

5

A IDEOGRAFIA COMO ESTRATÉGIA ESTÉTICA DA PROSA ROMANESCA DE MACHADO DE ASSIS¹

IDEOGRAPHY AS AN AESTHETIC STRATEGY IN THE NOVELISTIC PROSE OF MACHADO DE ASSIS

Daniela Soares Portela

Pós-doutoranda pela Agência FAPESP - Usp São Paulo; Doutorado em Literatura brasileira pela UNESP -São José do Rio Preto

RESUMO

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, Machado de Assis incorpora a fisicalidade do suporte do romance como elemento estético. Essa incorporação evidencia como a consciência do veículo de expressão permite ao autor debater os princípios da estética realista sob a perspectiva da desnaturalização cultural entre a realidade empírica e o signo verbal. Ao propor o encurtamento dos capítulos como técnica narrativa de expressão de uma realidade fragmentada, Machado rompe com o ilusionismo de totalidade do projeto de inventário da estética realista, bem como das propostas filosóficas do século XIX: a medicina experimental de Claude Bernard, o positivismo de Augusto Comte, a evolução de Darwin.

Palavras-chave: capítulo curto; realismo; ideografia; Machado de Assis.

¹Trabalho desenvolvido graças ao apoio da FAPESP - processo 10/51855-8

ABSTRACT

The incorporation of the physicality of the support of the novel as an aesthetic element of three of Machado's books: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esaú e Jacó* and *Memorial de Aires* shows how the consciousness of the vehicle of expression allowed the author to discuss the principles of realistic aesthetics from the perspective of cultural denaturalization of the relationship between empirical reality and the verbal sign. In proposing the shortening of chapters as a narrative technique of expression of a fragmented reality, Machado breaks with the illusionism of totality of the inventory project of realistic aesthetics, as well as philosophical proposals of the nineteenth century: the experimental medicine of Claude Bernard, the positivism of Auguste Comte, Darwinian evolution.

Keywords: short chapter; realism; ideographs; Machado de Assis.

Embora Machado de Assis (1839 – 1908) seja um escritor consagrado pela crítica como modelo (no sentido de exemplaridade) de uma literatura preocupada com a problematização nacionalista de expressão da identidade nacional, este ensaio aborda uma outra questão pertinente ao trabalho estético do autor carioca que há muito parece negligenciada pelos estudos literários: a produção de presença do suporte como eixo semântico e formal de três obras fundamentais do inventor de *Dom Casmurro*.

A funcionalidade do uso do capítulo curto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* serve como dispositivo ficcional que, evidenciando a ruptura e a fragmentação do material de representação literária, esfarela o projeto ideológico de unidade das artes e da ciência da segunda metade do século XIX.

O tratamento simbólico que cada uma das obras referidas dá ao livro como suporte material da narrativa engendra o projeto estético machadiano naquilo que Petrucci (1986, 2003) denominou de “cultura gráfica” e Chartier (2003, 1999) propôs na polarização entre *mise en texte* e *mise en livre*.

Petrucci chama “cultura gráfica” ao conjunto de objetos escritos e às práticas sociais de decodificação de um determinado contexto histórico-espacial. Nesse sentido, orienta uma perspectiva analítica engendradora pela construção de uma semântica do sinal gráfico. Ao incorporar o objeto *livro* como elemento fundamental da cultura cristã, o filólogo italiano argumenta que esse objeto participa da criação de uma cultura da iconografia, funcionando como estratégia de linguagem aplicada à comunicação e ao convencimento do evento da fé. Machado opera com a mesma funcionalidade, substituindo a comunicação da fé pelo projeto estético que evidencia o arbitrário simbólico da cultura gráfica com que o inventa, dessacralizando a fé do leitor na representação realista unívoca.

Chartier (2003) sublinha o processo de revolução da prática de leitura quando a forma intensiva da mesma é substituída pela extensiva. A primeira refere-se àquele leitor confrontado com um *corpus* limitado e fechado de textos. A segunda, na qual Machado se encontra, corresponde à proliferação das publicações, como as que eram disponíveis no Brasil em meados do século XIX (HALLEWELL, 2005). A leitura extensiva refere-se ao leitor “que consome com rapidez e avidez” diversos tipos de impressos (CHARTIER, 2003, p. 36). As estratégias machadianas recorrentes de diálogo com o leitor e de produção de uma leitura performática em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* podem ser interpretadas, no entanto, como projeto estético em que a leitura extensiva é transformada em leitura intensiva. Há uma tentativa de Machado de substituir a totalização do sentido do texto pela posse do funcionamento das partes (capítulos curtos). Para usar as palavras de Chartier (2003, p. 37), essa transformação define-se como “aquela pela qual o romance se apodera de seu leitor, aprisiona-o e o governa como antes faziam os textos religiosos”.

