

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

LÍVIA CRISTINA GOMES

Machado com Flaubert ou a política da escrita

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

Machado com Flaubert ou a política da escrita

Lívia Cristina Gomes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

VERSÃO CORRIGIDA.

De acordo: Profa. Orientadora: Dra. Verónica Galíndez Jorge.

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G633m Gomes, Livia Cristina
Machado com Flaubert ou a política da escrita /
Livia Cristina Gomes ; orientadora Verónica Galíndez
Jorge. - São Paulo, 2011.
112 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Flaubert,
Gustave, 1821-1880. 3. Literatura brasileira. 4.
Literatura francesa. 5. Crítica literária. I. Jorge,
Verónica Galíndez, orient. II. Título.

GOMES, Livia Cristina
Machado com Flaubert ou a política da escrita

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

A meus pais,
pelo que não está nos livros

AGRADECIMENTOS

A Verónica Galíndez Jorge, pela convivência intelectual e também afetiva, sem a qual este estudo perderia em grande parte seu sentido;

Aos professores, Cilaine Alves Cunha, Cláudia Amigo Pino, Hélio de Seixas Guimarães, Samuel Titan Jr. e, sobretudo, a Roberto Zular, minha grande descoberta de 2010, e a João Adolfo Hansen, com quem tudo começou e a quem devo muito;

Aos colegas do GELLE, especialmente aos amigos Cícero Alberto Oliveira, Luciana Antonini Schoeps e Luís Cláudio Kinker Caliendo, pelas leituras compartilhadas e conversas que tornam o dia menos difícil;

A Cleber e a minha irmã Lilian, pelo apoio;

Aos funcionários do DLM;

A FAPESP, pela bolsa concedida.

As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento.

(Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*)

Às vezes penso: o lugar é tremendo.
É sobre os mortos, além da linguagem.
Lugar que se transforma rodando contra a boca

(Herberto Helder, “VI”, in: *Lugar*)

RESUMO

GOMES, L. C. *Machado com Flaubert ou a política da escrita*. 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Estudam-se aqui as escritas de Gustave Flaubert e de Machado de Assis, considerando a ironia a estratégia narrativa comum a ambos os autores. Evidenciado na figura da comparação, o procedimento irônico de suas escritas joga com a verossimilhança e com a expectativa do leitor para sucessivamente frustrá-las. Desfazendo as semelhanças discursivas que atuariam a causalidade da verossimilhança, conforme Aristóteles, a ironia efetivada por meio dessa figura de linguagem revela o jogo do pastiche de suas escritas e desloca, assim, a representação semântica da narrativa. A corrupção da *mimesis* como fundamento do discurso literário faz de suas escritas uma proposta de outro tipo de “verossimilhança”, não mais motivada pela coincidência das semelhanças discursivas, o que ressalta, deste modo, seu gesto político. Pois, a política da escrita não está no que o autor quis dizer, mas na reverberação do texto no leitor, reverberação que impõe o silenciamento das unidades de sentido já estabelecidas pela repetição das ideias feitas. Entenda-se também com isso que o estudo aqui empreendido propõe a alternativa crítica de se abordar escritas de “estilos” e práticas diferentes, sem que se tenham necessariamente em vista citações explícitas ou implícitas, “influência” e “fonte” literária. Porque a força da escrita literária não está exclusivamente em sua representabilidade semântica, mas na libertação do simbólico, que evidencia a historicidade dos discursos.

Palavras-chave: 1. Assis, Machado de (1839-1908). 2. Flaubert, Gustave (1821-1880). 3. Literatura brasileira. 4. Literatura francesa. 5. Crítica literária.

ABSTRACT

GOMES, L. C. *Machado with Flaubert or the politics of writing*. 2011. 112 f. Master's Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Gustave Flaubert and Machado de Assis's writings are studied here taking into consideration the irony as a narrative strategy common to both authors. The ironical procedure of their writings plays with verisimilitude, and this is made evident in the figure of speech of comparison and a continuous frustration of the reader's expectation. By undoing the discursive similitude which activates the verisimilitude's causality, according to Aristotle, the irony made effective by that figure of speech reveals a pastiche play and dislocates, in that sense, the semantic representation of the narrative. The mimesis's corruption as substance of literary discourse makes their writings a proposal of another kind of "verisimilitude", no longer motivated by the coincidence of the discursive similitude, which highlights its political act. The politics of writing is not in what the author meant, but in the text's reverberation in the reader, which imposes a silence in the units of meaning already established by the repetition of the received ideas. It is also to be understood that the study here undertaken proposes an alternative criticism in order to tackle writings of different "styles" and practices, without necessarily having explicit or implicit quotations, "influence" and literary "source". This is because the force of the literary writing is not exclusively in its semantic representation, but in the liberation of the symbolic, making the historicity of discourses evident.

