descrença no ato da leitura. Desse modo, o leitor intencionado, enquanto ficção de leitor no texto, mostra tanto as ideias do público de outros séculos, quanto o esforço do autor de ora aproximar-se delas, ora responder a elas. (ISER, 1996, p. 71).

Encontramos o leitor intencionado de *Memórias póstumas* através dos piparotes que Brás Cubas distribui entre os leitores ficcionais, habituados a eloquentes gestos dramáticos. “Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico” (O. C., v. 1, p. 704). A crítica aos então vigentes modos de ler, principalmente centrados na tradição dos folhetins românticos, é feita em *Memórias póstumas* não apenas ao ironizar diretamente o leitor. A própria leitura da obra provoca um desconforto, se tomarmos por parâmetro o gênero romanesco, que impõe o reajuste dos critérios de recepção. Segundo Azevedo (1990), o leitor intencionado do livro é um leitor ainda em (trans)formação:

o leitor capaz de compactuar do mesmo horizonte de expectativas do narrador-autor, este está sendo “educado” pelas *Memórias*. Ou antes, o leitor em *Memórias*, leitor criado pela literatura romântica e recuperado na obra, deverá passar pelo processo de “educação pela ficção”. (AZEVEDO, 1990, p. 102).

Enfrentando a inocência do leitor romântico com a desfaçatez de Cubas, Machado projeta transformar o desconforto da leitura de *Memórias póstumas* na desconfiança necessária ao leitor dos novos tempos:

O maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; 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, escorregam e caem... (O. C., v. 1, p. 671).

O estilo de Cubas não se esgota em si mesmo. A inconstância do estilo trabalha em função do plano textual, pelo processo multifacetário da escrita, que lhe permite articular o comportamento dúbio dos personagens; e da crítica social, ao projetar discursivamente os antagonismos dos discursos das elites, como o descompasso entre as ideias de modernização brasileira à europeia e a vigência de antigas estruturas sociais. O estilo evidencia, em suas relações virtuais, as disparidades do Brasil – históricas, sociais, ideológicas – que são postas em coexistência, por artifícios dos discursos. O estilo de Cubas e suas implicações o distanciam daquele esperado pelo leitor, habituado a narrativas fluidas e solucionadoras. Ciente dessa desigualdade, o narrador finge amenizar o ruído da leitura, tomando a deficiência do leitor como justificativa para os eventuais estranhamentos na recepção do livro, pelo choque entre sua proposta fragmentária e o possível cartesianismo do leitor. Seja por didática ou por acinte, a pressa do leitor não altera a demora do livro – Brás Cubas procura refletir sobre a ação, e não somente descrevê-la, transpondo, nesse espelhamento, a resistência do leitor à análise crítica. Porém, segundo o narrador, diante de mudanças abruptas, “padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro” (O. C., v. 1, p. 711). Quando simula compreender os “abalos” do leitor, o narrador ironiza o seu modo de ler. O livro-emplasto de Brás Cubas nos parece seguir o princípio homeopático<sup>14</sup>, aliás, próprio ao *ethos* machadiano: ao invés de atacar diretamente os discursos que lhe são contrários, é preferível enfraquecê-los ao apresentar-se semelhante a eles para, em sua interioridade, exhibir-lhe os pontos frágeis.

“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” (O. C., v. 1, p. 603). O narrador combina narração e reflexão, lançando cenas aparentemente desconexas que apontam para um valor reflexivo. “A borboleta preta” é um dos capítulos que parecem despropósitos. Afinal,

<sup>14</sup> A medicina homeopática adota o princípio “*Similia similibus curantur*”, ou seja, semelhante se cura pelo semelhante. O princípio homeopático foi tematizado por Machado no conto “O imortal”, publicado em 1882.

por que a morte de uma borboleta preta seria relevante a ponto de ocupar um capítulo inteiro das memórias da vida de Cubas? O narrador antecipa que “algum leitor circunspecto” poderia lhe perguntar se o capítulo sobre a borboleta preta “é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação” (O. C., v. 1, p. 638). Talvez uma e outra coisa. Entretanto, se lido junto aos seus entornos, o capítulo tende a tornar legítimo e a naturalizar o menosprezo de Brás Cubas em relação a Eugênia, destacando-lhe o fato de ser coxa. Por reforçar essa justificativa, o narrador induz o leitor a se esquecer da origem social de Eugênia (sua “moita”), que é fator relevante para desaboná-la diante de Cubas. A técnica retórica de Cubas, mais uma vez verificando as consequências críticas de seu estilo, aproxima-o das formulações ideológicas das elites, a quem é conveniente naturalizar os contrastes das relações sócio-históricas, e apresentá-las como ajustes que se homogeneízam.

A circularidade das relações entre os fatos narrados por Brás Cubas faz valer o sentido etimológico de “reflexão” enquanto forma de retorno, um andar para trás continuamente elucidativo. Assim, o esforço pela reflexão do leitor se expressa na narração que “anda devagar”, sempre retornando ao texto e à sua memória móvel. Simultaneamente, alonga-se o tempo para que o leitor releia trechos indicados na narrativa antes de prosseguir a leitura. Na mecânica da leitura, um capítulo remete a outro, burlando sentidos anteriormente construídos: “A leitura deixa de ser encarada como movimento linear progressivo, como um mero acúmulo contínuo de informações, já que informações tardias podem alterar expectativas anteriormente formuladas” (GUIMARÃES, 2001, p. 18). Por conta dessa constante ressignificação interna, o leitor caminha acompanhado pela sensação de *déjà vu*, sem que o salvador fio de Ariadne possa retirá-lo desse labirinto circular.

De modo prático, o capítulo CXXX de *Memórias póstumas*, intitulado “Para intercalar no capítulo CXXIX”, instiga o leitor a reler o capítulo anterior, e a entrelaçar os textos, acentuando a percepção de que os sentidos se (re)constroem durante o movimento interativo da leitura. Ao encaixarmos um capítulo dentro do outro, como orienta Brás Cubas, entendemos que a beleza de Virgília justificaria o adultério e, conseqüentemente, a falta de remorsos de Brás Cubas. Dessa forma, o leitor é motivado a significar a leitura como um processo de vinculação não necessariamente linear, valorizando a funcionalidade da leitura retroativa.

Quando o leitor consegue recriar pontes entre as informações apresentadas no texto, os sentidos se movimentam e se multiplicam. A leitura crítica desalinha a sintaxe do texto para se locomover criativamente entre suas fraturas. Assim como o “defunto autor” se posiciona em zonas de intermédio, o leitor de *Memórias póstumas* também precisará lançar-se a

entremeios associativos. Diante do panorama textual heterogêneo, o leitor precisará recolher fragmentos, compará-los, relacioná-los, e recriar, a partir de sua memória, a memória do texto. Relacionar, nesse sentido, não significa refazer laços perdidos seguindo uma ordem predestinada; mas, sobretudo, reinventar a ordem, a qual passa a existir no instante da leitura criadora. O narrador exige do leitor que também entre no jogo de posições que movimenta os sentidos do texto.

Desse modo, o reposicionamento do leitor, tomado como processo de reformulações discursivas, pode assumir também, em *Memórias póstumas*, o sentido material da prática de reler, como ato que pode revelar aspectos não percebidos anteriormente, fazendo o leitor confrontar a própria leitura. Na obra de Machado, é recorrente que personagens releiam livros, cartas e bilhetes, como Camilo, do conto “A cartomante” (*Várias Histórias*, 1896), que lê repetidas vezes o bilhete de Vilela, tentando recuperar possíveis sentidos que não lhe vieram na primeira leitura. Em *Memórias póstumas*, a indicação de retorno a páginas lidas, chamando a atenção para o manuseio do livro, também revela sua condição de materialidade, e sua existência paralela, mas não idêntica, à estrutura textual. Conforme a discussão de Zilberman (2012), enquanto suporte, o livro é culturalmente construído por pressupostos de sequencialidade e de inteireza. O texto, como processo de linguagem, não pode ser identificado ao mesmo ideal de completude do livro/objeto, por conta da abertura própria à comunicação e das forças contextuais dos diferentes sistemas de significação (históricos, socioculturais, literários, dentre outros) que o redefinem.

Além de nos induzir a reler capítulos, *Memórias póstumas* mantém internamente uma dinâmica de repetição. Para isso, antecipar a narração do final de sua história tem a vantagem de oferecer ao leitor a sensação de, inusitadamente no início do livro, finalizar o que seria a primeira leitura. Dessa forma, toda a continuidade do enredo será lida tomando por parâmetro o conhecimento do final da vida de Cubas. Ao lermos o último capítulo, “Das negativas”, estamos relendo o “Óbito do autor” e completando a feitura circular do livro. Quando o nome de Virgília aparece pela primeira vez, tendo em vista a sequência cronológica da vida de Cubas, o narrador introduz, em discurso indireto livre, a provável reação do leitor ao reconhecer nela certa senhora que estivera presente em seu enterro: “Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois?... A mesma; era justamente a senhora, que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações” (O. C., v. 1, p. 634). O narrador de *Memórias póstumas* treina o leitor para a vinculação entre textos, tornando-o habilitado a exercê-la diante dos diálogos intertextuais. Por conta disso, além de indicar o ato que refaz a mecânica de decodificação do

texto, a releitura significa também criar a partir do outro, transitando entre a recepção e a produção.

A leitura manifesta as forças inerentes ao texto, e é aquilo que, nas palavras de Eco (1993), faz o texto funcionar. Para que sejam constituídos, leitor e texto se relacionam por interdependência. Na leitura, alternam-se movimentos de ampliação do ângulo de visão sobre o texto, como um recuo em perspectiva; e de reaproximação a suas particularidades, tendo em vista sua existência panorâmica, continuamente ressignificada. Nessa interação, os textos revelam, sob sua aparente plenitude, os espaços abertos que o sustentam como matéria de comunicação. O esgarçamento do texto representa a abertura e a transformação de sua memória, pelos vínculos intersubjetivos e intertextuais; as temporalidades que o atravessam, já que os sentidos não se prendem ao passado idealizado em que o texto foi escrito; bem como a possibilidade da leitura do desconcerto, e não da regulação de sentidos.

Ler é, portanto, posicionar-se. A interpelação do leitor, em *Memórias póstumas*, incita-o a ter consciência das posturas que assume ao ler e a repensá-las. De acordo com o narrador de *Esaú e Jacó* (1904), “o leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (O. C., v. 1, p. 1119). O leitor ruminante reflete sobre o texto lido e sobre sua própria ação de ler. Porém, a atenção pausada que lhe possibilita “deduzir a verdade” gera também a desconfiança na existência da “verdade” do texto; no caso da narrativa de Cubas, um texto marcado por duplicidades. Segundo Ivo Barbieri (2008), a leitura ruminante é o procedimento empregado por Machado de Assis, o que pode ser examinado em sua obra quando demonstra conhecimento da tradição, mas se coloca criticamente diante dela:

Descontextualizando categorias e enunciados, emenda-os em novos contextos, construindo novos textos, os seus, sobre as ruínas de textos desmoronados. O leitor ruminante, com sete [sic] estômagos no cérebro a que o narrador se refere em *Esaú e Jacó*, era ele mesmo, máquina ativíssima de trituração de discursos alheios, cujos detritos eram reagenciados em elaborações discursivas de sentido inverso ou oposto às intenções do texto fonte. (BARBIERI, 2008, p. 344).

Embora não possamos oferecer respostas definitivas sobre quem era o homem Machado de Assis enquanto leitor, assumimos, como Ruth Brandão e José Marcos Oliveira, em *Machado de Assis leitor* (2011), o que sua atuação ficcional, fértil de múltiplas referências, permite-nos afirmar. O inventário da biblioteca particular de Machado, feito por

Jean-Michel Massa em 1961 e revisto em recentes pesquisas<sup>15</sup>, oferece-nos uma amostra da diversidade de interesses do escritor, que se reproduzem numa escrita intensamente associada à leitura: “Conforme Silviano Santiago, Machado, como o escritor latino-americano em geral, talvez tenha sido um leitor-autor; ocupando o entre-lugar de uma escrita que deliberadamente se confunde com o ato de leitura” (ROCHA, 2008, p. 328-9). “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971), ensaio de Silviano Santiago citado por Rocha (2008), delinea o campo de análise em que se posiciona o escritor latino-americano: o “entre-lugar”, não aderido ao cânone nem à cópia. Em Rocha (2008), a tensão do “leitor-autor” é similar ao conceito de Santiago (1971), por se referir à leitura contraventora que marca o espaço de produção de Machado.

Em *Memórias póstumas*, Brás Cubas também se coloca como leitor-autor, o que podemos inferir tomando por base suas preferenciais estratégias de leitura:

Grande coisa é haver recebido do céu uma partícula da sabedoria, o dom de achar as relações das coisas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir! Eu tive essa distinção psíquica, eu a agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro. (O. C., v. 1, p. 713).

Relacionar, comparar e concluir: a tríade que move o olhar leitor de Cubas obedece a seu particular método dedutivo, que tende a aproximar o próprio texto do texto alheio, através do caráter relacional da leitura, porém isentando-o de qualquer subordinação. Vejamos um passo a passo do Brás Cubas leitor, acompanhando seus movimentos enquanto relaciona [1], compara [2] e conclui [3]: “Moisés, que também contou a sua morte [1], não a pôs no intróito, mas no cabo [2]: diferença radical entre este livro e o Pentateuco [3]” (O. C., v. 1, p. 600). Ao relacionar, Brás Cubas suprime as diferenças entre si mesmo e o personagem bíblico, equiparando *Memórias póstumas* ao valor cultural atribuído ao Pentateuco, e, ao mesmo tempo, relativizando sua autoridade sacralizada. Ao comparar, Cubas elege o ponto que lhe interessa no cotejo, a partir do qual subitamente exhibe sua diferença inédita, concluindo pela originalidade do seu estilo “galante e mais novo”.