As formas pelas quais o objeto livro é constituído nos romances referidos de Machado de Assis encerram em cada uma das obras, uma discussão sobre a natureza fenomenológica da literatura que refuta o experimentalismo científico da estética realista-naturalista de Zola. Machado apresenta, ironicamente, um projeto literário em que a obra de arte é evidenciada como construção artificial, regida por regras próprias, não raras vezes alheias aos modelos correntes de interpretação da realidade empírica. Logo, a proposta mecanicista de Claude Bernard, de que o determinismo é absoluto, tanto para os fenômenos dos corpos vivos como para os dos corpos brutos, embora muito difundida no século XIX, não é um discurso verdadeiro nem verossímil para Machado de Assis.

Em 1878, ao avaliar os elementos estéticos constitutivos de *O primo*

Basílio, de Eça de Queirós, Machado afirma: “Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte” (ASSIS, 1962, v. 3, p. 910). Em artigo posterior, ao responder às críticas ingênuas que recebera de leitores sobre a avaliação que fizera da obra portuguesa, Machado refuta a conceituação realista da arte, porque naturaliza arbitrariamente o que é cultural:

Ora, o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais para que escondê-los? Ocorre-me que Voltaire, cuja eterna mofa é a consolação de bom-senso (quando não transcende o humano limite), a Voltaire se atribui uma resposta, da qual apenas citarei metade: *Très naturel aussi, mais je porte des culottes*. (ASSIS, 1962, v. 3, p. 913).

Assim, entramos numa questão fundamental apresentada pela obra machadiana: a natureza fenomenológica da literatura. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* chama a atenção para algo diferente na invenção do artefato. Nesse livro, Machado defende que a estrutura da obra de arte literária é semelhante a de um quadro. O texto é o conjunto de linhas dispostas num suporte, assim como um quadro é o conjunto de traços e cores dispostos numa tela. A consciência da materialidade do veículo de expressão é formulada recorrentemente na literatura de Machado, como aponta o estudo realizado por Baptista (1998). *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é construído materialmente como estrutura de espiral ordenada em torno de um jogo comutativo de associações pelo qual vários outros livros podem ser montados. Essa reprodução do livro dentro do livro faz com que o leitor se depare com um labirinto de representações em que a relação de sentido é estabelecida numa estrutura de *mise en abyme* (RICARDOU, 1971)

na qual o suporte físico da ficção também é incorporado como elemento artístico.

Essa estrutura ordena, em termos gráficos, também *Esau e Jacó*. Na advertência feita por um hipotético editor, sabemos que a forma original do livro, como a deixou o conselheiro Aires, era manuscrita. Na forma impressa, temos, portanto, uma tradução do primeiro livro, de letras irregulares, posto que manuscritas, para a ordenação gráfica da impressão. Óbvio que todo livro do século XIX passava por esse processo. Mas a Machado ocorreu denunciá-lo:

ADVERTÊNCIA

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos **manuscritos**, rijamente encapados em papelão. Cada um dos seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos à tinta encarnada. O sétimo trazia este título: *Último*. (ASSIS, 1962, v. 1, p. 944, grifo nosso).

Aparentemente, o livro que temos em mãos é um simulacro de uma possível primeira versão a começar pelo título: *Último*, na versão original, substituído por *Esau e Jacó* pelo editor. Entre a suposta primeira versão, menos verossímil, pois o suporte não teria a mesma simetria de fonte tipográfica que confere aos textos impressos o efeito de “verdade” e a segunda, a enunciação é construída para garantir a fidelidade do leitor a um *pacto ficcional* (ECO, 1993) no qual a situação de comunicação é ficcionalmente inserida em uma realidade empírica plausível de decodificação. Sendo assim, a plausibilidade da realidade empírica é devorada como o tecido ficcional do romance. A todo momento o narrador explica passagens para denunciar que busca garantir a verossimilhança do discurso ficcional como em “Não era a verdade, mas não é a verdade que vence, é a convicção” (ASSIS, 1962, v. 1, p. 1054). Essa estratégia se prolonga por *Memorial de Aires*:

Há na vida simetrias inesperadas. A moléstia do pai de Osório chamou o filho ao Recife, a do pai de Fidélia chama a filha à Paraíba do Sul. Se isto fosse novela algum crítico tacharia de inverossímil o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil. (ASSIS, 1962, v. 1, p. 1124).