Key-words: 1. Assis, Machado de (1839-1908). 2. Flaubert, Gustave (1821-1880). 3. Brazilian Literature . 4. French Literature. 5. Literary Criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. MACHADO, FLAUBERT E A ESCRITA ANTI-BÊTISE	13
2. A ESCRITA E AS IDEIAS FEITAS	26
2.1 NATIONALISME : MAUVAIS EFFET DANS LA LITTÉRATURE	26
2.1.1 <i>As vozes da tagarelice</i>	27
2.1.2 <i>A recepção crítica de “O imortal”</i>	42
2.2 « MÉTAPHORE : MAUVAIS EFFET DANS LE STYLE »	45
3. SEMELHANÇAS DESFEITAS	60
3.1 “RUY DE LEÃO” E O REPERTÓRIO <i>KITSCH</i> DE FLAUBERT	60
3.2 ESCRITA PARRICIDA / ESCRITA ENVENENADA	75
4. A POLÍTICA DA ESCRITA	100
BIBLIOGRAFIA	104

INTRODUÇÃO

O papel estava branco. As sobranceiras franzidas, atentas.
(Clarice Lispector, *A maçã no escuro*)

Não foi sem raiva que o texto que se segue foi escrito. Raiva da besteira que se encontra estampada até nas caixas de leite – afinal, a tolice também é mercadoria – com as (já velhas) ideias feitas: “aprenda a ser feliz” ou “tenha uma vida saudável” e todo “etc.” que o leitor conhece bem. Mas acresce que a raiva é dupla porque também é a raiva da impossibilidade de se sair da besteira, possivelmente o único barro comum a esse bicho chamado “homem”, para lembrar Nietzsche. Pois então é com um certo mal-estar que se fala aqui na ironia das escritas de Flaubert e de Machado, porque a besteira que ela assinala não é de seus autores. Diga-se já que esse procedimento irônico evidencia-se na figura da comparação, denominada neste trabalho por “comparação-*kitsch*”. Que também fique dito que este estudo se centra em dois contos: “La légende de Saint Julien l’Hospitalier”, uma das narrativas de *Trois contes*, de 1877, e “O imortal”, conto machadiano publicado em 1882.

O que aqui vai não é uma pesquisa modelada pelas preocupações tradicionais da “Literatura comparada”. Não serão consideradas questões como citação implícita ou explícita, “fonte” ou “influência” literária. Propõe-se, em contrapartida, o exercício borgeano¹ de uma abordagem crítica comparativa que não passa pela representabilidade semântica da narrativa. Aliás, o que as escritas evidenciam é a distorção das semelhanças discursivas que atuariam o fundamento substancial da palavra. Com isso, argumenta-se aqui a favor da *política da escrita*: repercussão da coisa literária que extrapola suas próprias formações discursivas. Ou ainda, para falar com a Lispector, “o sabor de uma fruta está no contato da fruta com o paladar e não na fruta mesmo²”.

Mas às vezes (ou quase sempre) o gosto é amargo, difícil de ser degustado, uma vez que não é a fruta que sente o amargor: parte deste texto foi escrita durante a lamentável invasão da tropa de choque na USP, na ocasião da greve de 2009. Evento que deve sua “participação” nesta escrita na medida em que tornou ainda mais evidente que o discurso literário não deve (nunca deve) ser considerado externo aos acontecimentos do mundo (até

¹ Cf. Borges, J. L. “Kafka y sus precursores”. In: Obras completas. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, 3^a ed, v. 2, pp. 88-90.

² Lispector, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* [1969]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 102.

mesmo porque ele é um evento *no* mundo), mas nem tampouco como reflexo mecânico deles. Pois, o que poderia ser chamado de “realidade” ou “real” não é uma substância da qual seja possível abranger sua totalidade com o trabalho da “forma”, e nem o escritor faz do texto sua “expressividade”. A escrita literária é política e *age* no mundo porque seus artifícios leem o leitor, silenciando a tagarelice repetitiva de suas ideias feitas e questionando ou corroendo as semelhanças discursivas que se repetem na violência do *habitus*. O que é *kitsch* é, portanto, ainda acreditar nas semelhanças, sono tranquilo na hipocrisia do capital. *Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.*

1. MACHADO, FLAUBERT E A ESCRITA ANTI-BÊTISE

Os “dentes da calúnia” e outras expressões, surradas como colchões de hospedaria, são os seus encantos.
(“Galeria póstuma”, in *Histórias sem data*)

Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as “coisas boas”!...
(Friedrich Nietzsche, *Genealogia da moral*)

Irônicas e, por isso, perturbadoras – pois a ironia não é com os outros – as escritas de Machado de Assis e de Gustave Flaubert encenam o desgaste substancial da palavra, (des)fazendo-se em simulacros que ficcionalizam o próprio procedimento narrativo. Nelas, as semelhanças discursivas que fundamentariam a representação mimética³ se dissolvem na ironia que aponta o clichê e a tópica enunciada, sublinhando o vácuo discursivo de que são feitas. Isto é, suas escritas jogam com a inadequação daquilo que, pela semelhança entre discursos, ativaria a causalidade da verossimilhança, deslocando o texto do que o leitor considera “verdadeiro”, seja como “verdade” / “realidade” do equívoco positivista que substancializa os discursos pelos critérios validados da experiência empírica, seja como o verossímil segundo a lógica do gênero textual.

Frustrando, assim, as expectativas de leitura pelo redirecionamento das narrativas, a evidência dos próprios artifícios inscreve os textos no jogo do pastiche, ressonância do já-dito que indica a artificialidade da tópica. Não por acaso, o emprego sistemático da ironia nessas escritas é figurado pela comparação, figura de linguagem que enfatiza as semelhanças⁴. Espécie de curto-circuito da verossimilhança literária, a imagem clichê da comparação faz a escrita se voltar para si mesma, num movimento irônico de pontuar a tópica narrada com o lugar-comum da construção imagética⁵. Vejam-se os seguintes excertos de “La légende de

³ Sabe-se que, conforme Aristóteles, o verossímil se fundamenta pela semelhança do discurso com as opiniões que o avaliam como “verdadeiro”, segundo seu gênero textual (cf. Aristote. *Rhétorique* (1370a). Paris: Gallimard, Tel, 1980 e 1991).

⁴ Entenda-se que o que importa aqui não é a figura de linguagem, “comparação” ou “metáfora”, segundo a definição de determinada preceptiva poética, mas a ironia da escrita que se condensa na construção da imagem literária. Com isso, justifica-se neste trabalho o emprego um tanto indiscriminado entre os termos “comparação”, “metáfora” e “figura”.

⁵ Estudando as metáforas na escrita machadiana, Dirce Côrtes Riedel salienta que mesmo o emprego do clichê se desdobra metaforicamente em outros sentidos conotativos, desfazendo, deste modo, as unidades de significação alegadas pela primeira conotação da figura, transformada em metáfora-dupla (às vezes tripla) pela metaforização *en abyme* que a escrita de Machado tece. A autora identifica esse procedimento como o da carnavalização da narrativa, característica da sátira menipeia (cf. Riedel, D. C. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de

Saint Julien l’Hospitalier⁶”, conto flaubertiano integrante do volume *Trois contes*, publicado em 1877, e, em seguida, de “O imortal⁷”, de Machado de Assis, publicado na revista *A Estação*, entre 15 de julho e 15 de setembro de 1882:

Il combattit des Scandinaves recouverts d’écailles de poisson, des Nègres munis de rondaches en cuir d’hippopotame et montés sur des ânes rouges, des Indiens couleur d’or et brandissant par-dessus leurs diadèmes de larges sabres, plus clairs que de miroirs. (pp. 104-105)

Após a praga de parricídio proferida por um cervo negro num dia de caça de grande carnificina, Julien, acreditando ter matado sua mãe por tê-la confundido com uma cegonha, foge do castelo de seus pais. Sem destino, engaja-se numa tropa de aventureiros e percorre várias peripécias, como as descritas no trecho acima. Nota-se que o excesso de aventuras é acentuado pelo ritmo acelerado do texto: vários lances, separados apenas por vírgulas, hipertrofiam a frase e culminam na comparação, tão clichê quanto as aventuras narradas. Sem deixar o leitor tomar fôlego, nova série de aventuras vem logo em seguida:

Il vainquit les Troglodytes et les Anthropophages. Il traversa des régions si torrides que sous l’ardeur du soleil les chevelures s’allumaient d’elles-mêmes, comme des flambeaux (p. 105)

O mecanismo é o mesmo. A hipertrofia da frase, se por um lado é aliviada pelo ponto final, isto é, pela pausa um pouco mais duradoura entre a enumeração de aventuras, por outro, o exagero delas é maior. Basta lembrar o que significa lutar contra (e ainda vencer) trogloditas e antropófagos. E mais uma vez o imaginário *kitsch* dessas superaventuras desemboca na comparação, igualmente lugar-comum. Também clichê é a maldição do cervo que se realiza: pensando vingar a suposta traição de sua mulher, Julien assassina o casal que dormia em sua cama: eram seus pais que, em sua ausência, tinham chegado ao castelo do filho. Da tópica da

Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1974). Reconhece-se neste trabalho a pertinência de tal identificação, na medida em que os textos machadianos destroem os sistemas de representação da época. Neste sentido, no entanto, sua escrita permite tanto ser associada a Luciano de Samósata quanto à literatura do século XX, como a de Kafka ou a de Lispector.