A ironia desse narrador, em nada modesto, é consequência de uma forma de ler potencialmente perturbadora, retomando o sentido etimológico no latim do verbo *turbare* no nome *turba*, ou seja, multidão agitada, vozerio. A leitura que confronta universos distintos realça a permanência da voz do outro e a legitimidade da própria voz, evidenciando o que há

---

<sup>15</sup> *A biblioteca de Machado de Assis*, livro organizado por José Luís Jobim, foi publicado em 2001 e reimpresso em 2008 por ocasião do centenário da morte do escritor, reunindo trabalhos que atualizam e discutem o levantamento do que restou da biblioteca de Machado, realizado por Jean-Michel Massa 40 anos antes.

de produtivo nessa interação. No entanto, a capacidade de relacionar, que é referida por Brás Cubas como um dom inato, é característica exercitada por Machado. Na “Advertência” de *Papéis Avulsos*, livro publicado pouco depois de *Memórias póstumas*, Machado argumenta a favor de determinada unidade entre os textos, embora o título sugira uma diversidade aleatória:

Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa. (O. C., v. 2, p. 230).

Ainda que possuam estruturas narrativas e temáticas diferentes, subjaz aos contos uma visão de mundo construída sobre contradições, como a dualidade identitária entre “ser” e “parecer”; contradições que são representadas inclusive no hibridismo formal do livro. Ao fazê-los dialogar à mesma mesa, Machado propõe a unidade na diversidade, ou, paradoxalmente, faz a unidade *ser* a própria diversidade. O leitor que obliquamente se revela em Brás Cubas tem olhos múltiplos para o mundo. Tão compulsivamente agrega leituras, quanto pausadamente as relativiza. Semelhante ao bibliômano, a quem Cubas dedica o enigma da interpretação, ele “lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espaneja-as, esfrega-as no joelho, lava-as” (O. C., v.1, p. 671). Porém, essa “limpeza” da palavra (sem sucesso para o bibliômano), deve ser antecedida pela limpeza dos óculos, como Brás Cubas aconselha à alma sensível, isto é, ao leitor ainda não familiarizado com a leitura sugerida por *Memórias póstumas*: “limpa os óculos, – que isso às vezes é dos óculos” (O. C., v.1, p. 640). São os anacrônicos modos de ler, os “óculos cor-de-rosa de suas virginais ilusões” (O. C., v. 1, p. 312), como descreve o narrador de *A mão e a luva* (1874), que embargam a vista a uma leitura múltipla, crítico-reflexiva.

Atualizando a visibilidade dos óculos, será possível ao leitor refratar a diversidade dos diálogos do texto, alcançada pela experiência de um leitor-autor do diverso:

meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e

feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. (O. C., v. 1, p. 640).

Entre a águia e o sapo, declínio similar à queda da auréola de Baudelaire, percorremos o eixo da variedade de leituras que frequentaram o cérebro de Brás Cubas. A extrema heterogeneidade de temas, culturas, gêneros, estilos e épocas cria uma profusão de vozes na qual as referências se cruzam, tornando-se difícil distinguir as interferências de um texto em outro.

### 2.3 TRANSPOSIÇÕES (CON)TEXTUAIS

Já alguém afirmou que citar a propósito um texto alheio equivale a tê-lo inventado.

(Machado de Assis, em *Gazeta de Notícias*).

A visão de mundo que o texto suscita não é a mesma naquele que escreve e naquele que lê. A aproximação do narrador com o leitor não exclui a ocorrência de choques e incompreensões. Por isso, a narrativa de Brás Cubas não é conciliadora; ao contrário, problematiza a incompreensão do leitor, pressentida também por outros narradores na obra machadiana.

Talvez o senhor não me compreenda. Os homens graves ficam surdos a essas sutilezas do coração. Os frívolos não as entendem. Eu mesmo não sei explicar o que sinto, mas sinto alguma coisa nova, uma saudade sem esperança, mas também sem desespero: é o que me basta. (O. C., v. 1, p. 515).

Certo tom sentimental do trecho denuncia não ser Brás Cubas o seu autor. De fato, quem o assina é Jorge, do romance *Iaiá Garcia* (1878), escrevendo a Luís Garcia as transformações do amor não correspondido que o levava a distanciar-se de Estela. Assim como Jorge, Brás Cubas descrê na leitura dos graves e dos frívolos, pois, ao projetar o caráter e o alcance da própria obra, Brás Cubas adverte que “a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas

colunas máximas da opinião” (O. C., v. 1, p. 599). Excluindo graves e frívolos – um modo machadiano de dizer “nem tanto, nem tão pouco” –, Brás Cubas alerta ser impraticável classificar o livro tendo o romance convencional por paradigma. O defunto autor herda de Jorge essa espécie de saudade sem esperança e sem desespero, já que seu retorno antisaudosista ao passado se caracteriza pela consciência da “necessidade da vida e a melancolia do desamparo” (O. C., v. 1, p. 609).

Submetendo a forma de *Memórias póstumas* à diversidade de tipos de leitor/leitura, Brás Cubas define sua obra como algo difuso, que se espalha e se metamorfoseia, incapaz de reconhecer os próprios limites. Sem paciência para muitas explicações, no prólogo “Ao leitor”, Brás Cubas conclui: “a obra em si mesma é tudo” (O. C., v. 1, p. 600). Se *Capitu é Capitu*, fórmula que singulariza a heroína de *Dom Casmurro*, a obra de Cubas é igualmente sua própria explicação: “Obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.” (O. C., v. 1, p. 603). Nessa definição-charada, a obra de Cubas se equilibra entre extremos sem chegar à estabilidade; posição pouco cômoda aos interesses taxionômicos.

Não há, às vezes, um certo vento morno, não forte nem áspero, mas abafadiço, que nos não leva o chapéu da cabeça, nem rodoinha nas saias das mulheres, e todavia é ou parece ser pior do que se fizesse uma e outra coisa, porque abate, afrouxa, e como que dissolve os espíritos? Pois eu tinha esse vento comigo; e, certo de que ele me soprava por achar-me naquela espécie de garganta entre o passado e o presente, almejava por sair à planície do futuro. (O. C., v. 1, p. 645).

O vento morno de *Memórias póstumas*, enfado da vida e tédio da morte, resume a expressão média do livro, sem grandes arrebatos de emoção. O que Brás Cubas reivindica para a obra é uma filosofia inabitual, algo exótica. Qual seria a filosofia de uma obra contraventora, antimoralizante, marcada pelo “desdém dos finados”? Para Valentim Facioli (2008, p. 163), *Memórias póstumas* pode ser considerado até um antilivro, por não aderir a regras instituídas ou a qualquer imagem de verdade que seja aclamada como absoluta ou inquestionável. A filosofia de Cubas nega verdades em si mesmas, em proveito da relativização dos feitos humanos e de suas intenções: “Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e

lugares” (O. C., v. 1, p. 612). Pela palavra, Cubas movimenta os fatos nas particularidades de seus contextos, problematizando as formas de percebê-los.

“Arma virumque cano”<sup>16</sup>: recortando a *Eneida* de Virgílio, Cubas narra o homem e suas armas, não segundo a postura épica gloriosa, mas no esmorecimento da luta da vida e nas estratégias de sobrevivência social. Nesse sentido, Brás Cubas é um narrador circunspecto, no sentido etimológico desenvolvido por Bosi (2003, p. 37): “olha para todos os lados, circularmente, percorrendo os diferentes níveis da experiência própria ou alheia”. Coerente à tradição da sátira menipeia, a travessia de Cubas se caracteriza pela procura e pela experimentação de ideias, jamais chegando à “verdade em si”.

Ao defender o modo filosófico de ler o mundo enquanto busca pela verdade essencial, a epistemologia platônica critica a retórica grega, a qual se contentaria com a aparência da verdade. Essa depreciação à retórica não se reproduz no pensamento aristotélico, que inclui o conhecimento retórico como instrumento válido para as relações sociais. Brás Cubas, que, por vezes, utiliza os qualificadores “filosófico” e “metafísico” para ridicularizar determinado *status* de saber, constrói uma filosofia volúvel, centrada nas contradições inerentes à existência e aliada aos modos de agir da retórica. No equilíbrio entre extremos, do mesmo modo que recomenda o exercício filosófico sobre a ponta do nariz, o que isola o indivíduo da realidade externa, Cubas reconhece carecer das graças da Formalidade (a maiúscula é de Cubas) para a manutenção dos círculos sociais.

Em sua concepção moderna, a retórica se apresenta genericamente como manipulação entre a diferença e a igualdade. A retórica promove a negociação entre diferenças (MEYER, 2007, p. 25), encontrando o ponto em que o alto e o baixo se equivalem – o que, de fato, não é impossível: notemos que a carga expressiva de um sentimento profundo se confunde com a de um sentimento elevado, ainda que o primeiro aponte para baixo e o segundo para cima. Ou seja, a retórica minimiza diferenças consideradas irrelevantes ao propósito da argumentação. É nesse sentido que o caminho entre a Tijuca e o Rio, em Brás Cubas, confunde-se com o apostólico caminho de Damasco:

Ora aconteceu, que, oito dias depois, como eu estivesse no caminho de Damasco, ouvi uma voz misteriosa, que me sussurrou as palavras da Escritura (At. IX, 7): “Levanta-te, e entra na cidade.” Essa voz saía de mim mesmo, e tinha duas origens: a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa! (O. C., v. 1, p. 641).

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: “Canto as armas e o varão”.

Em lugar de Saulo arrependido, como na narrativa bíblica, é Brás Cubas quem adentra a cidade, fugindo de um casamento socialmente desastroso com Eugênia, e trazendo consigo os interesses nas glórias da vida política. Dessa forma, a onisciência imperativa da voz que dirige a cena bíblica se exaure na decisão arbitrária de Cubas, que apenas ouve a voz de si mesmo. Trabalhando no campo intertextual, a simultaneidade das vozes atribuídas a Deus e a Brás Cubas não se harmoniza enquanto dueto. Elas são vozes opostas e discordantes em suas intenções, embora levadas ao mesmo espaço textual. Instalada a disparidade, a retórica ajusta a construção da obra, negocia leituras, cria comparações que fazem as desigualdades convergirem, apenas aparentemente conciliadas, sem excluir suas contradições. Podemos verificar essa dinâmica quando o narrador aparentemente recua em uma de suas experiências retóricas:

Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta. (O. C., v. 1, p. 603).

No trecho, Brás Cubas quer provar que por trás de todo ato de alcance público existem motivações particulares. Ao propor uma comparação no argumento, Cubas percebe que a queda do castelo feudal representa a transformação da “arraia-miúda”, que lhe era adjacente, na insurgência do poder burguês; ou seja, houve a transformação da bandeira modesta na grande bandeira. A concluir por essa comparação, tarefa que nos sugerem as reticências, compreendemos que o interesse público se impõe preponderantemente sobre o interesse particular, conclusão que é corroborada pelo princípio hedonista de Helvetius, citado posteriormente no livro. No trecho “Verdade é que se fez graúda e castelã...” Cubas admite a diferença que a analogia encobria e, por mostrá-la, “a comparação não presta”.

Assim também, entre sua textura irregular de vozes, *Memórias póstumas* aparentemente harmoniza consciências dissonantes, ajustando-as “ao sabor das circunstâncias”. A diversidade da obra é inter-relacionada por estruturas irônicas de mediação, sem que suas diferenças sejam anuladas. Ao contrário, a existência da mediação evidencia as disparidades superficialmente pacificadas. Como discute Schwarz (2000b), no plano social do Brasil e no plano textual de *Memórias póstumas*, os contrários tornam-se compatíveis. Na narração de Cubas, os capítulos “Transição” e “Vá de intermédio” são recursos metanarrativos de atenuação de disparidades entre capítulos vizinhos, que reforçam o choque

entre eles; respectivamente, entre a morte e o nascimento de Cubas, e entre a vida de Cotrim e o epitáfio de Eulália. Enfatizando sua multiplicidade, *Memórias póstumas* segue essa estratégia narrativa e irônica na passagem de um estado a outro, a qual atua na composição do livro, relacionando-lhe a rede polifônica, pela qual é possível subverter e desviar sentidos.

A aproximação entre extremos repercute na caracterização das práticas sociais e individuais enquanto relações de negociação, o que podemos verificar em diferentes campos semânticos em contos de Machado. Em “O empréstimo”, numa versão comercial, a negociação do valor de um empréstimo o reduz pouco a pouco de cinco contos de réis a um simples jantar; em “O enfermeiro”, numa versão moral, Procópio transforma sua responsabilidade na morte do patrão em inocência e virtude, num progressivo esmaecimento da culpa, pela passagem de um estado de consciência a outro.

Em *Memórias póstumas*, Brás Cubas demonstra, pelos recursos da física, como os extremos podem se tocar, no capítulo “Que escapou a Aristóteles”:

Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, – é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, – o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar – solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles? (O. C., v. 1, p. 646).