Lógico que a denúncia de uma simetria inesperada é perversa e funciona de maneira irônica. À medida que atua como ressalva a uma possível desconfiança do leitor de que o texto lido é uma mentira, sublinha aquilo que afirma supostamente querer ocultar. A denúncia de que a arte não é a expressão da verdade empírica, mas uma invenção artificial que busca a coerência entre forma e conteúdo para garantir o pacto ficcional entre texto e leitor de forma eficiente, é projeto ficcional de Machado, que inclui a forma material do suporte como elemento de significação. Em crônica de 1859, Machado atribui ao jornal o papel de “banco intelectual, grande monetização da ideia”, porque “o jornal, operando uma lenta revolução no globo, desenvolve esta indústria monetária, que é a confiança, a riqueza e os melhoramentos” (ASSIS, 1962, v. 3, p. 947).

Ao incorporar as convenções gráficas e a linguagem do jornal no romance, Machado não apenas inova a forma romanesca, como o faz seguindo um projeto estético amparado por propostas políticas e sociais bem definidas. Mas, fundamentalmente, busca incorporar o efeito de confiança que a forma gráfica do jornal produz à ficção literária. Não para propor a literatura como expressão da verdade empírica, mas talvez para denunciar como ficção o discurso jornalístico.

Na citada crônica de 1859, *O Jornal e o livro*, Machado afirma que o jornal aniquilaria parcialmente o livro, porque este veículo não garantia subsistência aos escritores, sendo incapaz de remunerar o talento (ASSIS, 1962, v. 3, p. 948).

Se esse contexto de circulação material da comunicação for especificamente o brasileiro, o problema assume ainda outra dimensão:

Num país de tradições coloniais como o Brasil, ler é luxo; e a leitura literária, o suprasumo dele, pois depende de critérios especializados que conferem distinção para os membros dessas corporações, que recitam hierarquicamente as leituras autorizadas, incorporando a aura de sua autoridade, como acontecia na Academia dos Seletos e na Academia dos Esquecidos, em que a ambiência conferia existência. (HANSEN, 2005, p. 23).

Possivelmente, é com a finalidade de romper com uma norma pre-estabelecida de leitura e decodificação automatizada de significados fixados pela tradição literária que Machado reinventa a forma de leitura de suas obras da segunda fase. Esta reinvenção está intimamente ligada ao capítulo curto, à “montagem” do livro impresso pela obediência às ordens proferidas por um autor voluntarioso, como *Brás Cubas*, e principalmente à construção de um enredo de partes interpoladas, como ocorre nas cinco obras da segunda fase.

A interpolação de enredos (tão evidente em *Dom Casmurro*) faz com que o leitor se encontre diante de uma fragmentação da linearidade da narrativa. Além disso, estímulos alheios à narrativa (como a leitura de elementos gráficos incorporados a ela: pontilhados, mudanças de fonte, distribuição incomum do texto na página, etc.), obrigam o leitor a desviar a atenção da trama principal.

Esse novo leitor de atenção leviana propõe um problema de representação estética para o autor. Solicita textos fragmentados em capítulos menores, uma vez que não sustenta a atenção por muito tempo. Mas a diminuição dos capítulos só pode ser realizada pela concisão da informação, o que levou Campos (1992) a incorporar Machado de Assis entre os escritores da “arte pobre”. Nesse processo, o aproveitamento das técnicas de produção de sentido do texto jorna-

lístico é nuclear. Inventar uma literatura diferente exige o domínio de técnicas diferentes de produção e decodificação de significados. Ao inventar um método de leitura associativa em que o livro pode ser montado por diversas operações de comutação de trechos esparsos que se relacionam e auto-referem, mas que ao mesmo tempo refazem o sentido todo da obra a cada operação de associação que é realizada, o projeto estético machadiano explode o limite de representação da ficção romanesca e instaura a corrigibilidade na arte, uma vez que nenhum enunciado pode ser entendido de maneira unívoca.

