

I. A um crítico  
**1. O Senão do Livro**

Sonia Netto Salomão

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SALOMÃO, S.N. O Senão do Livro. In: *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [online]. 2nd ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2019, pp. 20-35. ISBN: 978-65-990364-8-4.  
<https://doi.org/10.7476/9786599036484.0002>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## I. A um crítico

*Meu caro crítico,  
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”. Tal-  
vez aches esta frase incompreensível,  
sabendo-se o meu atual estado; mas eu  
chamo a tua atenção para a sutileza da-  
quele pensamento. 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.*

Machado de Assis, 1881.

## *O Senão do Livro*

*[...] eu não quero dar pasto à crítica do futuro. Olhai, daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre um despropósito; 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 e nada.*<sup>1</sup> (OC, I: 584).

Confesso que, durante muitos anos, li as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MPBC) como uma espécie de jogo ou quebra-cabeça crítico que sempre me interessou e diverti. Como se o livro tivesse mesmo sido escrito para um crítico. Para não falar do

---

<sup>1</sup> M. de Assis, *Obras completas* [1959], vol. 1, organização de A. Coutinho, Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1979, p. 584. Daqui por diante, citaremos desta edição (OC), para facilitar a consulta do leitor, indicando, entre parênteses, o volume e as páginas, que foram confrontadas com a edição crítica das *Obras completas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

fato de que devemos buscar nesse romance a chave para a compreensão da chamada segunda fase da obra machadiana. Aliás, foi Machado mesmo quem autorizou esta ideia, numa carta a José Veríssimo, de 2 de dezembro de 1895, quando saiu a resenha do grande crítico sobre *Iaiá-Garcia*:

O que você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, quem a penetre e desculpe, e até chegue a catar nela algumas raízes dos meus arbustos de hoje (OC, I: 336).<sup>2</sup>

A instância crítica na obra da segunda fase, por sinal, é um processo muito mais forte do que a mera intertextualidade ou dialogismo; irradia-se no processo em que a ironia é o húmus retórico indispensável para que se realize um trabalho de antropofagia *ante litteram* do cânone ocidental, conceito este ao qual voltaremos mais adiante. Os romances machadianos, em maior ou menor grau, *jogam* com o crítico, apresentando uma espécie de desafio intelectual.

A partir aproximadamente dos anos 1990, perdeu-se a crença numa proposta crítica “forte” em relação à literatura, enfraquecendo-se a confiança em modelos muito formalizados. Estamos vivendo uma mudança de paradigmas em todos os níveis do conhecimento humano, situação que propicia, por sua vez, uma visão mais complexa, teoricamente falando. Embora não mais de forma impressionista e ingênua, voltou-se, assim, ao necessário diálogo que cada crítico estabelece com o seu objeto, na busca da elucidação das questões que, no seu desafio, a obra lhe propõe. Em relação a Machado de Assis, esse convite ao diálogo faz parte da própria construção retórica dos seus textos e alcança

<sup>2</sup> M. de Assis, *Correspondência de Machado de Assis*, Tomo III, 1890-1900, coordenação de S. P. Rouanet, Rio de Janeiro: ABL, 2011, p. 336.

o seu apogeu com as *MPBC*, de 1881, no seu conhecido processo de chamar em causa o leitor e o crítico em particular, favorecendo uma espécie de integração dos modelos críticos, tanto para seguir os tempos que correm e o tema que enfrentamos.

Em torno ao centenário da morte de Machado de Assis, comemorado em 2008, num período que já abrange uns quinze anos (se considerarmos os anos imediatamente anteriores e posteriores à data comemorativa), assistimos a uma abundância de leituras críticas – uma verdadeira machadomania – que, se não desautoriza o crítico, o previne quanto a uma espécie de saturação, de excessiva vontade de comentar, revelar, provar. Tal afã exegético chega a sufocar o texto machadiano, configurando aquela caricatura que o escritor carioca já havia anunciado – quase como uma previsão – na figura do crítico que colocamos em epígrafe. Aquele sujeito magro e talvez grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, aparece agora multiplicado por teses de doutorado, artigos em revistas, blogs, livros os mais diversos sobre filosofias, hermenêuticas e promessas de leituras novas, inclinando-se sempre sobre aquela página anterior, a ver se lhe descobre “um despropósito”; lendo, relendo, treslendo,<sup>3</sup> nada resolve, porque o trecho se refere ao *despropósito* do capítulo anterior, “O senão do livro”, que põe em xeque justamente o leitor “apressado” diante de um livro “vagaroso”; o leitor que busca a leitura fluente e direta, quando o livro se comporta como os ébrios. Vejamos todo o trecho:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho o que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa

<sup>3</sup> Machado usa esse trio de palavras em uma crônica de *A Semana*, de 27 de outubro de 1895. Cf. M. de Assis, *Obra completa*, op. cit., p. 683.

contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque 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...[...] Heis de cair. (OC, I: 583).