Usando a lógica da “transmissão de uma força”, Brás Cubas vincula Marcela e Virgília, ambas sujeitas à mesma condição de aborrecimento e de degradação humana. De modo semelhante, *Memórias póstumas* promove que textos e contextos divergentes sejam postos em trânsito e se aproximem. Se formos comparar o livro a um rosto, *Memórias póstumas* se assemelha à seguinte descrição de Virgília: “me deitou os olhos, mas muito de cima, soerguendo a pontinha esquerda do lábio, contraindo as sobrancelhas, ao ponto de as unir; todo esse conjunto de coisas dava-lhe ao rosto uma expressão média, entre cômica e trágica.” (O. C., v. 1, p. 646). Também olhando de cima, em relação ao campo discursivo de Cubas, *Memórias póstumas* porta o mesmo meio-riso irônico e medeia a aproximação de contrários, resultando na feição média que Cubas registou em Virgília.

A aproximação entre textos não desfaz a tensão polifônica que Bakhtin (1997, p. 4) atribui às consciências textuais equipolentes, ou seja, à equivalência entre as vozes do texto polifônico, por não se submeterem umas às outras. Em *Memórias póstumas*, quando Brás

Cubas escamoteia desníveis entre textos – entre o texto próprio e o de outros, por exemplo –, a transição é declarada de modo a amplificar o alcance da distorção entre as vozes.

No capítulo “O estrume”, Cubas dialoga com a própria consciência, compreendendo-se heterogêneo. A consciência o acusa da vileza com que estaria condicionando D. Plácida, depois de uma vida cheia de privações, a cumprir o desonroso ofício de medianeira: “Foi o que me disse a consciência; fiquei uns dez minutos sem saber que lhe replicasse” (O. C., v. 1, p. 674). Porém, passados os dez minutos, Cubas replica a si mesmo que, em compensação, por aquele meio, D. Plácida teria seu conforto na velhice assegurado, pois “o vício é muitas vezes o estrume da virtude”, argumento com o qual “a consciência concordou, e eu fui abrir a porta a Virgília” (O. C., v. 1, p. 674). O debate interno ocorrido em Brás Cubas, com o outro de si mesmo, leva ao autoconvencimento da consciência, pondo em discussão o que efetivamente rege a moralidade social.

As regras das relações sociais são infundidas num processo de adaptação que aos poucos as sedimentam no espírito, assim como o entendimento das obscenidades do tio penetra progressivamente da formação de Cubas, quando menino: “deixava-me estar, sem entender nada, a princípio, depois entendendo, e enfim achando-lhe graça. No fim de certo tempo, quem o procurava era eu; e ele gostava muito de mim, dava-me doces, levava-me a passeio.” (O. C., v. 1, p. 613). A própria D. Plácida vivencia a atenuação da consciência, através de justificativas que compensem seu papel de alcoviteira, conforme a narração de Brás Cubas:

Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela. D. Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. (O. C., v. 1, p. 670).

É necessário que D. Plácida se deixe convencer pela história fictícia, como uma forma de manter a paz com a consciência e com as pratinhas que Brás Cubas lhe deposita no bolso. No plano textual de *Memórias póstumas*, os redimensionamentos dos intertextos são efetuados pela mediação de Brás Cubas, o qual adequa textos da tradição à sua própria história.

Vejamos como isso se realiza na narrativa. Na ocasião em que Lobo Neves se recusa a aceitar a convocação para presidente de província, por conta do decreto datado em 13 – número de mau agouro para Lobo Neves –, Brás Cubas comenta:

Número fatídico, lembraste que te abençoei muitas vezes? Assim também as virgens ruivas de Tebas deviam abençoar a égua, de ruiva crina, que as substituiu no sacrifício de Pelópidas, – uma donosa égua, que lá morreu, coberta de flores, sem que ninguém lhe desse nunca uma palavra de saudade. Pois dou-ta eu, égua piedosa, não só pela morte havida, como porque, entre as donzelas escapadas, não é impossível que figurasse uma avó dos Cubas... (O. C., v. 1, p. 682).

A referência à égua do sacrifício de Pelópidas é datada no século IV a.C., numa batalha entre Tebas e Esparta. Segundo as narrativas de Plutarco, Pelópidas, guerreiro tebano, sonha que uma virgem ruiva deveria ser sacrificada em homenagem às filhas de Cedaso, que haviam sido violentadas e enterradas em Leuctras, mesmo local da batalha. Porém, para evitar o sacrifício humano e ainda assim não desobedecer aos deuses, uma égua ruiva que corre ao encontro de Pelópidas é sacrificada em lugar da virgem; e Tebas, mesmo com um exército reduzido, logra vencer a batalha. Cubas, ao aludir ao fato, supõe que a gratidão da virgem tebana em relação à égua seja equivalente ao modo com que ele abençoa o número 13, por tê-lo livrado de afastar-se de Virgília. É nesse ponto que ele aproxima a narração de Plutarco daquilo que pretende sua própria voz no discurso: uma égua é sacrificada em lugar da virgem tebana (Plutarco); a jovem é grata à égua assim como Cubas é grato ao número 13; a avó dos Cubas seria uma donzela salva (Brás Cubas). Assim, Brás Cubas move o texto colocando-se como herdeiro da jovem que, à semelhança dele, utilizou o método (efetuando o sacrifício), sem a rigidez do método (substituindo o objeto do sacrifício). Ao evidenciar essa negociação com a divindade e com a instituição ritualística, Cubas demonstra não serem novas as astúcias humanas quando se trata de livrar a própria pele.

Trocando éguas por bois, leiamos outra referência intertextual em *Memórias póstumas*. No trecho seguinte, Cubas narra o início de seu relacionamento com Virgília, sendo esta já casada com Lobo Neves:

Sim, senhor, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impedião, agora é que nos amávamos deveras. Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório: *Di pari, come buoi, che vanno a giogo*; e digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo. (O. C., v. 1, p. 657 [grifo do autor]).

A citação em italiano é retirada da *Divina Comédia* (1555), de Dante Alighieri. É o primeiro verso do Canto XII do “Purgatório”:

A par, como dois bois que o jugo unira,  
 Eu com essa alma opressa e titubeante  
 Ia, enquanto Virgílio permitira. (ALIGHIERI, 2009, p. 243).

Na *Divina Comédia*, os dois bois, Dante e Virgílio, prosseguem a jornada pelo purgatório adentrando o círculo em que é punida a soberba, e carregam o jugo de testemunhar a punição aos vícios morais humanos. Em vista disso, e novamente observando a relação entre Virgília e o poeta-guia de Dante, qual é o jugo que Brás Cubas e Virgília carregam? Sem recorrer ao texto de Dante, o modo como Cubas nos direciona ao intertexto – “duas almas que o poeta encontrou no Purgatório” – nos faz pensar em Paolo e Francesca, inclusive aludidos por Cubas ao narrar sua história com Virgília: “Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu” (O. C., v. 1, p. 653).

A diferença entre os jugos se nota ainda maior quando lemos, na fresta de Dante<sup>17</sup>, uma remissão a Homero, no Canto XIII da *Iliada*:

Os dois Ájax um do outro não se apartam;  
 Qual negros bois que, a tosco jugo atados,  
 Água a brotarem da raiz dos cornos,  
 Iguais em ânimo, a charrua tiram,  
 E por duro maninho o sulco rasgam.

Os versos referem-se a Ájax, o Grande e Ájax, filho de Oileu, que lideram juntos uma invencível frente de batalha dos gregos na Guerra de Troia. O jugo de Homero, que representa força física, valentia, em Dante é um jugo moral, vinculado à ética, e, em Brás Cubas, o jugo de uma moral limitada à proibição das “leis sociais”. Parafrazeando Cubas, eis como aqui se tocam os extremos textuais, entre Homero e Machado. Relendo o trecho de *Memórias póstumas*, o que Homero preza força, inverte-se em Cubas: “digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo” (O. C., v. 1, p. 658); a alma “opressa e titubeante” de Dante em nada se parece com a ausência de pudor da narração de Cubas e a facilidade com que seu “jugo” com Virgília é desfeito, quando Lobo Neves se transfere da corte do Rio, ao finalmente aceitar a nomeação como presidente de província.

Nesses movimentos intertextuais, percebemos que a elaboração dos sentidos ocorre pelo deslocamento e não pela eliminação de contextos, pois, segundo Iser (1996, p. 148),

---

<sup>17</sup> Alusão indicada em nota de rodapé (ALIGHIERI, 2009, p. 243).

se o antigo contexto é negado e substituído por um novo, isso não quer dizer que ele desapareceu; permanece presente, embora seu valor seja negado. Assim, ele se transforma em um pano de fundo virtual, necessário para que se possa elucidar a nova temática do texto.

Em *Memórias póstumas*, os contextos intertextuais, ainda que divergentes, redefinem-se na leitura e escrita de Cubas, o qual afirma: “cuido que não nasci para situações complexas. Esse puxar e empuxar de coisas opostas desequilibrava-me” (O. C., v. 1, p. 700). Na narrativa, Brás Cubas tende a aproximar, justificar, relacionar ou explicar um texto pelo outro, mesmo que retirados de contextos radicalmente distantes. Jogando retoricamente com as diferenças e indeterminações postas entre o texto próprio e os alheios, Cubas relativiza e transforma os discursos, acentuando o seu caráter relacional e incompleto, pleno de virtualidades. Os textos transitam em relações inesgotáveis, intensas transições de sentido, pelas quais notamos a complexa distância e proximidade entre os elementos da cultura.

### 3 (DES)ENREDOS: INTERTEXTOS MACHADIANOS

Misturou ideias próprias e alheias.

(Machado de Assis, em *Quincas Borba*)

Em *Memorial de Aires* (1908), à vista da jovem e viúva Fidélia, o sexagenário conselheiro Aires repete um dos versos do poeta inglês Percy Shelley: “*I can give not what men call love*. Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena.” (O. C., v. 1, p. 1203 [grifo do autor]). Em poucas linhas, o narrador traduz Shelley ao vernáculo, e acrescenta o bônus do seu arremate. Porém, ao contrário do que se faz parecer, esse “fecho” não é a maior intromissão do narrador no verso do poeta. Marta de Senna (2008, p. 107) nos alerta de que “Eu não posso dar o que os homens chamam amor”, tradução de Aires, difere-se de “Eu posso dar não o que os homens chamam amor”, que seria a tradução mais próxima ao que diz o verso inglês. Alterando o arranjo sintático do “não”, o verso perde a sublimidade romântica de oferecer à amada sentimento mais elevado que o amor vulgar (“o que os homens chamam amor”), e ganha o traço da impotência melancólica de Aires. Em Shelley, “homens” é sinônimo da mediocridade social em vista do puro amor romântico; em Aires, “homens” é palavra que aponta para a força viril perdida pelo narrador.

O mesmo verso de Shelley continuará sendo citado no *Memorial de Aires* (1908). Enquanto se convence de que não poderá se casar com Fidélia, Aires identifica seu “eu” ao “I” do poema, e resume o final do verso num *et coetera*: “*I can not, etc.*” Recortando o verso, se evidencia a mudança de domínio verbal do “not”, efetuada na narrativa. Porém, no final do livro, ao imaginar o mesmo verso sendo pronunciado pelo falecido marido de Fidélia, o “not” é suprimido, e a frase passa a ser livremente manipulada pelo narrador: “*I can, etc.*” Ou seja, apenas o marido de Fidélia, que com ela vivera um romance à Romeu e Julieta, poderia dizer do amor como Shelley. Ao desiludido Aires, cabe dizê-lo apenas se desviar-lhe o sentido. A visibilidade positiva ou negativa da frase é correspondente à potência amorosa do marido morto frente à impotência do Aires vivo.

Nesse caso, o “etc.” não é somente um recurso para evitar a repetição integral do verso – Aires não se incomoda com a repetição de informações –, mas é um artifício que ressalta o

jogo sintático-semântico com o “not”, criador de uma alternância de estrutura familiar a Hamlet: “I can” ou “I cannot”, os quais são pesos cambiantes no *Memorial de Aires*. Dessa forma, percebemos que a referência ao mesmo intertexto pode se multiplicar em sentidos na narrativa machadiana a depender do talho ficcional proposto, que emenda fechos e reelabora expressões.

No trecho citado por Aires, embora o narrador destaque aquilo que acrescenta a Shelley, denominando-o de “fecho da minha composição”, citar, traduzir e complementar são etapas de um mesmo processo de composição ficcional, no qual os efeitos de sentido são provocados pelo posicionamento do narrador machadiano em relação ao poema de Shelley. Explorando a etimologia do termo “composição”, utilizado por Aires, encontramos *compositio* do verbo latino *componere*, o qual remete ao sentido de “colocar-se com”. Aproveitando esse significado etimológico, ressaltamos o processo relacional da escrita machadiana, no que se refere aos posicionamentos críticos gerenciados em relação aos textos com os quais dialoga. A “com-posição” intertextual machadiana define-se como um modo de se colocar em relação com o outro, relocando-se e relocando-o; movimento que pode alterar ou subverter contextos e valores.

O processo de apropriação intertextual recria contextos, compreendendo toda literatura como possibilidade de recorte e fragmento. Utilizando o exemplo de *Memorial de Aires*, “*I can*, etc.” é recorte do verso citado inicialmente; que é, por sua vez, recorte do poema “*To*”; que é recorte do conjunto da obra de Shelley; inserido em certo modo de expressão vigente no século XIX inglês, além de outros contextos. Todas essas instâncias contextuais se atravessam no novo contexto em que a citação é recriada.