Em *Memórias Póstumas*, como indicou Titan Jr. (2009, p. 149), artigos de outros colaboradores da *Revista Brasileira*, onde o livro foi originalmente publicado entre 15 de março de 1880 a 15 de dezembro do mesmo ano, são parodiados constantemente, introduzindo “a contingência no processo compositivo” do romance. Titan Jr. refere-se a exemplos temáticos, como a incorporação machadiana, de forma depreciativa, de artigos como “Interpretação de um verso da Eneida”, publicado em 15 de abril de 1880, e parodiado nas *Memórias Póstumas* posteriormente em “O autor hesita”, na cena em que Brás Cubas brinca com um verso desse poema latino. Além desse exemplo, um exame detalhado da revista ainda poderia apontar outros, como o capítulo “A barretina”, publicado em 1º de dezembro de 1880, que se constitui numa ironia depreciativa do artigo de Henrique Gorceix, “O ferro e os mestres de forja na província de Minas Gerais”, de 15 de julho de 1880. No romance, Brás Cubas, então deputado, faz um longo e eloquente discurso, para defender a diminuição das barretinas da guarda municipal. Para isso, cita Filopêmeno e Hipócrates, aproximando, de forma irônica, uma matéria prosaica de um tratamento retórico sublime, o que produz uma expressividade humorística acentuada. No artigo de Gorceix, o autor defende a necessidade de valorizar o trabalhador da indústria do ferro de Minas Gerais para “dar-se ao

trabalho o lograr honroso que deve ocupar em uma sociedade democrática e bem organizada” (REVISTA BRAZILEIRA, 1880, p. 144).

Além do aspecto de temas da *Revista Brasileira*, a ficção romanesca machadiana incorpora também as técnicas de diagramação e de convenção gráfica desse veículo. Mesmo depois de *Quincas Borba* (1886-1891), quando Machado abandona a forma seriada do romance, a fisicalidade do objeto livro é solicitada como um dos elementos de invenção de sua literatura. Essa solicitação traz faturas estéticas que inovam a arte romanesca do século XIX. Entre elas, para Baptista (2008, p. 20), a mais singular é o fato de “o romance não se sujeitar às ideias do seu autor nem lhe levar a pessoa dentro”. Essa alienação do texto escrito da responsabilidade do autor que o escreveu é comum no gênero jornalístico, já que a composição do objeto revista (ou jornal) é sempre coletiva, atenuando o papel da autoria.

Se *Memórias Póstumas de Brás Cubas* incorpora os artigos da *Revista Brasileira* como matéria a ser ficcionalizada para a invenção do romance, *Esau e Jacó* elabora uma compilação de páginas do suposto diário do diplomata aposentado, autor que assina as duas últimas obras machadianas. A partir do capítulo XII, “Esse Aires”, um dos possíveis narradores do livro, passa a referir-se ao suposto diário do diplomata aposentado:

Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de *Memorial*. Naquela noite escreveu estas linhas:

“Noite em casa da família Santos, sem voltarete. Falou-se na cabocla do Castelo. Desconfio que Natividade ou a irmã quer consultá-la; não será decerto a meu respeito” (ASSIS, 1962, v.1, p. 963).

Essas inscrições permeiam todo o romance, como no capítulo XXXI, “Flora”: “É dele esta frase do *Memorial*: ‘Na mulher, o sexo corrige

a banalidade; no homem, agrava”); (ASSIS, 1962, v.1, p. 984). No capítulo subsequente, há outra referência indicando que Aires designava as pessoas no *Memorial* por X ou *** e depois “não acertava logo quem fossem, mas era um recreio procurá-las”, (ASSIS, 1962, v.1, p. 985). No capítulo XLVI, há um sumário das cenas, sintetizado por uma referência àquilo que Aires estaria escrevendo no seu diário: “escrevia-os no *Memorial*, em que se lê que a consulta ao velho Plácido dizia respeito aos dois, e mais à ida à cabocla do Castelo e à briga antes de nascer, casos velhos e obscuros que ele lembrou, ligou e decifrou” (ASSIS, 1962, v.1, p. 1001). As referências ainda acontecem nos capítulos XLVIII, “Terpsícore”, XLIX, “Tabuleta Velha”, L “O Tinteiro de Evaristo”, LV, “A Mulher é a Desolação do Homem”, LIX, “Noite de 14” (onde aparece uma página inteira do suposto diário), LXXXVI, “Antes que me esqueça”, C, “Duas Cabeças”, mas, nenhuma das passagens citadas em *Esau e Jacó* como partes constitutivas do *Memorial de Aires* podem ser encontradas no livro publicado de fato em 1908.