O capítulo encerra-se com uma espécie de ameaça: “Heis de cair”. A intimidação relaciona-se tanto com o livro quanto com o estilo do narrador; mas liga-se também à vida, uma vez que é a vida do narrador-personagem que se está *narrando* e, especularmente, *lendo*. A narração (vida/morte) é *única*, portanto, como o exemplar que o bibliômano examina, sem entender o despropósito contido no capítulo.

A mensagem dos dois capítulos encadeados – o LXXI, “O senão do livro”, e o LXXII, “O bibliômano” – em forma de charada, possui muitos significados. Entre eles, o autor-narrador parece perguntar: o meu estilo (que não é aquele “direto e nutrido” nem do romantismo, nem do realismo-naturalismo) também há de passar? A literatura vale as conquistas de um César e de um Cromwell? O crítico (o bibliômano) tem uma função?

Embora não tenha feito um levantamento exaustivo, não há como ignorar a posição de, pelo menos, três críticos sobre essa passagem: Augusto Meyer, Roberto Schwarz e Sérgio Paulo Rouanet. Augusto Meyer, em artigo de 1935, “O homem subterrâneo”, ao sustentar que “havia em Machado de Assis esse amor vicioso que caracteriza o monstro cerebral, [na] volúpia da análise pela análise”, acrescenta que no autor carioca havia também a “consciência da miséria moral a que estava condenado, a esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilégio de tudo criticar”. E comenta, em seguida, os capítulos que nos interessam:

O capítulo 71 das *Memórias póstumas* é um documento precioso, para quem deseja surpreender o autor sob a personagem. Nessa meia página de uma densidade riquíssima em confidências indiretas, de uma complexidade profundamente característica, não é apenas Brás Cubas, o “defunto autor”, quem explica o “senão do livro”, o próprio Machado de Assis pede a palavra para dizer-se a si mesmo algumas verdades amargas, cara a cara, embora desalinhe o solilóquio com as palmadinhas habituais no ombro do leitor. Temos aí uma confissão, um desabafo, uma admirável autocrítica literária e um suspiro de resignação [...]. Acredito que, para ele, o “senão do livro” também fosse o “senão de si mesmo” e de toda a sua obra da última fase.<sup>4</sup>

Para Augusto Meyer, a “contração cadavérica” estava no próprio Machado, que seria como um Trigorin de Tchekov, “sujeito dúbio que é ao mesmo tempo Brás Cubas e Machado de Assis”. Trata-se da tese do homem fora do mundo, que vivia no seu subterrâneo eterno. Meyer não fala no cipreste, mas reconhece que, depois da “confissão”, Machado retomaria as acrobacias do “*humour*”, dando a culpa ao leitor e virando-lhe as costas, de volta para o subterrâneo.

Cinquenta e cinco anos mais tarde, Roberto Schwarz, no capítulo 9, “Questões de forma”, do seu *Um mestre na periferia do capitalismo*, discute a relação da forma romanesca das *Memórias póstumas* em confronto com o contexto histórico brasileiro. Conclui Schwarz que as discrepâncias são muitas e o narrador volúvel, embora não tenha sido inventado por Machado (o crítico refere-se a Sterne), sendo este um recurso genial para dar conta das ideias fora do lugar da elite brasileira. Para o crítico vienense, o capítulo LXXI

<sup>4</sup> Cf. A. Meyer, *Machado de Assis (1935-1958)*, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, pp. 17-8.

está cinicamente relacionado com o episódio de D. Plácida num trecho imediatamente anterior. Assim se refere à nossa charada:

Trata-se ora de emprestar a imaginação ao reconhecimento e à sondagem de uma forma de historicidade, ora de solucionar um quebra-cabeças sem transcendência, cujas peças estão todas sobre a mesa. Sirva de exemplo a difícil adivinha do capítulo LXXI: “Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas”. [...] Entretanto, pouco adiante, o narrador observa que nas linhas anteriores figura “uma frase muito parecida com despropósito”, ficando o leitor desafiado a encontrá-la. De fato, se nos dermos ao trabalho de voltar, lembraremos – com um sorriso amarelo – que o cipreste não perde o verde no inverno, além de não ter folhas, mas agulhas.<sup>5</sup>

Para Schwarz, o resultado crítico da charada teria desprestigiado a “consolação melancólica” quanto à baixeza dos ricos, que também acabaria, em relação a D. Plácida: “– heis de cair” – e fez pensar que considerações desse tipo poderiam não passar de ‘despropósito’”.<sup>6</sup>

Passados mais dezessete anos, Sérgio Paulo Rouanet percebe a charada, também. Deve ter refletido sobre a sua solução e sugere que o despropósito desta frase (*Heis de cair*) esteja no fato de que as folhas do cipreste não caem no inverno, e que esta seria, portanto, a ironia insinuada aqui.<sup>7</sup> A sua análise, neste passo, prende-se à defesa do riso, pois ele alega que, como Hamlet, Machado teria nas mãos a caveira de um bobo, simbolicamente considerando. Tanto Schwarz como Rouanet prendem-se ao tema do cipreste,

<sup>5</sup> Cf. R. Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 199.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cf. S. Paulo Rouanet, *O riso e a melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 223.



que realmente existe. Todos os três falam do chiste, que também é coerente com o trecho.

Não posso dizer com certeza se os críticos mais contemporâneos conheciam o famoso estudo de Augusto Meyer; ou, pelo menos, se se lembravam do comentário dele a esse trecho. Eu mesma já escrevera o capítulo quando resolvi reler o texto de Meyer. Tinha presente o comentário de Rouanet, mas não o de Schwarz, que adquiri a seguir. Nesse ponto, lembrei-me também de Agripino Grieco. Parece-me interessante chamar esta voz dissonante. Na sua análise a Machado de Assis, de 1968, com nítido azedume que, não contente com o desancar o mestre do Cosme Velho, se estende também aos seus críticos generosos, assim se pronuncia, ao responder a uma pergunta retórica proposta por ele mesmo: “Quais as razões para admirar tanto Machado de Assis?”. Para Grieco, “talvez a idolatria em questão vise apenas a beneficiar os próprios idólatras, igualando-os ao ídolo e fazendo-os passar por atenienses ou parisienses perdidos numa terra de citas ou gascões retóricos e rudes...”.<sup>8</sup> Não se pode aplicar tal julgamento a nenhum dos três exemplos críticos citados, embora caiba a ressalva de que certo exagero quanto ao levantamento das fontes exista, contemporaneamente.

Importa considerar, para efeito deste capítulo, o desafio crítico consciente, por parte de Machado, que cada intérprete vai “resolver” de acordo com a sua tese. Existe, realmente, como projeto poético e como tendência do próprio modo machadiano; de tal forma que levou Augusto Meyer à curiosa analogia com Tchekov que é mais do que ênfase biopsicológica na sua análise. Eu chamaria esta questão de “tema do falsete”. A ela voltaremos. Cabe registrar aqui, mais uma vez, que a charada foi resolvida de acordo com três teses diversas e que, embora não tenha se manifestado

<sup>8</sup> Cf. A. Grieco, “Machado de Assis”, in *Poetas e prosadores do Brasil*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1968, p. 133.

sobre esses capítulos, Agripino Grieco, sem dúvida, teria achado a charada machadiana demasiadamente superficial e cheia de ardis.