Gerard Genette, no clássico *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (1982), analisa aspectos relacionais dos textos e formaliza os procedimentos por ele denominados transtextuais: intertextualidade, que se caracteriza pela relação de co-presença entre textos, caso da citação, do plágio e da alusão; paratextualidade, referindo-se à relação do texto com seus entornos, como títulos e prefácios; metatextualidade, quanto à relação entre um texto e sua crítica/comentário; hipertextualidade, quando um texto deriva de outro, transformando-o, a exemplo da paródia e do pastiche; e arquitextualidade, designando a relação implícita e móvel entre o texto e sua identificação genérica.

Em nossa leitura, tomaremos intertextualidade como sistematização das práticas de relações entre textos, abrangendo também as relações que Genette caracteriza como hipertextuais, as quais enfatizam o potencial transformador dos intertextos. Verificar o

posicionamento que o texto machadiano assume em relação aos textos de outrem possibilita a percepção da diversidade de efeitos críticos de sua escrita intertextual:

Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão. Numerosas questões teóricas da intertextualidade estão ligadas a este aspecto e todo o interesse de um estudo intertextual consiste em medir os efeitos poéticos desta abertura. (SAMOYAULT, 2008, p. 67).

A intertextualidade desestabiliza a unidade de discurso tanto do texto que cita quanto do texto citado, constituindo um intercâmbio duplamente transformador. E a perturbação da unidade textual enfatiza que a construção dos sentidos do texto ocorre no trânsito que ultrapassa sua imanência. A operação intertextual faz o intervalo entre os textos parecer mínimo; no entanto, a extensão desse intervalo é regulada pelos choques contextuais: absorção e repelência, encontro e divergência.

As práticas intertextuais proporcionam a resignificação do outro pela possibilidade de um fragmento de texto representá-lo inteiramente e remeter-lhe novos sentidos ao ser deslocado para um novo contexto. O recorte do texto citado, para usar os termos de Compagnon (1996), cria certa unidade para o fragmento, não apenas segundo era, no antigo texto, mas a partir dos sentidos que são adquiridos intertextualmente. O fragmento do texto alheio adquire uma semântica manipulável, em que coexistem o seu “ser” do novo texto e sua memória textual.

Por isso, o intertexto torna-se espaço indefinido de retomada e de aproximação entre vozes, de ampliação e de deslocamento, conforme são percebidos na leitura os artifícios que sustentam a forma intertextual. Vejamos alguns casos dessas aproximações e resignificações em Machado. No conto “Confissões de uma viúva moça”, em *Contos fluminenses*, Eugênia narra, em primeira pessoa, ter encontrado a carta de um admirador até então secreto, o qual, à moda de Flaubert, viria a lhe seduzir ao adultério:

Tinha o papel diante de mim e aquelas letras misteriosas pareciam-me outros tantos olhos de uma serpente infernal. Com um movimento nervoso e involuntário amarrotei a carta nas mãos.

Se Eva tivesse feito outro tanto à cabeça da serpente que a tentava não houvera pecado. Eu não podia estar certa do mesmo resultado, porque esta que me aparecia ali e cuja cabeça eu esmagava, podia, como a hidra de Lerna, brotar muitas outras cabeças.

Não cuides que eu fazia então esta dupla evocação bíblica e pagã. Naquele momento, não refletia, desvairava; só muito tempo depois pude ligar duas ideias. (O. C., v. 2, p. 88-9).

Eugênia se posiciona ao mesmo nível de Eva, concluindo pela superioridade de sua estratégia de fuga ao pecado. Porém, o insucesso de seu gesto leva a uma nova conclusão, supondo ser outra a natureza da serpente. A distância mínima criada entre a serpente de Eva e a hidra de Lerna, identificando uma na outra, demarca o embate entre as paixões pagãs de Eugênia e o padrão cristão de casamento socialmente definido. A simultânea remissão bíblica e pagã faz com que as duas ideias revisem seus tradicionais modos de enunciação, transmitindo novas perspectivas semânticas uma à outra, a serviço das particularidades interpretativas do texto machadiano.

Ao retomar a tradição bíblica e a grega, a intertextualidade desautomatiza termos cujos sentidos já se encontram sedimentados na cultura de forma praticamente autoexplicativa, provocando-lhes novas relações e novos ângulos de interpretação. Nesse processo, a liberdade criativa possibilita inclusive a readequação e a transformação do texto citado, segundo os objetivos daquele que o recria. Na obra machadiana, é produtivo o ato de “emendar” textos alheios, no sentido de alterá-los, modificá-los. No livro *Machado de Assis leitor*, Ruth Brandão e José Oliveira (2011, p. 113) discutem a funcionalidade desse tipo de “emenda”, como ocorre no conto “O Alienista”, de *Papéis Avulsos*. No conto, entre os desajuizados de Itaguai, Coelho é recolhido por Simão Bacamarte à Casa Verde graças a seu gosto por longas e entediantes conversas, as quais são insuportáveis para o padre Lopes:

O padre Lopes, que cultivava o Dante, e era inimigo do Coelho, nunca o via desligar-se de uma pessoa que não declamasse e emendasse este trecho:

*La bocca sollevò dal fiero pasto*

*Quel “seccatore”*

mas uns sabiam do ódio do padre, e outros pensavam que isto era uma oração em latim. (O. C., v. 2, p. 244).

Ao declamar o trecho da *Divina Comédia*, o padre Lopes rasura o texto de Dante. O verso emendado se encontra no canto XXXIII de “Inferno”: “La bocca sollevò dal fiero pasto / Quel peccatore, forbendola a’capelli”<sup>18</sup> Em Dante, o verso se situa numa cena grotesca e comovente: por ter traído o conde Ugolino, o arcebispo Ruggieri é condenado no Inferno a servir de pasto ao conde, que lhe rói eternamente o crânio. Alterando “peccatore” por “seccatore”, a punição simbólica de Ruggieri, que teria deixado o conde Ugolino morrer de fome, adquire outro sentido. O que a boca consome, em Machado, não é a materialidade de

<sup>18</sup> Tradução literal: “A boca levantou do fero pasto / Aquele pecador, limpando-a nos cabelos”.

um crânio, mas, em correspondência metafórica, a inteligência dos ouvintes de Coelho, exauridos por seu discurso vazio.

“Seccatore” pode ser traduzido como “enfadonho”, “maçador”, e vem do verbo “seccare”, que significa “secar”, em sentido estrito, mas também “irritar”, “aborrecer”, “exaurir” e “esgotar”, em sentido figurado. Mas além da troca da grafia, Machado faz um pequeno deslocamento, como se emendasse a *Comédia*. O verbo que encerra o canto anterior, o XXXII, é justamente “seccare”. O escritor fluminense transporta o mesmo verbo para o verso à frente, nominalizando-o, multiplicando as possibilidades de sentido, além de mostrar, por um lado, uma intimidade com o texto do escritor florentino; e, por outro, uma desfaçatez tamanha em modificá-lo. (MORAES, 2013, p. 43).

O verso é transformado de acordo com o sentido que interessa ao personagem machadiano, transformando o problema do pecado dantesco no problema da multiplicação dos amantes da oratória, cujos discursos borbulham de frases de efeito com a mínima sensatez e reflexão. Assim, essa alteração de Dante se encaixa à problemática do conto, que, de forma geral, aborda o poder e a superficialidade dos discursos, notadamente do discurso cientificista prestigiado no século XIX, como discute Claudete Santos (2008). O fecho irônico do episódio fica por conta de uma observação do narrador, que nota a expressão crítica de enfado do padre Lopes ser confundida com a piedade de uma oração em latim.

Por vezes, encontramos também em Machado a omissão da autoria dos textos citados, obrigando o leitor a confiar na expressão aludida. Sem a designação do autor, a citação se disponibiliza ao uso geral, podendo ser adaptada sem suspeitas ao novo contexto. No conto “Miss Dollar”, de *Contos fluminenses*, Mendonça, um apaixonado por cães, conhece Margarida graças ao intermédio de Miss Dollar, uma cadelinha perdida que pertence à moça, e que é resgatada por Mendonça: “Quase se pode dizer que, no espírito de Mendonça, o cão pesava tanto como o amor, segundo uma expressão célebre; tirai do mundo o cão, e o mundo será um ermo” (O. C., v. 2, p. 15). Encontramos a “expressão célebre”, citada sem nomeação de autoria, em Alexandre Herculano, no romance *Eurico, o presbítero* (1972, p. 2 [grifo nosso]):

O que seria do mundo sem a mulher. Dai às paixões todo o ardor que púderes, aos prazeres mil vezes mais intensidade, aos sentidos a máxima energia e converti o mundo em paraíso, *mas tirai dele a mulher, e o mundo será um ermo* melancólico, os deleites serão apenas prelúdio do tédio.

Tendo equilibrado a balança entre o cão e o amor, o que em Herculano se escreve “mulher”, em Machado se lê “cão”, adaptando o intertexto sem que a operação nos salte aos olhos durante a leitura. Omitindo a fonte, Machado traz ao texto a frase já retificada de acordo com a conveniência da narração. Trocar “mulher” por “cão” é produtivo no conto, já que o amor de Mendonça pelos cães será substituído pelo amor a Margarida, sendo a cadelinha Miss Dollar o meio de transição entre um e outro.

A rasura da citação pode ocorrer desde a troca de palavras até a substituição de uma expressão, caso encontrado em *Memórias póstumas*, quando Quincas Borba lê Pascal:

– Que diz ele? Diz que o homem tem “uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o universo ignora-o absolutamente”. Vês? Logo, o homem que disputa o osso a um cão tem sobre este a grande vantagem de saber que tem fome; e é isto que torna grandiosa a luta, como eu dizia. “Sabe que morre” é uma expressão profunda; creio todavia que é mais profunda a minha expressão: sabe que tem fome. Porquanto, o fato da morte limita, por assim dizer, o entendimento humano; a consciência da extinção dura um breve instante e acaba para nunca mais, ao passo que a fome tem a vantagem de voltar, de prolongar o estado consciente. Parece-me (se não vai nisso alguma imodéstia) que a fórmula de Pascal é inferior à minha, sem todavia deixar de ser um grande pensamento, e Pascal, um grande homem. (O. C., v. 1, p. 722).

Defendendo a filosofia do Humanitismo, que entende a vida como uma contínua disputa, Quincas Borba transforma a frase de Pascal, substituindo a consciência da morte pela consciência da fome, esta mais próxima e recorrente. No entanto, o que Quincas Borba revela ter alterado é apenas parte do que ele de fato ele modifica de Pascal. Recorrendo ao banco de dados de intertextos machadianos, desenvolvido por Marta de Senna, encontramos a frase segundo o original de Pascal:

A frase está no Fragmento 264 (ed. Pleiade) e 347 da edição brasileira (Ediouro), com tradução de Sérgio Milliet, de *Os pensamentos*, de Pascal. No original, a passagem é: “Mais, quand l’univers l’écraserait, l’homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu’il sait qu’il meurt, et l’avantage que l’univers a sur lui, l’univers n’en sait rien”. Traduzindo: “Mas, quando o universo o esmagar, o homem será ainda mais nobre que aquele que o mata, uma vez que ele sabe que morre, e a vantagem que o universo tem sobre ele é que o universo nada sabe”.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> A informação foi colhida da edição do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* com notas em hipertexto, disponível em <http://www.machadodeassis.net>. O *website* é uma base de dados de citações e alusões na obra machadiana, fruto das pesquisas realizadas e coordenadas por Marta de Senna.

Ao traduzir Pascal, Quincas Borba subverte-lhe o pensamento: para o filósofo francês, o não saber do universo é a sua vantagem sobre o homem, enquanto para Quincas Borba é o homem que tem a vantagem de saber que morre – e que tem fome. Ao contrário da leitura de Quincas Borba, em Pascal, o universo tem a vantagem do não saber, visto que o homem, sabendo do próprio fim, é incessantemente atormentado pela consciência da finitude. *Os pensamentos* (1670) de Pascal dispõem o homem na condição de impotência e de dependência frente à soberania divina. Ao contrário, a lógica de Quincas Borba valoriza a energia vital do humanitas, considerando o conhecimento, a inteligência e o milenar “acúmulo de sagacidade” humano como seus diferenciais na luta da existência.

Machado, como um “deturpador de citações”, título do ensaio de Raimundo Magalhães Jr. (1957), elabora transformações no texto citado, ou reorganiza suas ideias, alcançando a subversão do sentido geral. Ao organizar de outro modo as informações do texto apropriado, os sentidos são refeitos. Por isso, Quincas Borba, que “apontava o lugar com o dedo” enquanto lia Pascal, parece deslizá-lo no sentido contrário, tomando a liberdade de construir a organização da própria leitura.

Esse deslocamento de sentidos ocorre em Machado proficuamente através de deslocamentos contextuais, como ocorre na remissão a Édipo, no conto “Confissões de uma viúva moça”. No mito de Édipo, diante da Esfinge que atormentava Tebas, a inteligência do herói se sobressai, por compreender a dimensão metafórica do enigma proposto. O animal que anda pela manhã sobre quatro patas, à tarde sobre duas e à noite sobre três é o homem, respectivamente quando criança, adulto e velho. Para a resolução do enigma, foi preciso que Édipo avançasse a literalidade da palavra, demonstrando conhecer as correspondências entre o ciclo da natureza e o ciclo da vida humana. No conto de Machado, o segredo da aventura amorosa de Eugênia não havia sido revelado nem à melhor amiga: “Era Esfinge, era. E se, como Édipo, tivesses respondido ao meu enigma a palavra ‘homem’, descobririas o meu segredo, e desfarias o meu encanto” (O. C., v. 2, p. 84). Para a solução do “enigma” de Eugênia, o homem genérico e universal da resposta de Édipo se transforma, em Machado, no homem como masculinidade, e, no caso do conto, em seu aspecto carnal e amante. Apesar da resposta idêntica à de Édipo, a referência ao intertexto dissolve o percurso simbólico atravessado pelo herói grego para chegar à solução do enigma, substituindo-o por um uso mais vulgar. Essa estratégia machadiana é referida por Alcides Villaça (1998) como uma “tradução” que redimensiona o sublime, atribuindo-lhe uso mais comum.