Esses dados permitem levantar duas hipóteses. A primeira: o último livro de Machado de Assis não corresponde ao livro ficcional do autor Aires, inscrito em *Esau e Jacó* como suposto autor das duas últimas narrativas machadianas. Embora as partes de um suposto memorial de um certo diplomata Aires sejam transcritas em *Esau e Jacó*, apenas o editor de partes dos supostos sete cadernos que provavelmente compõem o original das duas obras atesta que o conselheiro Aires seja o mesmo nas duas obras. A ficção que o leitor tem em mãos não permite a relação de continuidade, uma vez que o *Memorial* transcrito na narrativa dos gêmeos rivais não se identifica com aquele publicado quatro anos depois. Portanto, o conselheiro do último livro não pode ser lido como uma continuação do diplomata do penúltimo. Em outros termos, há identidades entre o conselheiro Aires de *Esau e Jacó*

e *Memorial de Aires*, mas eles não são a mesma unidade fictícia. As semelhanças referem-se a traços biográficos das duas personagens: ambos têm uma irmã chamada Rita; ambos foram diplomatas, ambos “têm tédio às discussões”. Mas as diferenças são significativas.

Na advertência impressa em *Esau e Jacó*, o suposto editor afirma que o *Memorial* escrito pelo conselheiro Aires prolongava-se por muitos anos; o livro publicado em 1908 refere-se apenas ao período entre 1888 e 1889. Mesmo que a parte publicada suprima várias páginas, como afirma o editor na advertência que abre o *Memorial*, o que garante que há identidade entre o Aires das obras *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* é a credibilidade do leitor de que o suposto editor realmente tenha posse de mais páginas do suposto diário que confirmem as transcrições feitas no penúltimo livro como pertencentes ao *Memorial de Aires*. Portanto, para confirmar a unidade de autoria entre o Aires de *Esau e Jacó* e o do *Memorial*, o leitor deve imaginar um livro que de fato não existe. A credibilidade do leitor não é amparada pela matéria ficcional que é oferecida de fato. Os dois livros publicados em 1904 e 1908, excetuando as advertências do suposto editor ficcional, não permitem uma leitura sequenciada. Assim mesmo, a advertência do último livro é assinada por M. A., desdobrando a autoria do texto no mínimo entre duas realidades ficcionais: um diplomata aposentado de 60 anos e um autor/editor identificado por M.A.

Caso a versão manuscrita de *Esau e Jacó* seja cotejada com aquela publicada, de fato, pelo editor de Machado de Assis, a comparação permite verificar algumas modificações que podem ter saído com ou sem o consentimento do autor carioca. Logo no primeiro capítulo, na cena em que Natividade e Perpétua buscam a pitonisa que vaticinará o futuro dos gêmeos como “grande”, encontra-se a seguinte passagem:

Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade

inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo. Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube. (ASSIS, 1962, v.1, p. 945).

No texto original de Machado, a palavra “clube” é substituída por “City”, grafada com letra maiúscula, indicando a cidade de Londres. Pela lógica da narrativa, “City” está melhor empregada do que “clube”, uma vez que a comparação é construída entre aquilo que o “velho inglês não conhecia”, a cidade de Londres, e o espaço que para as irmãs era estranho e remoto. Da forma como a passagem saiu publicada, há uma ruptura com a sequência lógica do sentido, uma vez que as duas irmãs não poderiam ter como remoto e estranho o clube da mesma forma como o velho inglês, já que, para ele, esse espaço era o único que “conhecia bem”.

Se não é possível afirmar se a substituição foi ou não feita com a anuência de Machado, no capítulo X, “Juramento”, o autor inscrito em *Esau e Jacó* afirma que há uma diferença entre o texto escrito originalmente, com letra ruim do autor, e aquele que sai publicado, com letra ordenada para evitar fazer mal à prosa: “Nada disso foi escrito como aqui vai, devagar, para que a ruim letra do autor não faça mal à sua prosa”, (ASSIS, 1962, v.1, 960). Essa passagem propõe mais um problema de representação referente à autoria do relato. Supostamente, a letra ruim que o escreveu de forma manuscrita é do conselheiro Aires. Essa escrita corresponde, textualmente, à passagem “nada disso que foi escrito como aqui vai”. Em outros termos, “o que aqui vai”, publicado em letras datilografadas, e correspondentes ao que o leitor tem em mãos, não corresponde àquilo que supostamente teria sido

escrito pelo conselheiro Aires, pois o editor afirma, na advertência, que Aires deixou os papéis na forma manuscrita.