⁶ Todas as citações do conto flaubertiano se farão pela edição da Gallimard, coleção “Folio Classique”: Flaubert, G. “La légende de Saint Julien l’Hospitalier”. *Trois contes* [1877]. Paris: Gallimard, 1973, (Folio Classique), pp. 81-129. Doravante, apenas o número da página será indicado no corpo do texto.

⁷ Todas as citações de “O imortal” e demais textos machadianos se farão pela edição da Aguilar da *Obra Completa (OC)* em 3 volumes: Machado de Assis, J. M. “O imortal”. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 2006, 12ª ed., v. 2, pp. 885-900. Daqui por diante, será indicado apenas o número da página no corpo do texto quando for citação de “O imortal”. Para citação de outros textos machadianos, serão informados em notas de rodapé o título, o volume e o número da página.

fatalidade ao velho clichê amor-traição-vingança, Julien foge novamente, “mendant sa vie par le monde”, até socorrer um leproso, a quem oferece seus mantimentos e seu calor. Abraçado com o doente, “Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l’emportait dans le ciel” (pp. 128-129). De tópica em tópica, a comparação assinala o artifício do artefato⁸ e produz o tom irônico do pastiche, pois, repetindo o mesmo procedimento de escrita ao longo da narrativa, sublinha o convencionalismo das próprias fórmulas. Quanto a “O imortal”, os clichês não são diferentes:

Rui de Leão inculcava ser o próprio pai do Duque de Monmouth, suposto filho natural de Carlos II, e caudilho principal dos rebeldes. A verdade é que eram parecidos como duas gotas d’água. (p. 892)

A narração das aventuras incríveis de Rui de Leão, cujo nome ecoa como pastiche do monarca Ricardo Coração de Leão, lembra o atropelamento da série de façanhas de Julien. De fato, tem-se o mesmo procedimento: aventuras excessivas e extraordinárias, narradas uma atrás da outra, com algumas comparações que apontam o pastiche do lugar-comum, sendo elas também comuns. Nada mais sem originalidade do que “parecidos como duas gotas d’água”: eis a vulgaridade da comparação que, como em Flaubert, aponta o *kitsch* das tópicas narradas, evidenciando, ironicamente, as semelhanças desfeitas que fundamentavam a “verdade” (isto é, o “verdadeiro” ou verossímil) da peripécia.

Não teve outro recurso mais do que fugir; veio para o Sul, onde alguns anos depois, no princípio do século passado, podemos achá-lo na descoberta das minas. Era um modo de afogar o desespero, que era grande; pois amara muito a mulher, como um louco... (p. 896)

Da Inglaterra, poucas páginas depois, o pernambucano Rui de Leão encontra-se de volta ao Brasil, após nova série de aventuras em diversos lugares em que viveu. O lugar-comum romântico não poderia ser melhor: amar “como um louco” bem merece as reticências no final. O tom aparentemente sério do “podemos achá-lo” logo se desfaz. A comparação, mais *kitsch* impossível, destrói qualquer seriedade que poderia haver no conto: sua própria mediocridade é indicadora do pastiche irônico da aventura amorosa. A história de Rui de Leão, contada por seu filho a dois amigos numa noite “escura como breu, quente como

⁸ Pensa-se aqui nas palavras de João Adolfo Hansen sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “a memória de Brás Cubas é um produto arbitrário, ou seja, que o texto que lê é antes de tudo um artefato construído como artifício” (Hansen, J. A. “*Dom Casmurro*: simulacro e alegoria”. In: Guidin, M. L.; Granja, L.; Ricieri, F. W. (org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2008, p. 154).

forno”, se resume em uma sucessão de lances romanescos, repetindo sempre os mesmos tópicos: amor-ciúme-traição-vingança, até que, cansado das mesmas aventuras, “abatido e desencantado” (p. 899-900), Rui de Leão resolve tomar o restante do elixir que lhe dera a imortalidade. De clichês à tópica homeopática: o imortal finalmente morre.