Esse modo de apropriação desloca a ideia referida para uma nova situação discursiva, que provoca, nesse caso, a tradução do homem existencial no homem prosaico. No conto,

explora-se a homonímia da palavra “homem”, diferença observável em latim, no par *homo* (relativo ao humano, como ser) e *vir* (relativo a homem, como distinção de gênero).

Segundo Laurent Jenny (1979, p. 21), “o que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade”. Pelos recursos da intertextualidade, o narrador machadiano insere novos pontos de vista, e articula a duplicidade ou, ainda, a polivalência dos discursos. Esse procedimento colabora com a elaboração irônica de seu texto, como ocorre no conto “Um dístico” (1886, em *A Quinzena*). Primeiramente, o narrador do conto remete à sua boa memória a capacidade de aproximar textos diferentes, sejam eles sagrados ou profanos:

Quando a memória da gente é boa, pululam as aproximações históricas ou poéticas, literárias ou políticas. Não é preciso mais que andar, ver e ouvir. Já uma vez me aconteceu ouvir na rua um dito vulgar nosso, em tão boa hora que me sugeriu uma linha do Pentateuco, e achei que esta explicava aquele, e da oração verbal deduzi a intenção íntima. Não digo o que foi, por mais que me instiguem; mas aqui está outro caso não menos curioso, e que se pode dizer por inteiro. (O. C., v. 3, p. 242).

O caso curioso a que o narrador nos chama a atenção refere-se à ocasião em que ele encontrou, andando pelas ruas, um sacristão que era também o porteiro do teatro. Vendo-o pedir dinheiro para a missa, o narrador recorda-se do verso: “Le matin catholique et le soir idolâtre, / Il dîne de l’église et soupe du théâtre”<sup>20</sup> (O. C., v. 3, p. 242). Os versos são do poeta francês Charles Rémi, e, conforme Heuvel e Haeringer (1989), foram publicados a fim de acusar a vida mundana do abade Simon Pellegrin, que escrevia peças de teatro, mesmo participando da vida religiosa. No caso de Rémi, os verbos “dîner” e “souper” se referem metaforicamente à vida cultural dupla do abade. Ao citar Rémi no conto, o narrador leva os verbos ao seu sentido mais material, já que flagra o sacristão retirando para si, disfarçadamente, as notas que seriam destinadas à missa.

Ele estava inclinado sobre a salva, fazendo mentalmente uma coisa, e fisicamente outra. Mentalmente nunca soube o que era; talvez refletia no concílio de Constantinopla, nas penas eternas ou na exortação de São Basílio aos rapazes. Não esqueçamos que era de manhã; *le matin catholique*. Fisicamente tirava duas notas da salva, e passava-as para o bolso das calças. (O. C., v. 3, p. 243).

O efeito irônico é alcançado pela significação atribuída à linguagem poética de Rémi, considerando no verso o sentido do interesse financeiro do religioso. Ao simular que houvesse

<sup>20</sup> Tradução: “De manhã católico e à noite idólatra, / Ele janta igreja e ceia teatro”.

distinção entre o que ocorria no plano físico e no plano mental do sacristão, o narrador ironiza que ele pensasse em instâncias religiosas punitivas, enquanto fisicamente cometia um dos pecados capitais.

Seguindo o mesmo procedimento de aproximação de contextos, “A cena do cemitério”, crônica incluída por Machado em *Páginas recolhidas* (1899), remete a uma das cenas de *Hamlet* (1603), ao mesmo tempo em que se refere à política econômica do Brasil. Na crônica, o narrador descreve um sonho que ele atribui ter sido provocado pela mistura indigesta entre a releitura do jornal, que trazia as cotações da praça, e a releitura de Shakespeare. Em *Hamlet*, a cena do cemitério é a primeira cena do quinto ato, em que se representa o trabalho dos coveiros preparando o lugar onde Ofélia, noiva de Hamlet, haveria de ser enterrada. Enquanto preparam a cova, os coveiros discutem questões sobre a vida e a morte, diálogo que é observado de longe por Hamlet e Horácio. No mundo do sonho do cronista, o narrador se transforma em Hamlet e a cena de Shakespeare se mescla à linguagem de cotações, bancos e juros, pois “nos sonhos há confusões dessas, imaginações duplas ou incompletas, mistura de coisas opostas, dilacerações, desdobramentos inexplicáveis”. (O. C., v. 2, p. 611).

A crônica é referenciada historicamente no início da República, período em que ainda repercutem as readequações econômicas provocadas pela mudança de mão-de-obra no período pós-abolição da escravatura. Segundo Caio Prado Jr. (1994, p. 164), esta foi uma fase de grande instabilidade econômica no Brasil, em que a velocidade das especulações multiplicou as chamadas “empresas de papel”, resultando na crise de 1891, que afetaria também as contas externas do país. A crônica de Machado mistura as caveiras do cemitério de Hamlet aos títulos bancários que crescentemente perdiam valor. Na crônica, a reflexão sobre a efemeridade da vida diante da caveira de Yorick se transforma em lamento diante de um título desvalorizado: “Os coveiros eram ao mesmo tempo corretores, e tratavam de ossos e papéis” (O. C., v. 2, p. 611). Os “negócios de papel” se mesclam ao escavar dos coveiros, movimento em que o verbo “cavar” remete aos sentidos de criar o próprio buraco, a própria ruína, ou, ainda, às simulações que moviam a especulação financeira da época: “foram indo com o trabalho de cavar e vender.” (O.C., v. 2, p. 612).

A multiplicidade dos efeitos intertextuais em Machado de Assis indica a sua funcionalidade crítica e renovadora de sentidos. Como vimos, os processos intertextuais em Machado operam ambiguidades, transformações, deslocamentos, assim como no sonho do cronista de “A cena do cemitério”: “imaginações duplas ou incompletas, mistura de coisas opostas, dilacerações, desdobramentos inexplicáveis.” (O. C., v. 2, p. 611). Dentre os modos

com que Machado se relaciona com os textos da tradição, analisaremos a seguir contos elaborados na perspectiva de se inserirem criativamente neles.

### 3.1 LER, RELER, ESCREVER

[...] e esta lacuna é tudo.

(Machado de Assis, em *Dom Casmurro*).

No romance *Dom Casmurro*, o leitor é convidado a colaborar na construção dos sentidos do livro. O narrador, mesmo monopolizando o ponto de vista pelo qual a história é apresentada, sugere a incompletude da própria narração e estimula a liberdade inventiva de seu leitor:

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares; e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (O. C., v. 1, p. 968).

A leitura que exercita as potencialidades do texto abre-o para novas interpretações, explorando a polissemia do texto literário, inclusive naquilo que não foi grafado. Segundo Guimarães (2001, p. 168), ao aconselhar o leitor a preencher as possíveis lacunas de seu texto, o narrador de *Dom Casmurro* tenta transferir para o outro a responsabilidade pela interpretação do livro. Amplia-se, atingindo o leitor, o processo de construção dos sentidos, a partir das pistas ambíguas que são deixadas pelo narrador. Considerando que os silêncios da história são plenos de significação, diante de “livros omissos”, o leitor deve observar os silêncios do narrador e criar suas emendas, trazendo à tona sentidos adormecidos, ou seja, atualizando aquilo que é virtual no texto.

Sendo também leitores, os escritores podem criar pelo desenvolvimento das virtualidades do que leem. Os escritores “escrevem com suas leituras, que são também seus fantasmas, por isso a escrita guarda, mesmo sem saber, a memória do Outro, nunca coincidindo exatamente com o que se lê, pois são releituras, recriações.” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2011, p. 17). Nesse caso, escrever possibilita a eclosão de possibilidades de leitura diferentes das patenteadas pelo texto lido, mas que de algum modo se encontravam nele *in absentia*. Fechar os olhos para imaginar o que não foi escrito no livro nos remete ao imaginário psicanalítico: a técnica pretende fazer ressurgir sentidos recalçados no texto, como Affonso Romano de Sant’Anna afirma a respeito da paródia, definida por ele como “uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.” (SANT’ANNA, 1988, p. 31).

Em determinados contos de Machado, o narrador se coloca como uma voz afim à de outrem, complementando possíveis lacunas das narrativas alheias. O narrador machadiano explora as virtualidades do texto, e escreve numa espécie de co-criação, não subordinada ao texto da tradição e distanciada no tempo e no espaço. À medida que se inserem nesses textos, os narradores complementam e, ao mesmo tempo, fragmentam o texto aludido, por desestabilizar sua aparente homogeneidade e por relativizar seus inícios e fins.

Esse posicionamento intertextual explicita o caráter fragmentário das narrativas e as distâncias que as palavras mantêm entre si, descobrindo o halo de indeterminação que existe em todo gesto comunicativo, o que torna inexistente o texto completamente esgotado de tudo o que pode dizer. Por esse motivo, ao supor a complementação dessas narrativas, o intertexto não os conclui, mas evidencia a abertura do texto ao diálogo. Nos contos analisados, resiste “a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma.” (JENNY, 1979, p. 46), ou seja, a evidenciação das inúmeras relações que prolongam a redefinição dos sentidos do texto.

O posicionamento narrativo adotado ao se inserir em outras narrativas faz com que a coerência e a coesão do texto extrapolem a si mesmo, exigindo que os intertextos a que se referem sejam articulados na leitura. Ressaltadas as virtualidades textuais, a relação entre os contos e os textos a que se referem lembram as estruturas de encaixe discutidas por Todorov, relativo ao fato de que em nenhum deles se encerra o sentido; ambos funcionam como um conjunto no qual transitam suas especificidades: “a narrativa completada não é mais original que a narrativa complementar; nem o inverso é verdadeiro; cada uma delas envia-nos a uma outra, uma série de reflexos que só poderia ter fim ao tornar-se eterna.” (TODOROV, 2003, p. 97).

Em relação ao texto que complementa, o conto funciona como uma segunda voz, paralela ao discurso de sua referência textual. Num procedimento paródico, a voz narrativa se insere no texto do outro, como se fosse idêntica à narração alheia, embora esteja consciente de sua diferença. Esse mecanismo intertextual pode ser considerado mais um caso do conflito essência/aparência em Machado, dessa vez levado à elaboração discursiva: de um lado, aparência de identidade; de outro, consciência do desvio. E esse conflito, gerado na enunciação, provoca a ironia que organiza as narrativas.

Os contos analisados seguem uma intertextualidade “amplificadora”, no conceito de Laurent Jenny (1979), segundo o qual a amplificação transforma o texto pelo desenvolvimento de suas virtualidades semânticas, renovando-lhe os sentidos. No caso de Machado, as virtualidades do texto são desenvolvidas por uma consciência histórica e crítica que as atualizam no contexto discursivo do escritor. A atitude de complementar figura entre os seis tropos com os quais Harold Bloom<sup>21</sup> relacionou o jovem escritor a seus predecessores. Analisando as condicionantes psicológicas das influências, para Bloom a *tessera* representa o desejo do jovem escritor de complementar de modo antitético a obra de seu precursor, como um modo de ir além dele, e alterar os sentidos de sua obra. Nos contos de Machado, porém, não notamos a agônica hierarquia de Bloom, que separa “poetas fortes” e “efebos”. Em Machado, a transformadora inserção nos textos da tradição evidencia os modos de um diálogo que se pretende equivalente:

O efeito desse “atrevimento” pode ser considerado uma releitura do texto alheio, uma passagem pelo Outro, sem submissão a ele, quando o escritor, num procedimento lúdico, criativo, passando por vozes alheias, assina seu nome de leitor brasileiro, periférico em relação à cultura europeia, mas não menos importante que ela. (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2011, p. 32).

Nessa perspectiva de diálogo, leremos a seguir os contos “Lágrimas de Xerxes” (1899), “O segredo do bonzo” (1882) e “Na arca” (1882), que se inserem respectivamente nas narrativas de Shakespeare, de Fernão Mendes Pinto e na narrativa bíblica.

### 3.1.1 “Lágrimas de Xerxes”: tudo é de supor...

---

<sup>21</sup> *A angústia da influência* (1973).

Acrescentando sua narrativa à de Shakespeare, o narrador de “Lágrimas de Xerxes” conclui que “tudo é de supor” – e esse é o argumento inicial do conto, incluído no volume *Páginas recolhidas* (1899). Escrito majoritariamente em estrutura dramática, mas não versificado, o conto funciona como um fragmento da tragédia *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare. A linguagem dos personagens do conto emula o estilo e a retórica de Shakespeare, a fim de se ajustar à linguagem da obra inglesa.

É apresentada no conto uma cena não escrita por Shakespeare, envolvendo Romeu, Julieta e o Frei Lourenço: “Suponhamos (tudo é de supor) que Julieta e Romeu, antes que Frei Lourenço os casasse, travavam com ele este diálogo curioso” (O. C., v. 2, p. 560). A esta abertura, única marca do narrador no conto, segue-se, em estrutura dramática, o suposto diálogo dos personagens, que se encaixaria após a sexta cena do segundo ato de *Romeu e Julieta*; cena que precede o casamento entre os protagonistas. Em Shakespeare, a sexta cena, que também encerra o segundo ato, é finalizada com a saída dos três personagens, a fim de que o casamento se realize; e o ato seguinte ocorrerá em outro espaço dramático, uma praça de Verona. O conto de Machado se insere no contexto de preparação para o casamento dos protagonistas. Em Shakespeare, vejamos o final da cena, no original inglês:

FRIAR LAURENCE Come, come with me, and we will make short work;  
For, by your leaves, you shall not stay alone  
Till holy church incorporate two in one<sup>22</sup>.