Essa desconfiança pode ser ampliada pelas mudanças ocasionais de pessoas do discurso. O livro substitui a terceira pela primeira pessoa em várias ocorrências, mas ao leitor não é dada a identidade desse “eu” que assume a autoria, nem tampouco é possível afirmar que o mesmo narrador que compõe a narrativa na terceira pessoa a acompanha também em primeira, e muito menos que todas as aparições de primeira pessoa correspondam ao mesmo “eu” que se inscreve. Se há um “eu” responsável por transcrever a letra ruim manuscrita do autor Aires para outra legível ao leitor, como ficou indicado, esse “eu” certamente não pode ser o mesmo que participa da história, como ocorre no capítulo III, em que tenta explicar o fluxo de consciência de Nogueira, que pedia às almas, mas roubou a esmola doada por Natividade:

Se minto, não é de intenção. Em verdade, as palavras não saíram assim articuladas e claras, nem as débeis, nem as menos débeis; todas faziam uma zoeira aos ouvidos da consciência. Traduzi-as em língua falada, a fim de ser entendido das pessoas que me leem; não sei como se poderia transcrever para o papel um rumor surdo e outro menos surdo, um atrás de outro e todos confusos para o fim, até que o segundo ficou só: “não tirou a nota a ninguém... a dona é que a pôs na bacia por sua mão... também ele era alma [...] (ASSIS, 1962, v.1, p. 950-951).

Ora, se o narrador que emenda a letra não pode ser o mesmo que emenda a história narrada, há passagens em que a autoria pode ser atribuída tanto a um quanto a outro, como no início do capítulo XXI: “Sei que há um ponto escuro no capítulo que passou; escrevo este para esclarecê-lo”. (ASSIS, 1962, v.1, p. 974), e o capítulo LXXXVI inteiro, visto que o narrador começa afirmando em primeira pessoa: “Uma coisa é preciso dizer antes que me esqueça” (ASSIS, 1962, v.1,

p. 1054) e termina tratando Aires na terceira pessoa e citando um trecho do suposto *Memorial*.

Se não há identidade entre a autoria de *Esau e Jacó* e do *Memorial de Aires*, e também não é possível encontrar unidade na voz narrativa que inventa a enunciação do livro de 1904, a segunda hipótese que surge como fatura estética dessa questão é a de que Machado de Assis propõe um problema de veridicção. Se a identidade da enunciação é fragmentada, o que corresponderia graficamente ao capítulo curto, fragmentação gráfica da narrativa, a matéria enunciada não pode ser lida como o discurso da verdade ou mesmo problematização histórica do Brasil de 1888-1889 pelo olhar cético de um diplomata avesso às contendas políticas. Não há unidade de discurso da verdade, pois não há unidade da dicção narrativa.

Essa coletivização da autoria é proposta em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pela mobilidade das partes narrativas que compõem o romance, quando lidas sob o ponto de vista das diretrizes fornecidas pelo autor defunto para o leitor ficcional. Portanto, uma das representações da obra é a imagem de fruição inventada ficcionalmente como índice metonímico da situação empírica de leitura. A cada interlocução do autor com o leitor, esse é incorporado dentro do tecido ficcional como um elemento do processo de comunicação em funcionamento.

Essa representação simbólica da leitura se estende à representação da manipulação concreta das páginas do livro, como solicitação ao leitor de sua atenção para as possibilidades de produção de sentido que o suporte oferece. A aptidão para a invenção de leituras diferentes, correspondentes à possibilidade de combinatórias entre as unidades de sentido do texto, realiza-se de forma extremamente eficaz em *Memórias Póstumas*.

Se tomarmos, por exemplo, a relação entre os capítulos 129, “Sem

remorsos”, e o capítulo 130, “Para intercalar no cap. 129”, podemos verificar como isso se dá. O título 130 propõe que o leitor faça um recorte e o coloque entre a primeira oração “Não tinha remorsos” e a segunda “Se possuísse os aparelhos próprios” do 129. A intercalação faz sentido se for realizada de forma completa.

Capítulo 129

SEM REMORSOS

Não tinha remorsos.