Cabe ainda ressaltar que em “La légende de Saint Julien l’Hospitalier” o pastiche começa pelo título: o gênero legendário por ele indicado se justapõe ao gênero “conto”, do título do livro, *Trois contes*. Descartada a função de guia de leitura – o que para leitores brasileiros ressoa como uma das velhas manobras machadianas –, o título ainda traz outro pastiche: o da *Legenda áurea*, conjunto de narrativas medievais que, entre outras histórias, conta a santificação de Julien, lida por Flaubert. A fórmula que abre o conto também não escapa: começando como uma narrativa exemplar semelhante à abertura de “Era uma vez...”, o pastiche prossegue sublinhado pela comparação. A figura que aparentemente parece mimetizar a tópica medieval explicitada no final do conto – a saber, a encenação de um narrador que se apresenta em primeira pessoa, mas que adquire o papel de toda uma comunidade representada pelo pronome *on*⁹, justificando, assim, a verossimilhança do lugar-comum da imagem – acaba por deslocar a possibilidade de uma simples repetição da tópica pela ironia do pastiche. O que a comparação põe em jogo não é a adequação verossímil a uma tópica medieval, mas, ao contrário, a inverossimilhança da narrativa, dada pela inverossimilhança de sua representação para o público do século XIX, visto que os valores éticos e morais representados pelo conto já se tornaram antiquados, não funcionando mais, portanto, como critérios de legibilidade normativa da literatura, embora o *kitsch* até hoje nas telenovelas continue agradando ao “bom povo”, nos dizeres de Machado.

Talvez convenha repetir que, de acordo com a retórica aristotélica, a representação não é simples reflexo do mundo empírico, mas se fundamenta numa construção discursiva verossímil desse mundo e cuja verossimilhança é variável de acordo com o gênero literário, isto é, de acordo com a opinião daquilo que é considerado discursivamente “verdadeiro” para determinado gênero. O “verdadeiro” de um texto, dado pela semelhança do discurso com as opiniões que assim o consideram, é, portanto, sua lógica *discursiva*, a coerência que o faz ser

⁹ “Et voilà l’histoire de saint Julien l’Hospitalier, telle à peu près qu’*on* la trouve, sur un vitrail d’église, dans *mon pays*”. Segundo a nota fornecida pela edição organizada por Samuel S. de Sacy do texto de Flaubert, “esse emprego da primeira pessoa, aparentemente tão contrário a sua doutrina [a de Flaubert] e a seu costume, é na verdade um artifício de retórica; para ele, trata-se de imitar o tom oral dos antigos narradores” [“cet emploi de la première personne, si contraire apparemment à sa doctrine et à sa coutume, est en réalité un artifice de rhétorique ; il s’agit pour lui de restituer le ton oral des anciens conteurs”] (in: Flaubert, G. *Trois contes* [1877]. Paris: Gallimard, 1973, Folio Classique, p. 129).

verossímil. Voltando então a Flaubert, a escrita desativa a representação mimética do conto, uma vez que a ironia do pastiche a desloca constantemente, ressaltando sua inadequação à seriedade do gênero legendário. Ou, em outros termos, propõe outro tipo de verossimilhança que não se pauta mais pela semelhança mimética¹⁰.

Proposta também feita por Machado: reescrevendo outro conto publicado em 1872¹¹, a escrita de “O imortal” desloca a verossimilhança da tópica amorosa da narrativa anterior, tornando-a inverossímil como no caso flaubertiano, visto que, dez anos depois, as aventuras de Rui de Leão são consideradas, no mínimo, *démodées* e sua tópica, ultrapassada. Isto é, o idealismo romântico dos anos de 1870, que caracterizava o cenário literário brasileiro com José de Alencar e Visconde de Taunay, entre outros, já se mostra antiquado no início da década seguinte com as estéticas realista / naturalista, estreadas pelo romance *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo¹². Porque os valores idealistas do romantismo se tornam *kitsch* no final do século XIX com a desfaçatez das ideologias que os sustentavam. Como nota Hermann Broch, “o *kitsch* só pôde nascer do romantismo e precisamente do romantismo¹³”, na derrocada da imbricação da figura autoral com a “expressividade” e a “originalidade” românticas, do momento em que surge o homem como sujeito autêntico e pleno. Desse *eu* absoluto, o *kitsch* é sua hipocrisia na luta de classes marxista ou no inconsciente da teoria psicanalítica. Ou ainda, de acordo com Hansen¹⁴,

Como um avô de Pierre Ménard, no entanto, em 1882 o mesmo conto já não era o mesmo de 1872: *Memórias póstumas de Brás Cubas* evidencia que era já impossível ler como discurso sério o romanesco romântico com que recheia os lugares-comuns da vida fantástica de Rui de Leão. O romantismo continuaria a divertir o “bom povo”, como agora, com o *kitsch* da ideologia do ideal, complicação sentimental, aventuras e intrigas; em 1882, contudo, a mesma história que diverte também perverte a diversão, pois subordina os lugares-comuns e os efeitos fantásticos a outros fins¹⁵.