A cena prossegue em Machado: “JULIETA – Uma só pessoa?” (O. C., v. 2, p. 560). Apenas compreendemos a motivação da pergunta de Julieta logo no início do conto quando recorremos ao texto de Shakespeare. A implicação da pergunta é intrigante. Por que Julieta questionaria a transformação de dois em um pela Igreja? Haveria aí dúvida, insubmissão, ingenuidade? Respondendo à pergunta, o Frei Lourenço esclarece o grande poder capaz de unir os amantes, pelo qual os dois jamais se desligariam. A seguir, em rubrica, é indicada a saída dos personagens da cela do Frei, simbolicamente representando a saída do texto machadiano do campo do discurso de Shakespeare. Saindo da cela do Frei, os personagens passam para um corredor. O fato de o diálogo ser travado no corredor aponta o estado de transição entre o texto de Shakespeare e o de Machado, bem como as mudanças de valores apresentados por ele. A cela e o corredor: o que em um é estabilidade, permanência,

---

<sup>22</sup> “Venham comigo, para apressar os votos; / Por mim, não ficam sós de modo algum / Até a igreja dos dois fazer um”. (SHAKESPEARE, 2011, p. 65)

imobilidade; no outro é variação, mudança, transitoriedade. Como veremos, a mudança de cenário sinaliza os rumos seguidos pelo conto, distanciando-se da ordem shakespeariana.

Estando no corredor, inicia-se a discussão central da composição de Machado: qual o melhor lugar para celebrar o casamento? No altar da Igreja ou sob o céu? Apesar de, em *Romeu e Julieta*, Shakespeare não aludir à escolha do lugar da cerimônia, quando retornamos ao seu texto após a leitura de Machado, ressignificamos uma exclamação do Frei Lourenço no início da sexta cena: “So smile the heavens upon this holy act”<sup>23</sup>. Julieta e Romeu, na criação de Machado, vinculam o céu físico ao estado de benesses significado pelo “heaven”, céu espiritual, citado pelo Frei Lourenço em Shakespeare. Assim, em Machado, Julieta e Romeu interpretam o céu como “sky” e não como “heaven”. Do sorriso ou do amargor do céu “sky”, mais próximo e acessível aos homens, é que dependerá o destino dos personagens.

Para o casal, não há altar superior ao céu: em Shakespeare, a natureza é íntima dos amantes. O próprio amor era regulado pela aproximação do dia ou da noite através do canto das aves. Porém, para o Frei, o altar é a melhor opção. Querendo convencê-lo da precipuidade do céu ao altar, Julieta recorre à primeira estrela que desponta, escolhe-a como protetora do ritual, e intima o Frei Lourenço a contar-lhe a história daquela estrela que inaugurava a noite. Por conta da insistência de Julieta, a “Eva eterna”, o Frei, que primeiro dissera não conhecer astronomia, reflete e passa a contar o que lhe teriam dito os ventos.

Em Shakespeare, o Frei Lourenço representa uma voz que aconselha comedimento à paixão avassaladora de Romeu, prognosticando inclusive o final violento do casal, quando adverte que prazeres violentos têm final violento: “These violent delights have violent ends”. Em Machado de Assis, acentua-se o tom de prudência desse personagem, contrapondo-se à paixão avassaladora do casal. Indiferentes a qualquer risco, os amantes são conduzidos pelo *pathos* romântico, desejo irrefreado por eternidade, creditando ao amor o poder de submeter tudo, inclusive o tempo:

JULIETA. Conjuga-nos, e para sempre. Que mais então? Vai a tua mão fazer com que parem todas as horas de uma vez. Em vão o sol passará de um céu a outro céu, e tornará a vir e tornará a ir, não levará consigo o tempo que fica a nossos pés como um tigre domado.

[...]

JULIETA. Para sempre! amor eterno! eterna vida! Juro-vos que não entendo outra língua senão essa. Juro-vos que não entendo a língua de minha mãe. (O. C., v. 2, p. 560).

<sup>23</sup> “Sorria o céu a este ato santo” (SHAKESPEARE, 2011, p. 65).

O excesso de exclamações por eternidade se torna cômico tendo em vista que a história narrada pelo Frei acerca da origem da estrela protetora do casal é, no mínimo, um mau presságio, uma negação à crença na perenidade. Citando a *História* de Heródoto, o Frei conta que o imperador persa Xerxes, tendo conquistado o Helesponto, contempla a quantidade de pessoas sob a sua direção e chora ao pensar que, dentro de cem anos, nenhum deles haveria. Xerxes, implacável a ponto de decapitar vários subordinados que não teriam conseguido construir uma ponte imperecível, chora ao perceber que é inevitavelmente escravo do tempo. O choro de Xerxes é símbolo da consciência da finitude humana, e antídoto da expectativa de eternidade vivida por Romeu e Julieta, acentuada no conto de Machado.

Narrando a história dentro da história, na estética *en abîme*, Frei Lourenço acrescenta a Heródoto o que lhe teriam dito os ventos. “Até aqui Heródoto; escutai agora os ventos.” (O. C., v. 2, p. 562). Ao discorrer sobre a presença grega em Machado, Jacyntho Brandão cita, em relação ao conto, que “de um lado, temos Machado, que escreve nos silêncios do que escrevera Shakespeare; de outro, a personagem de Machado, que fala nos silêncios do que falara Heródoto” (BRANDÃO, 2001/2, p. 130). As lágrimas de Xerxes, por terem sido inéditas e surpreendentes, foram recolhidas pelos ventos e exibidas ao universo, que as transformou em estrela. A lua e o sol, além de outros astros, foram consultados a respeito do que se deveria fazer com aquelas lágrimas. Pausemos aqui para sublinhar uma das piscadelas machadianas: já que o Romeu shakespeariano igualara Julieta à lua, o Frei machadiano indaga à moça, tal qual o Tentador ao Filho de Deus: “se a lua és tu, filha, deves saber o que ela disse ao vento” (O. C., v. 2, p. 563). Julieta, sendo a lua apenas na metáfora de Romeu, desconhece a resposta do astro, e a insinuação do Frei corrói a imagem romântica da personagem.

Ainda que Julieta não o saiba, a lua sugere na história que as lágrimas de Xerxes sejam transformadas numa estrela de esperança. Porém, o sol, a quem coube a decisão final, resolve fazer dela o astro da ironia:

Ficará pendente no céu como o astro da ironia, luzirá cá de cima sobre todas as multidões que passam, cuidando não acabar mais e sobre todas as coisas construídas em desafio dos tempos. Onde as bodas cantarem a eternidade, ela fará descer um de seus raios, lágrima de Xerxes, para escrever a palavra da extinção, breve, total, irremissível. Toda epifania receberá essa nota de sarcasmo. Não quero melancolias, que são rosas pálidas da lua e suas congêneres; – ironia, sim, uma dura boca, gelada e sardônica... (O. C., v. 2, p. 563).

A assertiva do sol parece trecho de alguma profissão de fé de Brás Cubas: a única perenidade possível é a da ironia. Ironia não apenas como mecanismo linguístico, mas

principalmente como concepção de um mundo privado do “heaven”, mundo de correspondências despedaçadas. E isso marca o desvio aplicado por Machado dentro do texto de Shakespeare. Frei Lourenço, no texto shakespeariano, falava por metáfora que os amantes seriam imunes ao tempo; em Machado, a crença na eternidade se torna uma ilusão tanto mais irônica quanto se considere o final trágico e breve do casal. Nada sobrevive ao tempo; essa é a iluminação sombria das lágrimas de Xerxes. O tempo nos obriga a transformações. Ao sair da cela do Frei Lourenço de Shakespeare, o corredor da composição de Machado representa o fluxo, a circulação, a passagem contínua e irreversível do tempo.

No conto, Julieta ignora as reflexões ponderadas pelo Frei Lourenço: “diante das velas ou debaixo das estrelas, sejam elas de ironia ou de piedade; mas casa-nos, casa-nos, casa-nos...” (O. C., v. 2, p. 563). Imaginando através de Machado que o casamento de Julieta e Romeu foi celebrado sob a estrela zombeteira e irônica das lágrimas de Xerxes, essa pode ser a “explicação” para o desfecho da peça de Shakespeare. Nessa articulação intertextual, notabiliza-se o fato de que, mesmo fazendo caminho próprio, a narrativa se articula ao trágico Shakespeare, como uma suposição possível no encaixe da peça.

“Lágrimas de Xerxes” explora um espaço do texto shakespeariano que nos faz retornar aos detalhes do texto inglês, e que aprofunda a experiência de leitura dele, através da diferenciação interpretativa acrescentada pelo exercício intertextual de Machado.

### 3.1.2 “O segredo do bonzo”: a fantasia sincera

Enquanto em “Lágrimas de Xerxes” existe um narrador que justifica a liberdade da suposição, revelando-se como uma voz outra à de Shakespeare, em “O segredo do Bonzo”, de *Papéis Avulsos*, não há essa intermediação narrativa. Narrado em primeira pessoa, o conto se apresenta ao leitor como fragmento do livro *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Pelo subtítulo do conto, “capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”, pressupomos a existência de um narrador/editor que, séculos após o 1614 em que *Peregrinação* é publicado, retira da obscuridade um dos capítulos da narrativa do viajante português, sem deixar nenhum outro indício de sua ação na narrativa.

O livro de Mendes Pinto descreve navegações portuguesas pelo Oriente e chama a atenção por seu conteúdo repleto de aventuras, o que é suficiente para reforçar a curiosidade a respeito desse “capítulo inédito” apresentado por Machado. O editor implícito, textualmente

subentendido no subtítulo do conto, atribui a autoria do texto a Fernão Mendes Pinto, historicamente conhecido por ser um arguto embaraçador de história, memória e imaginação. Contrariando compromissos com o verídico, o Fernão Mendes Pinto seiscentista teria criado personagens a quem atribuiu ideias que, se fossem consideradas suas, o comprometeriam diante da Inquisição. Delegar a outrem as próprias convicções eximia-o de responsabilidades junto à censura.

O artifício de desviar a autoria do texto também é recorrente em Machado. A figura de um editor, que intermedeia a recepção do texto, dispondo ao leitor cartas, manuscritos ou diários recolhidos se reproduz em diversos textos, como o editor dos escritos do Conselheiro Aires em *Esauí e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908); mecanismo que ofusca a responsabilidade de autoria. Por exemplo, no conto “Frei Simão”, de *Contos fluminenses* (1870), o narrador/editor afirma ter recolhido notas avulsas dentre o inventário de um Frei e transcrevê-las fielmente no conto. Porém, num trecho das notas em que o Frei teria escrito apenas reticências (impossível não lembrar aqui do futuro *Memórias póstumas*), o narrador/editor toma a liberdade de acrescentar:

No manuscrito do frade há uma série de reticências dispostas em oito linhas. Ele próprio não sabe o que se passou. Mas o que se passou foi que, mal conhecera Helena, continuou o frade o discurso. Era então outra coisa: era um discurso sem nexos, sem assunto, um verdadeiro delírio. (O. C., v. 2, p. 138).

Se o próprio religioso não soube narrar o que se passou, e por isso escreveu as reticências, como o narrador/editor, que só teve acesso aos seus escritos, sabe contar o que aconteceu? O recurso do narrador/editor abala a autoria fixa do texto, em favor da interferência colaborativa de diversas leituras.

Publicado postumamente, o livro de Fernão Mendes Pinto foi alvo de polêmica. Para o público da época, as imagens exóticas e hiperbólicas de um Oriente desconhecido só poderiam existir na mente de um mentiroso<sup>24</sup>. A sua fama de mentiroso se deve não apenas por sua tendência ao fantasioso, mas também pelo fato de seu texto ficar na contramão da grandiloquência de um *Os Lusíadas* quanto à representação dos portugueses, conforme discute Lélia Duarte (1999, p. 264). As imagens fulgurantes do Oriente em *Peregrinação* se assentam num fundo irônico que mostra um lado nada glorioso e heroico dos navegantes portugueses. O narrador, enquanto exprime seu olhar de admiração e simpatia ao estrangeiro,

---

<sup>24</sup> Por conta dessa fama de mentiroso, Fernão Mendes Pinto ganhou um trocadilho para o seu nome: “Fernão, mentes? Minto!”

revela, pela fala de nativos, a ganância e brutalidade dos portugueses, que invalidavam na prática o cristianismo do discurso.

Por esses traços gerais, concluímos que, quando escolhe complementar intertextualmente Fernão Mendes Pinto, Machado de Assis não é inocente. A dissonância entre prática e discurso também é aplicável ao contexto brasileiro, assim como também é próprio a Machado, notadamente através de Brás Cubas, o olhar oblíquo e crítico sobre si mesmo. Desde o início do conto, o narrador de Machado regula sua voz à do viajante português, fundindo-se a ela: “Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu” (O. C., v. 2, p. 293). Essa abertura do conto, “Atrás deixei narrado”, é uma fórmula coesiva presente, com poucas variações, no estilo de Fernão Mendes Pinto. O narrador machadiano se aproxima ao máximo desse estilo, copiando-lhe o gosto por intensificadores, superlativos, pleonasmos como “grande abundância”, detalhamento descritivo, longos períodos subordinativos, além da constante assunção da incapacidade de descrever as situações que ele vivencia.