Capítulo 130

PARA INTERCALAR NO CAP. (129) CXXIX

A primeira vez que pude falar a Virgília, depois da presidência, foi num baile em 1855. Trazia um soberbo vestido de gorgorão azul, e ostentava às luzes o mesmo par de ombros de outro tempo. Não era a frescura da primeira idade; ao contrário; mas ainda estava formosa de uma formosura outoniça, realçada pela noite. Lembra-me que falamos muito, sem aludir à cousa nenhuma do passado. Subentendia-se tudo. Um dito remoto, vago, ou então um olhar, e mais nada. Pouco depois retirou-se; eu fui vê-la descer as escadas, e não sei por que fenômeno de ventriloquismo cerebral (perdoem-me os filólogos essa frase bárbara) murmurei comigo esta palavra profundamente retrospectiva:

“Magnífica!”

Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX.

Capítulo CXXIX

SEM REMORSOS

Se possuísse os aparelhos próprios, incluía neste livro uma página de química, porque havia de decompor o remorso até os mais simples elementos, com o fim de saber de um modo positivo e concludente por que razão Aquiles passeia à roda de Troia o cadáver do adversário, e lady Macbeth passeia à volta

da sala a sua mancha de sangue. Mas eu não tenho aparelhos químicos, como não tinha remorsos, tinha vontade de ser ministro de Estado. Contudo, se hei de acabar este capítulo, direi que não quisera ser Aquiles nem lady Macbeth; e que, a ser alguma cousa, antes Aquiles, antes passear ovante o cadáver do que a mancha; ouvem-se no fim as súplicas de Príamo, e ganha-se uma bonita reputação militar e literária. Eu não ouvia as súplicas de Príamo, mas o discurso do Lobo Neves, e não tinha remorsos (ASSIS, 1962, v. 1, p. 621).

A leitura isolada dos capítulos, ou feita na sequência, suprimiu um significado importante que a associação das duas partes permite: Brás Cubas, além de não ter remorso por seu caso de adultério, seria capaz de repetir o fato, se fosse possível. E não tem remorso justamente porque a beleza de Virgília, na sua lógica egoísta, justificava a mentira e o desvio das normas afetivas que a sociedade impunha. Além disso, o discurso de Lobo Neves, que o aborrece, merece vingança. Mas, fundamentalmente, não tem remorsos porque é vaidoso e pretende exibir Virgília como um prêmio, assim como lady Macbeth exibia a sua mancha de sangue, e principalmente, Aquiles, o cadáver do adversário. Nos três casos, há uma identidade que não será percebida se a reorganização dos capítulos não for feita: o caso de adultério, assim como o cadáver do inimigo, serve como matéria de composição literária e garante a ovação pública. Virgília é “magnífica” como a reputação literária, que transforma uma matéria prosaica em elemento estético do sublime.

Mas o resultado principal desse experimento estético é que, se não fizermos o recorte e a colagem, o percurso de leitura fica estagnado nesse trecho, pois, se realizarmos a leitura sequenciada e voltarmos ao capítulo 129, na sequência estará o capítulo 130, que nos remete novamente ao 129. Dessa forma, se seguirmos à risca o conselho, a obra não passará do capítulo intercalado, a repetir-se regressiva e indefinidamente. Só é possível sair do círculo da leitura se a “montagem de um novo livro” for concretamente realizada.

Se a lógica empregada nessa leitura for estendida para todo o processo de construção do livro, por meio da associação entre as partes, é possível que a cada nova associação realizada o leitor deduza um sentido novo para o qual ainda não havia atentado. Isso indica que o projeto literário machadiano partia da incorporação das convenções editoriais do jornal na ficção. Especificamente, a incorporação dessa convenção consiste numa diferença, inclusive em relação a Sterne: a produção do capítulo curto. A singularização radical da materialidade do livro na prosa de segunda fase machadiana e, com ela, o encurtamento do capítulo trarão, como consequência estética, outra proposta vinculada à materialidade do livro: o reforço do espaço em branco – do intervalo entre capítulos, ignorado nas edições posteriores à primeira edição, mas presente de forma muito significativa nessa. Para Baptista, (2008, p. 22), “Sem sentido determinado, o espaço em branco expõe a organização material do livro enquanto elemento significativo da composição romanesca”. Isso porque o estilo ébrio e desordenado de *Memórias Póstumas* é realçado pela sucessão linear dos capítulos, mas também “contrasta com a ordenação e a delimitação rigorosa de cada pequena porção de texto” (BAPTISTA, 2008, p. 22).