Após as observações do caso, se quisermos, no entanto, aceitar o desafio de Machado quanto à charada (tanto ele já se riu de nós antecipadamente), podemos lembrar, ainda, que a analogia entre a árvore do cipreste (chamada também de “árvore obscura”) e o reino dos mortos está no desafio desse verde eterno, que se relaciona, também, num nível simbólico, à ambição de uma força viril que gera uma vida indestrutível. No mito etiológico, aliás, a relação da planta com o seu significado cultural é explicada da seguinte forma: *Kyparissos* (nome grego do cipreste), jovem preferido de Apolo, mata, num acidente, um seu animal de estimação, consumando-se numa dor profunda. Vem, então, transformado pelo deus das artes e do sol num cipreste, a árvore do luto e das lágrimas.<sup>9</sup> Na tradição grega antiga, conhece-se o ritual – registrado na metade do século IV – de troca do ramo do cipreste, que servia de bastão a Asclépio, num altar a ele dirigido no templo de Apolo. O cipreste só morre quando é cortado. Portanto, se Machado cortasse o capítulo, ele cairia: “Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro”. Outra pista está na frase: “Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar...”. O tema do riso e das lágrimas relaciona-se com a temática do *Memórias póstumas* quanto às suas fontes clássicas. Esse tema será melhor aprofundado no capítulo II, 2, em que a novela *O alienista* é ligada ao tema das lágrimas de Heráclito contra o riso de

<sup>9</sup> Cf. K. Kerényi, “Il medico divino”, in *Rapporto con il divino e altri saggi* [1948], organização de F. Cicero, Milão: Bompiani, 2014, pp. 229-488. A simbologia do cipreste está presente em lendas do sul da Europa e em religiões orientais, também. Do cipreste se faria o cedro dos deuses maiores do Olimpo e, no âmbito do cristianismo, considera-se que a cruz de Cristo tenha sido feita com a madeira do cipreste.

Demócrito, filósofo este último representado, desde a Antiguidade clássica, sob uma árvore, com um livro aberto nos joelhos. Muitas vezes, como na célebre iconografia da *Anatomy of Melancoly* (1621), de Robert Burton, representam-se também os animais esquartejados com o objetivo de facilitar a busca neles (“anatomize”) da fonte da bile negra: a melancolia.

Penso, no entanto, que esta possível decifração da charada não deva ficar restrita apenas àquela frase. Segundo essa “solução”, Machado estaria dizendo que o seu estilo não morrerá, como as folhas do cipreste não cairão no inverno. E igualmente, já que de vida/morte (e literatura) se trata, o crítico também sucumbirá. Eu digo que ele deixou todas as possibilidades abertas, dando uma piscada de olho ao crítico. Essa cambalhota estratégica é uma particularidade machadiana que o contradistingue, servindo, no seu rendimento poético, a diversos planos de leitura. Com esta proposta não se quer defender o valor imanente da obra literária, cujo sentido se bastaria a si mesmo numa eterna autorreferência. Deseja-se definir e circunscrever o jogo retórico e a máquina crítica com a qual Machado de Assis produzia o sentido das suas obras, mediante uma espécie de desafio – como se vê – em maior ou menor grau, ao leitor e ao crítico em particular.

A este respeito, o comentário de Agripino Grieco tende a perceber as referências intertextuais machadianas como ornamento de superfície, uma espécie de brilho de purpurina que tanto o autor como os seus críticos usariam em nome de uma proclamação recíproca. Não resta dúvida, repetimos, que Grieco tem razão quando a análise permanece no nível parasitário das metáforas, dos jogos e das citações. Cabe escavar a estrutura que, nesses dois capítulos, Machado revela: o tipo de narrador, o gênero literário, os temas e o horizonte de expectativas do período (leitor).

Quanto à alfinetada no leitor, como forma de disfarce, relaciona-se ao modo direto, à “narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente” que aparecerá em muitos dos seus comentários nos

romances da segunda fase. Veja-se este exemplo do *Dom Casmurro*, no capítulo CXXX, quando, após todas as despistagens possíveis, o narrador-personagem chega ao clímax da obra com rápido desenlace da história:

[...] Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dous meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá *direita* até o fim. Demais, é curto. (OC, I: 932, grifo nosso).

A crítica machadiana de hoje muito deve ao livro de Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro*, escrito nos anos 1960 e traduzido para o português apenas em 2002, curiosamente, quarenta e dois anos após a sua publicação, numa língua bastante conhecida como o inglês. O débito, na minha opinião, é muito maior do que a crítica tem admitido, embora haja senões no seu trabalho, como notou, na primeira hora, Eugênio Gomes.<sup>10</sup> Além da definitiva reviravolta na apreciação do ponto de vista sobre Capitu, considerada culpada de adultério por Bentinho, o mérito do ensaio está, também, na demonstração da capacidade de Machado apropriar-se de modelos da literatura universal – como fez com o *Othello*<sup>11</sup> shakespeariano, – moldando-os a seu bel prazer, de modo insinuoso, crítico, irônico e trágico ao mesmo tempo. Num ensaio totalmente dedicado a *Dom Casmurro*, foram examinados símbolos, nomes e a própria dimensão do “plágio”, tal como Machado a propôs;

<sup>10</sup> Cf. E. Gomes, “Absolvição de Capitu”, in *Correio da Manhã*, 23 de julho de 1960, Segundo Caderno, p. 4.