O ponto da narrativa do escritor português a que se refere o “atrás deixei narrado” é esclarecido pelo próprio Machado de Assis, em uma das notas explicativas do conto.

Como se terá visto, não há aqui um simples pastiche, nem esta imitação foi feita com o fim de provar forças, trabalho que, se fosse só isso, teria bem pouco valor. Era-me preciso, para dar a possível realidade à invenção, colocá-la a distância grande, no espaço e no tempo; e para tornar a narração sincera, nada me pareceu melhor que atribuí-la ao viajante escritor que tantas maravilhas disse. Para os curiosos acrescentarei que as palavras: *Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu*, – foram escritas com o fim de supor o capítulo intercalado nas Peregrinações, entre os caps. CCXIII e CCXIV. (O. C., v. 2, p. 330 [grifo do autor]).

Quando afirma que sua composição não é um “simples pastiche”, Machado indica a existência de valores além da finalidade estética que são pretendidos ao mimetizar Fernão Mendes Pinto. A recusa à disputa de valor pressupõe a consciência de uma literatura valorada em si mesma, e disponível ao diálogo com o conjunto das produções literárias. A imitação do estilo não é escada para determinado valor artístico, nem o subordina ao modelo de Mendes Pinto, antes trabalha a seu próprio favor e da proposta crítica do conto. Em Machado, “tornar a narração sincera” é perceber que os disparates sociais existentes no Brasil do seu tempo se apresentavam de tal forma absurdos que apenas seria possível narrá-los de modo “sincero” dentro do contexto de contrassenso próprio à narrativa maravilhosa. Dessa forma, a inserção do conto de Machado no texto alheio é resultado de uma autorreflexão contínua que lhe

possibilita relacionar e equiparar contextos distantes, o que justifica a sinceridade daquilo que pode ser tomado como fantástico no conto.

Na nota explicativa, Machado indica aos curiosos o trecho em que o conto se insere no texto de Fernão Mendes Pinto. O capítulo de Mendes Pinto que o antecede trata do encontro entre portugueses e japoneses. No narrador português, lemos que o tema das disputas entre eles era voltado a dogmas religiosos em que budistas e cristãos se dividem, a exemplo da doutrina da reencarnação. A partir disso, o narrador machadiano inicia: “Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo, com o Padre-mestre Francisco, e de como el-rei se houve com o Fucarandono e outros bonzos, que tiveram por acertado disputar ao padre as primazias da nossa santa religião” (O. C., v. 2, p. 293). A seguir, o narrador machadiano relativiza a complexidade dos dogmas postos em discussão: “Agora direi de uma doutrina não menos curiosa que saudável ao espírito” (O. C., v. 1, p. 293). Com isso, o narrador cria a ponte entre o seu texto e o de Mendes Pinto, apresentando como equivalentes o conflito religioso que vinha sendo tratado pelo escritor português e a nova doutrina do bonzo, que irá apresentar.

Segundo o conto, enquanto caminha por Fuchéu com seu amigo Diogo Meireles, Mendes Pinto se depara com um grupo de pessoas ovacionando um homem que defendia o surgimento dos grilos por geração espontânea. Mais adiante, Fernão e Diogo encontram outra cena, parecida com a primeira: um homem era aplaudido após defender o poder de vida presente no sangue da vaca. Logo após, descobrem pelo alparqueiro Titané que esses dois homens eram seguidores da doutrina de um bonzo chamado Pomada. Intrigados, procuram o tal Bonzo e descobrem que a doutrina é baseada na crença de que a opinião é mais importante que a realidade. A virtude tem duas existências, uma em quem a pratica e outra em quem a contempla, sendo apenas a segunda fundamental, pois “não há espetáculo sem espectador”. A doutrina do bonzo entra na série de contos machadianos que tratam da alma exterior e da importância do exercício da exterioridade, como “O espelho” e “Teoria do medalhão”. Em “O segredo do Bonzo”, Fernão, Titané e Diogo Meireles se propõem a praticar a doutrina, sendo Diogo Meireles aquele que alcança experiência mais extraordinária.

A população de Fuchéu sofria de uma doença que deformava inteiramente o nariz, obrigando os doentes a amputá-lo; porém, a ideia da amputação era rejeitada por todos. Sendo médico, Diogo Meireles anuncia que pode substituir o nariz doente das pessoas por um “nariz metafísico”, invisível. O nariz metafísico fez sucesso entre o povo que, tão convencido de sua existência, não somente aceitou a amputação do nariz, quanto preservou o uso dos lenços de soar. A fim de alcançar o prestígio do povo, o efeito retórico causa mais impressão do que o

conteúdo do discurso, e, dessa forma, a população alienada pode ser facilmente convencida pelos discursos de *status* privilegiado. Perder o nariz simboliza a perda do controle da consciência, como Brás Cubas descreve em *Memórias póstumas*<sup>25</sup>.

Nesse sentido, tanto a ciência de Diogo Meireles, quanto a religião dos antigos portugueses se utilizavam do mesmo artefato: o poder persuasivo dos discursos. Essa associação serve ao argumento crítico do conto em relação à realidade brasileira, além de reorientar a leitura de Fernão Mendes Pinto, já que, depois de revelado, o segredo do bonzo denuncia a leviandade das disputas religiosas entre cristãos e bonzos: os discursos dos religiosos navegantes representavam mais a luta individualista pelo poder sobre o povo do que o interesse coletivo em questões espirituais. O líder Pomada, que se orgulha do fato de seus seguidores serem conhecidos como “pomadistas”, é representante da sobreposição dos interesses individuais através da retórica vazia.

Em “O segredo do bonzo”, a manutenção do estilo e da sintaxe de Fernão Mendes Pinto, que a deforma pela hipérbole, é acompanhada pela consciência minuciosa do tempo e lugar brasileiros, possibilitando a associação entre elementos aparentemente díspares. Podem ser lidas no conto inclusive reminiscências históricas da colonização no Brasil. Em *Peregrinação*, Fernão Mendes Pinto é acompanhado por um navegante chamado Diogo Soares, que no conto machadiano é chamado Diogo Meireles. O prenome “Diogo” também aparece na história do Brasil em função análoga: Diogo Álvares Correia – Caramuru no batismo tupinambá – facilitou o contato entre os nativos e os primeiros estrangeiros viajantes, através do conhecimento da língua local, assim como o Diogo Meireles do conto conhece a língua nativa dos bonzos e serve de tradutor para Fernão Mendes Pinto.

Em relação à língua, é produtivo no conto os dois sentidos da palavra “bonzo”, conforme apresentam Loundo e Silva (2014, p. 840). Em japonês, ela se refere ao monge budista; em português, adquire o sentido pejorativo de dissimulado, hipócrita. Assim, a figura do bonzo estreita a relação entre a narrativa do escritor português e o texto de Machado. A situação que se teria passado no Extremo Oriente de Fernão Mendes Pinto rapidamente se torna familiar ao Brasil, também marcado pela atuação de seus pseudos eruditos. O contexto brasileiro inserido no contexto português é reforçado em outra nota explicativa de Machado, na qual explica a motivação onomástica do bonzo Pomada: “O bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadistas os seus sectários. Pomada e pomadista são locuções familiares da nossa terra: é o nome local do charlatão e do charlatanismo.” (O. C., v. 1, p. 330).

---

<sup>25</sup> Capítulo XLIX “A ponta do nariz”, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

A simultaneidade de sentidos proposta no conto, por meio da coerência intertextual, faz o inverossímil nariz metafísico, ao gosto do exagero de Mendes Pinto, adequar-se ao contexto de dissimulação e de aplauso à eloquência vazia no qual o conto é criado. Laurent Jenny (1979), referindo-se aos encaixes do intertexto, afirma:

O trabalho intertextual vai multiplicar as ligações destinadas a integrar o aproveitamento em vários níveis simultaneamente, ou, num movimento inverso, os fragmentos intertextuais vão jogar com a sua ambiguidade, e vão lançar para o contexto um feixe de virtualidades combinatórias. Em qualquer dos casos, o fragmento intertextual tem tendência para se comportar não como uma narrativa, mas como uma palavra poética na sua relação com o contexto, com tudo o que isso significa de variações estilísticas, de incontrolável, de inadequação. (JENNY, 1979, p. 34-5).

Recuado no tempo e no espaço, submetido à aludida imaginação fértil de Fernão Mendes Pinto e à sombra de uma indeterminação enunciativa, “O segredo do bonzo” é o fragmento que cria a ambiguidade do “bonzo”, ressaltando a ironia própria e a do texto português referenciado.

### 3.1.3 “Na arca”: profecia e consciência

Assim como “O segredo do bonzo”, os três capítulos do Gênesis apresentados no conto “Na arca” são inéditos, referência que se encontra no subtítulo: “três capítulos inéditos do Gênesis”. Inserido ao texto bíblico, o conto é composto entre os versículos 17 e 18 do capítulo VIII do Gênesis, que apresenta a narração do final do dilúvio. Tendo baixado o nível das águas, Deus ordena a Noé que ele, sua família e todos os animais saíssem da arca e repovoassem a terra. Machado flagra no conto o intervalo entre a ordem de Deus e o seu cumprimento. As primeiras palavras de Noé no conto retomam a ordenança divina, de modo coerente com o discurso bíblico, em que o fiel repete a ordem recebida, a fim de cumpri-la literalmente, e conclui: “Agora, pois, se cumpriu a promessa do Senhor, e todos os homens, [sic] pereceram, e fecharam-se as cataratas do céu; tornaremos a descer à terra, e a viver no seio da paz e da concórdia”. (O. C., v. 2, p. 275).

No conto, a imitação do estilo narrativo eloísta se representa por, formalmente, o conto se organizar em três capítulos, A, B e C, enumerados em versículos. Além disso, a linguagem remete à morfossintaxe das clássicas traduções da Bíblia: formas arcaizantes, uso da segunda

pessoa plural, abundância de verbos de ilocução dirigindo o discurso direto, e uso característico de certas conjunções, como o “ora” expletivo.

A narrativa bíblica do dilúvio é símbolo de recomeço. As águas que destroem também têm função regeneradora, objetivam a purificação da humanidade. Porém, no conto machadiano, a esperança de viver “no seio da paz e da concórdia” se dissolve antes que as águas diluvianas secassem. Sem e Jafé, dois dos filhos do patriarca, começam a negociar a divisão da terra onde viveriam. A pretensão de viverem tranquilamente, partindo “o pão da alegria e da concórdia”, como se refere o Jafé do conto, transforma-se em ironia quando os irmãos, discordando quanto à divisão do rio, de suas margens e de sua corrente, envolvem-se em agressões verbais e físicas. O isolamento purificador da arca se torna uma espécie de lâmina de laboratório, onde podemos observar as mais íntimas e ancestrais tendências humanas.

A ganância e a maldade, que deveriam ter sido extirpadas do mundo pelas águas do dilúvio, prevalecem dentro da arca, porque nela ainda habita o humano. O dilúvio é insuficiente contra a maldade ontológica que persiste dentro da arca, dentro do homem. Ao presenciarem a luta entre os irmãos, “o lobo e o cordeiro, que durante dias de dilúvio, tinham vivido na mais doce concórdia, ouvindo os rumores das vozes, vieram espreitar a briga dos irmãos, e começaram a vigiar-se um ao outro” (O. C., v. 2, p. 276). Invertida a lógica de selvageria dos animais contra a racionalidade humana, “a arca estremecia como se de novo se houvessem aberto as cataratas do céu” (O. C., v. 2, p. 277). Sem e Jafé estão ensanguentados pela luta, evidenciando simbolicamente a presença do pecado, quando Cam, em tempo, chama pelo pai, o qual, encerrando a briga, ordena que não houvesse partilha alguma antes de descerem à terra seca.

Durante a discussão entre Jafé e Sem, o tecido narrativo se pauta na ironia, apresentando o ridículo da luta entre os irmãos dentro da seriedade descritiva de um texto sacralizado: “Jafé, metendo os dois dedos na boca, imitou o silvo da serpente, em ar de surriada” (O. C., v. 2, p. 276). O gesto que simula a serpente remete à genealogia do mal no Éden, sucedida pelo assassinio de Abel: “matar-te-ei como Caim matou a seu irmão” (O. C., v. 2, p. 276). Em relação ao texto bíblico, o jogo intertextual faz o passado se adequar ao moderno. Por exemplo, a expressão “Vai plantar tâmaras!” é adaptação da expressão portuguesa “Vai plantar batatas!”. O efeito de humor é criado pela adequação da expressão “futura” ao passado em que o texto teria sido escrito, através da troca de “batatas” por “tâmaras”, fruto comum aos hebreus.

Pelo mesmo processo, Noé prevê, com tristeza, no final do conto: “Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?” (O. C., v. 2, p. 278). Segundo Shirley Cabral (2010, p. 25), a Turquia e a Rússia se envolveram em diversas disputas territoriais ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, todas envolvendo regiões anexadas pelos russos, e também reivindicadas pelos turcos, a exemplo da costa norte do Mar Negro. A última disputa, contemporânea a Machado, envolvia o acesso ao Mar Mediterrâneo e à península dos Bálcãs, o que tem paralelo, no conto, com a disputa entre Jafé e Sem pela água do rio.