Esse espaço em branco é também aludido pelas inúmeras sugestões de supressão de capítulo que a narrativa apresenta. Além dos incontáveis capítulos desqualificados no enunciado do próprio capítulo, há outros, que sugerem a supressão do anterior, como o 136, “Inutilidade”, 135, “Oblivion”: “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil.” Essas lacunas, se forem concretamente realizadas, fariam com que o livro fosse reduzido e proporiais outro romance a ser decodificado. A essa redução ao mínimo do enunciado para o máximo de significação, Campos (1992) denomina “arte pobre”. Para o crítico paulista, a principal inovação proposta por Machado em relação aos autores do seu tempo seria uma *visão tacteante*. Outro nome para o

“perpétuo tartamudeio” (p. 228). A expressão *visão tacteante* parece apontar para dois elementos fundamentais da obra machadiana: a distribuição espacial dos capítulos na página em branco e a leitura performática, com que o narrador obriga o leitor a manipular materialmente o livro de forma quase lúdica, para “montar” uma leitura sugerida pelo enunciado que não corresponde àquela apresentada pela sequência original em que os capítulos são organizados.

Não por acaso, Pignatari (1987, p. 120) afirma que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* constitui-se num texto para ser visto. E essa perspectiva, segundo o crítico, foi denunciada pelo autor Brás por meio de vários expedientes, como o uso constante da paronomásia “parece que a miséria lhe calejara a **alma**, a ponto de lhe tirar a sensação de **lama**.(...) Tínhamos falado na prata, a velha prataria do tempo de D. José I, a porção mais grave da herança, já pelo **lavor**, já pela vetustez, etc... (o segundo termo da paronomásia, **valor**, é lido *in absentia*)”.

Além disso, no capítulo “Oblivion” há uma amostragem de caracteres tipográficos. Logo no primeiro parágrafo a palavra ESQUECIMENTO vem em caixa alta. O termo em inglês vem em versaletes e o discurso enfatiza a forma gráfica da letra: “Vai em versalete esse nome OBLIVION” (ASSIS, 1962, v.1, p. 623). Parece que Brás Cubas comporta-se como um secretário de tipografia e marca os tipos para o jornal. Assim como no antigo jornalismo, o versalete, dupla caixa alta, tem a função irônica de conferir *status* ao termo inglês.

Em *Memorial de Aires*, a indicação do caráter que comporá a fonte ainda continua, embora em número menor de ocorrências, como: “Sublinho este *nossa*, porque disse a palavra meio sublinhada; mas ele creio que não a ouviu de nenhuma espécie” (ASSIS, 1962, v.1, p. 1193, itálico do autor).

Essas observações assinalam que Machado produz uma ficção

que teatraliza o deslocamento entre a palavra escrita e a falada. Ao propor um livro para ser visto, ele investe numa ideografia que esfacela o projeto realista de representação unívoca da realidade empírica.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 1.
———. ————. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 3.
- BAPTISTA, A. B. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- BAPTISTA, A. B. O romance extravagante. In: ASSIS, M. de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Fixação de textos e notas por Marcelo Módolo. Prefácio de Abel Barros Baptista. São Paulo: Globo, 2008, p. 15-31.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 4. ed.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora UNB, 2. ed., 1999.
- . *Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- ECO, U. *Leitura do texto literário*. Lisboa: Editor Presença, 1993.
- HALLEWELL, L. *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- HANSEN, J. A. Reorientações no campo da leitura literária. In: ABREU, M. S. (Org.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*.

Campinas: Mercado de Letras – Associação de Leitura do Brasil (ALB). São Paulo: FAPESP, 2005.

PIGNATARI, D. As decifrações semióticas. In: _____. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PETRUCCI, A. *La scrittura: ideologias e rappresentazione*. Turin: Einaudi, 1986.

_____. La concezione cristiana del libro fra il VI e VII secolo. In: CAVALO, G. (Org.). *Libri e lettori nel Medioevo. Guida Storica e critica*. 5. ed., Roma-Bari: Laterza, 2003.

RICARDOU, J. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Éditions du Seul, 1971.

TITAN JUNIOR, S. V. O romance e a revista. As Memórias póstumas de Brás Cubas, na Revista Brasileira. *Serrote*, v. 1, p. 144-149, 2009.