<sup>11</sup> Vamos utilizar a grafia referente à língua: *Othello*, no inglês, *Otello*, em italiano e, naturalmente, *Otelo*, em português.

este último, referido *en passant* e, portanto, não estudado de forma exaustiva. Mais do que qualquer coisa, Caldwell sugeriu, no seu confronto do romance machadiano com o drama shakespeariano, que “na peça de Shakespeare, o amor de Otelo é atacado de fora pela inveja, o ódio e o dolo de Iago: em *Dom Casmurro*, a disputa tem lugar dentro do mesmo homem”.<sup>12</sup> A partir daí, o caminho para análises que interrogassem as instâncias relativas ao narrador em primeira e em terceira pessoa e as questões relativas à intertextualidade estava aberto, e, efetivamente, surgiram trabalhos ou foram traduzidos alguns de nítido débito para com Caldwell, como *Machado de Assis, impostura e realismo*, de J. Gledson; *O olhar oblíquo do bruxo*, de M. de Senna; *O enigma do olhar e Brás Cubas em três versões, estudos machadianos*, de A. Bosi, e textos relativos às fontes e à intertextualidade como o de Rouanet, sobre o modelo shandiano, e os de Pinheiro Passos, sobre as fontes francesas.<sup>13</sup>

É verdade que a crítica brasileira anterior já havia fornecido pistas, sugestões e válidas interpretações, antes de 1960. Afrânio Coutinho propôs a “teoria do molho”, contida num aforismo do próprio autor carioca, para exprimir a sua teoria da originalidade em literatura: “pode-se ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”. (OC, II: 731).<sup>14</sup> Eugênio Gomes levantou as fontes inglesas; e tanto Augusto Meyer como Otto Maria Carpeaux deixaram notas importantes sobre o trabalho das fontes, como, aliás, todos os demais grandes críticos machadianos. Ao longo de sua obra, no entanto, Machado mostrou como “ler” os seus romances, chamando a atenção, no *Esau e Jacó*, para essa instância crítica:

<sup>12</sup> Cf. H. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* [1960], São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 41.

<sup>13</sup> A esta tradição une-se aquela sociológica, enriquecida por estudos fundadores como os de R. Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. [1974], Rio de Janeiro: Globo, 1988<sup>3</sup>; de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, cit., e de S. Chalhoub, *Machado de Assis, historiador*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>14</sup> Cf. A. Coutinho, “A teoria do molho”, in M. de Assis, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 32.

O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade que estava, ou parecia estar escondida. (OC, I: 1019).

Na verdade, o *despropósito* do *MPBC* foi criteriosamente buscado por Machado de Assis. Já afirmara Tristão de Ataíde, num pequeno mas importante artigo intitulado *Machado de Assis, o crítico*, de 1939:<sup>15</sup> “perdeu-se, em Machado de Assis, um dos maiores dos nossos críticos”. No mesmo estudo, ainda, confirmava a constatação de Mário de Alencar, para quem a vocação crítica do autor do *Dom Casmurro* era “a feição principal do seu engenho”.

Feitas as observações preliminares, desejamos ilustrar, neste estudo, o funcionamento da máquina crítica que Machado empregava nos seus textos, consciente que era do processo cultural como um todo. Esta perspectiva é a mola do seu estilo dialogante e irônico, no qual o escritor-narrador estabelecia e dosava as várias instâncias do processo comunicativo envolvido nos seus textos: o crítico-analítico propriamente dito, o da consideração da esfera do leitor (implícito e explícito) e a do espaço público entendido como instância do mercado dos bens simbólicos, como diríamos hoje, segundo Pierre Bourdieu,<sup>16</sup> compreendendo a sociedade em geral. Embora o processo se desenvolva em toda a sua obra, já que é parte da “feição principal do seu engenho”, como afirmou Mário de Alencar, estará presente de forma mais orgânica nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Nesse romance, um primeiro eixo que salta aos olhos é o campo semântico ligado a esta instância crítico-literária e metalinguística. Como se trata da obra memorialista de um finado,

<sup>15</sup> Cf. T. de Ataíde, “Machado de Assis, o crítico” [1939], in Machado de Assis, *Obras completas*, vol. 3, op. cit., p. 789.