Consciente de seu próprio tempo, Machado faz as disputas russo-turcas serem profetizadas por aquele que, supostamente no conto, teria sido testemunha da primeira disputa territorial, ocorrida mesmo na ausência de visão da terra e na falta de concorrentes, tendo em vista a dimensão de terra disponível. Recuando no tempo o conceito de propriedade privada, o tempo de eternidade bíblico reforçado no conto (“para todo o sempre”) demarca a eternização do egoísmo, da ganância e da maldade humana.

Assim, o intertexto amplia a rede de sentidos do texto bíblico, canônico, a partir das condições do contexto de Machado. Ao invés de pretender completar o texto do outro no sentido de encerrá-lo, a criação intertextual multiplica-lhe os sentidos, ao evidenciar a mobilidade que existe entre os (des)encaixes da ficção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos neste trabalho aproximações entre Machado de Assis e o projeto literário nacional. Ao estudarmos diálogos intertextuais em Machado, considerando esse contexto, verificamos que o pensamento crítico do escritor se desenvolve no sentido de colocar-se continuamente em relações reflexivas e problematizadoras com os textos alheios, numa atitude ponderada de aproveitamento da tradição e de relativização dos conceitos nacionalistas totalizadores. Em Machado, aproveitar a tradição significa desenvolver suas potencialidades pela manipulação dos sentidos, tendo em vista as mudanças contextuais provocadas pelo transcurso histórico. O espaço de relativização crítica adotado por Machado se adequa à concepção etimológica de diálogo, que se refere à palavra em movimento. Movendo-se por diferentes ângulos, Machado redimensiona o alcance da questão nacional elaborada em sua época.

A partir das discussões realizadas na primeira seção, compreendemos que as questões sobre a nacionalidade da literatura brasileira estiveram contextualizadas no século XIX pela motivação política de independência nacional, cujos desdobramentos históricos revelam relações complexas de distanciamento e de aproximação entre o local e o geral, tendo em vista, notadamente, os modelos europeus. Ao buscar definir a si mesmo pelo espelhamento com o outro europeu, a construção do nacional atravessa o jogo de contradições e ambiguidades entre identidade e alteridade. Conforme discute Candido (2000), o particular e o universal se interrogam dialeticamente na formação literária do Brasil. Abrangemos também o aspecto cultural e simbólico da nacionalidade, o que nos levou às discussões sobre o “eu” nacional, tomando os direcionamentos das leituras dos contos machadianos “Teoria do medalhão” (1881) e “O espelho” (1882). Neles, as noções de interior e exterior não se apresentam de modo estável, mas se relacionam através de um conjunto de interesses psicossociais de identificação.

Nas leituras efetuadas, observamos que o discurso sobre a literatura nacional não pode ser julgado gratuito, desconsiderando o jogo político, econômico e cultural que o gerencia. Desse modo, a atuação crítica de Machado problematiza as contradições dos discursos nacionalistas mais homogeneizantes, haja vista a suposta unidade essencial brasileira não ser verificável nas instabilidades do nosso sistema social e na dualidade ser/parecer que se dissemina em diversos âmbitos, tanto da vida dos indivíduos, quanto da vida social.

Entendemos, assim, que o nacional se configura por relações incessantes e mutáveis, as quais vão além da representação localista.

Na leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), foi possível destacar, observando a elaboração metaficcional do livro, seu desvio em relação aos parâmetros nacionalistas, e o exercício da natureza processual do texto, em que os diálogos intertextuais se incluem indicando um caminho possível de maturidade crítica para a literatura brasileira. A dinâmica de redefinições de sentidos de *Memórias póstumas* nos impõe constantes reposicionamentos na leitura, percorrendo tanto o plano formal do livro, quanto suas implicações contextuais. A ironia não solucionadora de Brás Cubas – ou seja, a ironia que não conduz o texto a respostas conclusivas – instiga a percepção dos conflitos da existência, e dos paradoxos sociais. No plano intertextual, a ironia também organiza os movimentos de transposição de textos e contextos, os quais levam à transformação de sentidos. Por tais procedimentos, a escrita machadiana arquiteta a leitura crítica de seu próprio tempo. O leitor não encontrará no livro proposições fechadas ou verdades absolutas, mas será incentivado a explorar a retórica de Cubas e as potencialidades do seu texto. Através dos entrelaçamentos intertextuais, Cubas relaciona seu “heroísmo” nada grandioso a narrativas míticas, sagradas ou históricas, obtendo no livro consideráveis efeitos de relativização.

O recurso da intertextualidade em Machado de Assis se define como um modo crítico e criativo de ler o outro e de se posicionar em relação a ele, alterando-o por diversas formas, e enfatizando o caráter aberto e dinâmico dos textos. As inserções dos contos machadianos analisados em narrativas tradicionais indicam renovadas possibilidades de significação do texto alheio e são condizentes com o tom geral de aproveitamento reflexivo e de integração cultural que notamos existir na produção crítica de Machado, ao defender o enriquecimento do nosso “pecúlio comum” com aquilo de que dispõem antigos e modernos, conforme o ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873).

Considerando o percurso de nossa leitura, as repercussões desta pesquisa se alinham à descaracterização da imagem de Machado de Assis como um escritor distanciado das questões nacionais, ou preso a determinações estilísticas de época, e possibilita a percepção da amplitude e da diversidade de ângulos pelos quais o escritor observa o nacional e, ao repensá-lo, o desobjetifica.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. (1854-1855) São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [19--].
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- AMORA, Antônio Soares. 7. ed. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Saraiva, 1968.
- ANDRADE, Mario de. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica**. (1868-1887). Edição dirigida por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, [19--]. v. 1.
- ARAUJO, Jorge de Souza. **Machado crítico: a ossatura dialética em análise e síntese**. Itabuna, BA: Via Litterarum, 2009.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015. 4. v.
- AZEVEDO, Sílvia Maria. A educação do leitor em Machado de Assis: da crítica literária às Memórias póstumas de Brás Cubas. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, 1990. v. 13, p. 95-105, 1990. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v13/v13a07.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARBIERI, Ivo. “O lapso” ou uma psicoterapia de humor. In: JOBIM, José Luís. (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Disponível em: <[http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica\\_1/A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf)>. Acesso em 20 out. 2015.
- BATISDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. **Teresa**. São Paulo, n. 6/7, p. 418-428, 2006.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. (1923-1949). São Paulo: Globo, 1998. v. 1.
- BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. **Teresa**. São Paulo, n. 6/7, p. 279-317, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2003.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A Grécia de Machado de Assis. **Kléos**, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 125-144, 2001/2. Disponível em: <<http://www.pragma.ifcs.ufrj.br/kleos/K5/K5-JacynthoLinsBrandao.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

BRANDÃO, Ruth Silviano; OLIVEIRA, José Marcos Resende. **Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CABRAL, Shirley Aparecida Gomide. **Pragas, risos e lentilhas: Moacyr Scliar, Bíblia e literatura**. 2010. 112 f. [Dissertação] (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-824H6M>> Acesso em: 10 jan. 2016.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)**. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Viagem à roda da ficção. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, abr./maí. 2005. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/477>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 11. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CORRÊA, Roberto. O político e o psicológico: estágios da cultura. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. **Oswald plural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995. p. 99-106.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. 3. ed. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 6. v.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1968.

\_\_\_\_\_. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

D'ANGELO, Biagio. Tropique du conte: Machado de Assis et la tradition littéraire occidentale. In: FANTINI, Marli. (Org.). **Crônicas da antiga corte**: literatura e memória em Machado de Assis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 251-265.

DIAS, Gonçalves. **Os melhores poemas de Gonçalves Dias**. 2. ed. São Paulo: Global, 1997.

DUARTE, Lélia Parreira. Os Lusíadas, de Camões, e a Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto: perspectivas das viagens portuguesas. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 3, p. 263-268, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/49022/53099>> Acesso em: 10 dez. 2015.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Lisboa: Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIOT, Thomas Stearn. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico**: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Nankin. EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo et al. (Org.). **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 9-59.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o século XIX**: Machado de Assis. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. A morte em Memórias póstumas de Brás Cubas. In : FANTINI, Marli. (Org.). **Crônicas da antiga corte**: literatura e memória em Machado de Assis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 77-90.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta: construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Niterói, n. 1, p. 52-61, mar. 1991. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450307851.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998. p.15-37.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3032/GENETTE-Gerard-Palimpsestos.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GOMES, Eugênio. **Machado de Assis**: influências inglesas. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. 2001. 436 f. Tese (Doutorado em Teoria e História

literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2001. Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000235806>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: \_\_\_\_\_. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. p. 71-111.

HILLMAN, James. Picos e vales: a distinção alma/espírito como base para as diferenças entre psicoterapia e disciplina espiritual. In: \_\_\_\_\_. **O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do Puer Aeternus**. São Paulo: Paulus, 1999. p. 202-233.

HERCULANO, Alexandre. **Eurico, o presbítero**. Rio de Janeiro: Primor, 1972. Coleção obras imortais da nossa literatura.

HEUVEL, J. Van Den; HAERINGER, M. E. Les librettistes de Rameau, de Pellegrin à Cahusac. **Cahiers de l'association internationale des études francaises**. Lyon, v. 41, n. 1, p. 177-185, 1989. Disponível em:  
<[http://www.persee.fr/doc/caief\\_05715865\\_1989\\_num\\_41\\_1\\_1712](http://www.persee.fr/doc/caief_05715865_1989_num_41_1_1712)>. Acesso em: 20 jan. 2016.

HOMERO. **Ilíada**. 2009. Disponível em: <[www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf](http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf)> Acesso em 10 jan. 2016.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JENNY, Laurent. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1969.

LOUNDO, Dilip; SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da. A espiritualidade cética ou o budismo acidental de “O segredo do Bonzo” de Machado de Assis. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 12, n. 35, p. 833-850, jul./set. 2014. Disponível em:  
<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.21755841.2014v12n35p833>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

LOURENÇO, Eduardo. Nós e o Brasil: ressentimento e delírio. In: \_\_\_\_\_. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 135-145.

MAIA NETO, José Raimundo. **O ceticismo na obra de Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 2007.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2005.

MEYER, Michel. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

MORAES, Eugênio Vinci de. A literatura como traição: os versos de Dante em “O alienista”. **Machado de Assis em linha**. Rio de Janeiro. v. 6, n. 11, p. 39-61, jun. 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1983-68212013000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212013000100004)>. Acesso em: 10 dez. 2015.

OLIVA, Osmar Pereira (Org.). **Machado de Assis e suas múltiplas vozes**. Montes Claros: Unimontes, 2008.

PAGNAN, Celso Leopoldo. Alencar e Machado: leituras e indianismo. **Terra roxa e outras terras**. v. 6, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroja>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: \_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 47-64.

PEREIRA, Astrojildo. Instinto e consciência de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: São José, 1959. p. 43-85.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. As migrações de Brás Cubas ou contracenas da identidade. **Légua & meia**. Feira de Santana, v. 4, n. 3, p. 143-167, 2005.

PEREIRA, Lucia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PEREIRA, Rubens Alves. **Fraturas do texto: Machado e seus leitores**. Rio de Janeiro: Sette Letras; Feira de Santana: UEFS, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

\_\_\_\_\_. Machado e Borges: nacionalismo e cor local. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 101-114.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. **Travessia**, Florianópolis, n. 33, p.47-59, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16569>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

PINTO, Fernão Mendes. **Peregrinação**. Disponível em: <<http://alexcastro.com.br/wp-content/uploads/2012/02/Peregrinacao.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

\_\_\_\_\_. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

- PLUTARCO. Pelópidas, por Plutarco. **Consciência**. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/pelopidas-por-plutarco>>. Acesso em: 20 mai. 2016.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Machado de Assis, leitor (autor) da Revista do IHGB. In: JOBIM, José Luís. (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 316-334.
- ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1992.
- SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 10. ed. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2005.
- SANTOS, Claudete Daflon dos. A escrita rasurada: Machado de Assis e pensamento científico do século XIX. In: I SEMINÁRIO MACHADO DE ASSIS, 1, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[www.filologia.org.br/machado\\_de\\_assis/seminario\\_machado\\_de\\_assis.html](http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/seminario_machado_de_assis.html)>. Acesso em: 14 jan. 2015.
- SCHNEIDER, Michel; FRANCO, Luiz Fernando. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Ed. 34, 2000a.
- \_\_\_\_\_. Nacional por subtração. In: **Tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p. 91-110.
- \_\_\_\_\_. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b.
- SENNA, Marta de. **Alusão e zombaria: citações e referências na ficção de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- \_\_\_\_\_. Machado de Assis: “certo instinto de nacionalidade”. **Escritos**, Rio de Janeiro, n. 3, ano 3, 2009. Disponível em:

<[http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB\\_Escritos\\_3\\_5\\_Marta\\_de\\_Senna.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB_Escritos_3_5_Marta_de_Senna.pdf)> Acesso em: 7 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. **O olhar oblíquo do bruxo**: ensaios em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos; RAMOS, Celeste; MOTTA, Sergio Vicente. **À roda de Memórias póstumas de Brás Cubas**: leituras. Campinas: Alinea, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 51, p. 3-14, 1998.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Estratégias de leitura da tradição literária brasileira na crítica de Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**. Rio de Janeiro, n. 9, ano 5, jun. 2012. Disponível em: <[http://machadodeassis.net/revista/numero09/rev\\_num09\\_artigo10.pdf](http://machadodeassis.net/revista/numero09/rev_num09_artigo10.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2015.

ZILBERMAN, Regina. **Brás Cubas autor Machado de Assis leitor**. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2012.