¹⁰ Propõe outra “verossimilhança” no sentido em que “falar nos restringe ao verossímil” (Kristeva, J. “A produtividade chamada texto”. In: *Introdução à semântica* [*Recherches pour une sémanalyse*, 1969]. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.132). Volta-se a essa discussão no último capítulo deste trabalho.

¹¹ Trata-se de “Ruy de Leão”, de 1872. A informação deve-se ao crítico Jean-Michel Massa (cf. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Conselho Nacional de Cultura, 1971, p. 534).

¹² Talvez seja bom lembrar que a estreia das estéticas realista / naturalista não significa que não circule mais produções ancoradas aos ideais românticos, o que pode ser facilmente averiguado hoje em dia em qualquer telenovela ou banca de jornal.

¹³ “Le *kitsch* n’a pu naître que du romantisme et précisément du romantisme”. Broch, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Traduit de l’allemand par Albert Kohn. Paris : Éditions Allia, 2001, p. 28.

¹⁴ Hansen, J. A. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 56-78.

¹⁵ *Ibidem*, p. 61.

Isto posto, a vulgaridade da figura, que, num primeiro momento, parece compatível com a situação inicial encenada na narrativa, isto é, a narração do filho de Rui a seus dois amigos, logo deixa entrever que não é só isso: o diálogo, ao pôr em cena o destinatário¹⁶ do conto, distancia criticamente seu leitor pela inverossimilhança da tópica já tornada piegas.

Dito de outro modo, “La légende de Saint Julien l’Hospitalier” e “O imortal” se estruturam pelo acúmulo¹⁷: a demasia de episódios *kitsch* é reiterada pela repetição da imagem, como se apenas as aventuras do santo e do fidalgo não bastassem. Ou melhor, a escrita desses contos se caracteriza por um movimento duplo: o da somatória de lances romanescos, construindo o sentido linear (ou funcional) do texto, e o da repetição, marcado pela figura, que enuncia o retorno do já-dito, uma vez que é indicadora da velha tópica que a ironia da escrita repete, indeterminando o sentido unívoco da narrativa pelo jogo do pastiche. Daí o efeito de anacoluto provocado pela comparação, que anula a causalidade da verossimilhança, evidenciando o artifício da escrita. Seguem-se outros trechos do conto flaubertiano:

La nuit allait venir; et derrière le bois, dans les intervalles des branches, le ciel était rouge comme une nappe de sang. (p. 99)

e:

Il y avait dans son feuillage un choucas monstrueux, qui regardait Julien; et çà et là, parurent entre les branches quantité de larges étincelles, comme si le firmament eût fait pleuvoir dans la forêt toutes ses étoiles. C’étaient des yeux d’animaux, des chats sauvages, des écureuils, des hiboux, des perroquets, des singes. (p. 114)

Percebe-se que nos dois exemplos, só para ficar nesses, a comparação corta a sequência linear dos episódios, desmascarando o procedimento da escrita: o lugar-comum de suas imagens, feitas pela relação de similitude entre sangue e cor vermelha¹⁸, estrelas e

¹⁶ Vale lembrar que “destinatário” é o receptor semiológico pressuposto do discurso, instaurado no momento da escrita. Já quando se fala em “leitor”, deve-se subentender sua distância temporal e semântica em relação ao “destinatário” do texto.

¹⁷ Registra-se aqui o comentário do Prof. João Adolfo Hansen de que o acúmulo, retoricamente, seria uma “hipertrofia da elocução: o ornamento que é acessório, como as metáforas, é proposto como principal, mas o excesso dele o faz fracassar, como que desabando com o peso das frases” (Exame de qualificação, 23/08/2010).

¹⁸ Além dessa aproximação rasteira, “sangue” é o elemento intradieético que remete à carnificina dos animais nas caças de Julien.

olhos¹⁹, longe de apenas oferecer ao leitor uma construção imagética ordinária, assinala o pastiche das aventuras. Pois, a imagem, pontuando os lances romanescos tornados *kitsch*, sobrepõe outra voz à voz narrativa que conta as aventuras de Julien, a do anonimato do clichê, o que faz o leitor se perguntar quem é o sujeito da enunciação. Pergunta provavelmente sem resposta, visto que o artifício do narrador em primeira pessoa, revelado no final do conto, não deixa de ser apenas artifício:

Et voilà l’histoire de saint Julien l’Hospitalier, telle à peu près qu’on la trouve, sur un vitrail d’église, dans mon pays. (p. 129)