<sup>16</sup> Cf. P. Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, cap. 3.

os capítulos apresentam títulos metaliterários que reforçam o gênero: Ao Leitor; Óbito do autor (cap. I); *Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, qui l'eût cru?* (cap. VI); Triste, mas curto (cap. XXIII); Curto, mas alegre (cap. XXIV); O autor hesita (cap. XXVI); A quarta edição (cap. XXXVIII); Que escapou a Aristóteles (cap. XLII); Notas (cap. XLV); O senão do livro (cap. LXXI); O bibliômano (cap. LXXII); Suprimido (cap. XCVIII); Parênteses (cap. CXIX); Vá de intermédio (cap. CXXIV); Para intercalar no capítulo CXXIX (cap. CXXX); A um crítico (cap. CXXXVIII); Que explica o anterior (cap. CXL); Simples repetição (cap. CXLV); Reflexão cordial (cap. CLV); O programa (cap. CLXVI); Teoria do benefício (cap. CLXIX); Filosofia dos epitáfios (cap. CLI).

Todos esses capítulos nos lembram de que estamos *lendo* uma obra que se está construindo diante dos nossos olhos, com o normal procedimento das rasuras, das correções, das dúvidas. Fala-se, também, da dimensão dos capítulos, se são alegres ou tristes, se há ou não algum despropósito lógico, como no capítulo XXII:

Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo. (OC, I: 544).

O trecho ilustra como o tom aparentemente casual do personagem-narrador pode, ao mesmo tempo, apresentar uma estruturação reguladora da leitura da passagem. Um dos princípios ordenadores do texto, e de sua conseqüente interpretação, é o jogo de afirmar e negar, responsável pelos acréscimos de sentido. São inúmeros os exemplos nos quais Machado trabalha com a ruptura de um *modelo* textual ou de um gênero ou *topos* literário como

marca estilística do discurso do narrador. No caso das *Memórias póstumas*, podemos falar, inclusive, do próprio livro como estratégia de construção. É como se estivéssemos diante de uma poética demonstrada prática e conscientemente pelo autor-narrador. Esta seria a ironia máxima do livro e a sua forma mais perfeita de estabelecer um diálogo não só com o leitor virtual do romance, mas, também, com o leitor mais autorizado, o “crítico virtual”.

Para melhor apresentar as suas diversas teorias, Machado distancia-se mediante uma perspectiva irônica que é a que se conforma mais apropriadamente ao seu projeto estético já delineado no prólogo da primeira edição do seu primeiro romance, *Ressurreição*, de 1872, (assim como estará proposto nos seus textos críticos). Vejamos alguns trechos da sua “Advertência”:

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro, sobretudo, o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dois anos publiquei, me animou a escrevê-lo. *É um ensaio*. Vai despreziosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer. [...] *O que eu peço à crítica* vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa. [...]. *Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida*. [...] Cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias, – nobres e consoladoras, é certo, – mas difíceis quando as perfaz a consciência. [...] *Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro*. (OC, I: 116, grifo nosso).

Nos grifos, buscamos sublinhar algumas características que serão valorizadas pelo romancista: em primeiro lugar, o romance



tomado como um *ensaio*, comentário que nos leva imediatamente para o caráter teorético já apontado, mas também à ideia de “prova”, de “experiência”; em segundo, a declaração de que o escritor analisou vários *modelos*, penetrando nas *leis dos gostos e das artes*; ou seja, aprofundou o conhecimento técnico e estético do fazer poético. Fato esse que, sem dúvida, já indica ao romancista de 1872 que a escrita é uma profissão; e que nela lhe interessa, mais do que o *romance de costumes*, o *esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres*. Ao longo do seu percurso, Machado abandonaria o tom compenetrado, trocando-o pelo método “sem gravata nem suspensórios”, como diz o defunto-autor. Será mesmo?