Assumindo valor semântico do pronome *on*²⁰, aliás explícito, o pronome em primeira pessoa fica despojado da singularidade que o caracterizaria para se investir da responsabilidade pela voz. Também não funciona como artifício retórico mimético da legenda medieval: toda a ironia da fórmula “à peu près” não deixa de evidenciar sua falha. Em outras palavras, o efeito de anacoluto da comparação vem da entrada em cena da *bêtise*, que sinaliza o pastiche das tópicas *kitsch*, deslocando, deste modo, a representação semântica das aventuras de Julien. Entenda-se aqui a estreita relação entre a estupidez e o anonimato da voz que faz a comparação: não que a imagem clichê seja necessariamente “estúpida”, mas torna-se *bête* pela ironia da escrita que enfatiza a tópica *piegas*. Ou seja, o uso do clichê ressalta a besteira das ideias feitas (besteira de *se ter* ideias feitas), do repertório *kitsch* que a narrativa põe em jogo. O efeito de anacoluto da comparação faz do conto, portanto, uma maquinaria narrativa, produção de uma voz que só com muito fingimento assume o papel de um *eu*. Como o narrador tagarela de Machado, o *eu* fingido do conto flaubertiano fala, e fala sem informar ao leitor donde sai sua voz, sabotando, assim, a veiculação de significações verossímeis. E como efeito do efeito de anacoluto da comparação, eis a indeterminação da narrativa pelo deslocamento constante da representação mimética das peripécias de Julien. Deslocamento que, é bom repetir, se não permite uma leitura realista e positivista do(s)

¹⁹ Ainda mais declaradamente *kitsch*, a mesma imagem aparece no romance machadiano *Quincas Borba* (1891), capítulo XXXIX, em que Rubião chama “os olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu” (*OC*, v. 1, p. 671). Segundo a leitura crítica de Riedel, a imagem das estrelas estrutura o romance desde o *kitsch* de Rubião, que, pela voz do narrador, não dissimula a *pieguice* (“Rubião lembrou-se de uma comparação velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou de qualquer outra página em prosa de todos os tempos”, p. 671), até a completa indiferença das estrelas, mais precisamente do Cruzeiro, “assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens” (p. 806), imagem que encerra o romance (cf. Riedel, D. C. “Saco de espantos”. In: *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1974, pp. 143-155).

²⁰ Convém ainda ressaltar que o pronome *on* é gramaticalmente indefinido, podendo se referir a qualquer pessoa do discurso, o que acentua a ironia do texto flaubertiano.

conto(s), também não permite uma leitura de total adequação ao gênero legendário (ou fantástico, no caso de “O imortal”), visto que a ironia do pastiche desfaz qualquer possibilidade de representação séria, seja ela “realista” ou “fantástica”. Volta-se agora à narrativa machadiana:

Imaginem que meu pai, em 1695, entrou na conquista da famosa república dos Palmares. Bateu-se como um bravo, e perdeu um amigo, um amigo íntimo, crivado de balas, pelado... (p. 895)

Ou ainda:

Casou com D. Helena, bela como o sol, dizia ele. (p. 896)

E logo adiante, a mesma comparação, mas para outra personagem:

Saiu dali para Madri, onde estive de amores com duas fidalgas, uma delas viúva e bonita como o sol, a outra casada, menos bela, porém amorosa e terna como uma pomba-rola. (p. 897)

No primeiro desses três exemplos, a coloquialidade do termo “pelado”, antes de opor-se à seriedade de bater-se “como um bravo”, acentua a ironia da representação da valentia do herói, desdizendo da gravidade do código de honra já desacreditado, o que reitera seu caráter cômico. Gesto irônico que desestabiliza a credibilidade da narrativa, ou melhor, sua plausibilidade, mesmo tendo-se em vista seu aspecto fantástico. Nos exemplos seguintes, a repetição da mesma comparação para duas personagens diferentes, além de irônica quanto à devoção e à promessa de amor eterno a D. Helena, acentua também a ironia do próprio pastiche, pois sinaliza ao leitor a repetição da tópica amorosa. Ironia que, maliciosamente, se enfatiza com a imagem piegas “amorosa e terna como uma pomba-rola”. Como em Flaubert, a repetição da figura (considerando-se aqui não apenas a repetição dos últimos trechos citados, mas, sobretudo, como uma repetição estrutural), dificultando a funcionalidade da representação da trama, indetermina a narrativa enquanto comunicação de conteúdos unívocos. Indeterminação, a propósito, explícita no final do conto: como a ironia da fórmula flaubertiana “à peu près”, o narrador pluraliza virtuais significações da história de Rui de Leão, de acordo com diferentes regimentos plausíveis de verossimilhança:

O coronel e o tabelião ficaram algum tempo calados, sem saber que pensassem da famosa história; mas a seriedade do médico era tão profunda, que não havia duvidar. Creram no caso, e creram também definitivamente na homeopatia. Narrada a história a outras pessoas, não faltou quem supusesse que o médico era louco; outros atribuíram-lhe o intuito de tirar ao coronel e ao tabelião o desgosto manifestado por ambos de não poderem viver eternamente, mostrando-lhes que a morte é, enfim, um benefício. Mas a suspeita de que ele apenas quis propagar a homeopatia entrou em alguns cérebros, e não era inverossímil. (p. 900)

O narrador finaliza o conto com tais palavras e tal ironia que, desde a primeira leitura, faz lembrar o final de “La légende de Saint Julien l’Hospitalier”, apesar de também remeter a outro conto machadiano, “Ruy de Leão”, publicado dez anos antes, conforme já está dito. Ainda como a fórmula “à peu près” da narrativa de Flaubert, a situação enunciativa encenada no final do conto coloca em suspenso toda a leitura que o leitor acaba de fazer:

Dou este problema aos estudiosos. Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos. (p. 900)

Dispositivo da maquinaria narrativa que, ativando o clichê, desvela o procedimento da escrita, a figura é a ironia efetivada por meio da comparação, fazendo com que a representação da *mimesis* do *démodé* deixe de corresponder a uma construção ficcional verossímil para pôr em questão e corroer a própria representabilidade. Evidenciando a inadequação à representação séria dos valores em jogo nas narrativas (a saber, a honra, a valentia, o amor eterno, etc.), a figura impossibilita a causalidade da verossimilhança, pois, ao enfatizar com seu demonstrativo imagético as semelhanças que a efetivariam, acaba por sinalizar a artificialidade da tópica narrada²¹. Isto é, as semelhanças já estão desgastadas e as

²¹ A ironia figurada pela comparação é muito frequente nas escritas de Flaubert e de Machado. Seguem-se apenas outros dois exemplos de textos que não os já mencionados, o primeiro de *Salammbô* (1862) e o outro das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/1881): “Mais Narr’Havas, poursuivant, compara ses désirs à des fleurs qui languissent après la pluie, à des voyageurs perdus qui attendent le jour. Il lui dit encore qu’elle était plus belle que la lune, meilleure que le vent du matin et que le visage de l’hôte” (Paris: Gallimard, 1970, Folio Classique, p. 434) e “Uniu-nos esse beijo único, – breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida cheia de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria, – uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, – vida de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engolia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo.” (*MPBC*, in: *OC*, v. 1, p. 569). Também é bastante recorrente na escrita flaubertiana a comparação cujo procedimento irônico consiste em sublinhar o artifício não pelo clichê, mas pela arbitrariedade da imagem. Por exemplo, “la conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue” e “au fond, de grandes herbes s’y penchaient, comme des chevelures de cadavres flottant dans l’eau” (respectivamente, in: *Madame Bovary* [1857] Paris: Gallimard, 2001, Folio Classique, p. 92 e “Un coeur simple” in: *Trois contes* [1877], *op. cit.*, p. 50). Lugar-comum ou não, o que importa é que a função explicativa

opiniões não sustentam mais como verossímeis o idealismo que motiva as intrigas romanescas de Julien e de Rui de Leão²², a menos que participem do “malfazejo de uma hipocrisia universal na maneira de viver, perdida em imensos cerrados de sentimentos e de convenções”, conforme as palavras de Hermann Broch²³ sobre o *kitsch*. Segue-se a citação:

É supérfluo ressaltar que a burguesia jogou hipocritamente a comédia do triunfo completo de sua atitude. Durante todo o século XIX, ela aparentou ter trazido para a vida a grande arte e exterminado, além disso, a libertinagem²⁴.

Mantendo a “estrita necessidade” de se conservar “como classe distinta diante da classe feudal que cedia o terreno”, a burguesia afirma “os ideais ascéticos do puritanismo calvinista”, nos países protestantes, ou, nos católicos, o “princípio diretor universal”, assentado na “virtude²⁵”. Mas ao longo do século XIX, a bem conhecida divisa de hoje “*time is money*” já modelava os corpos e a vida e todo *blabláblá* de amor eterno, honra e valentia ia por água abaixo pelo ralo do capital. Ou ficava (e ainda fica) como água estagnada, como *bêtise* que universaliza as particularidades na hipocrisia *kitsch* do idealismo. Apontando semelhanças discursivas já arruinadas (ou “convenções”, para falar nos termos de Broch, desmascaradas como ideológicas), a ironia efetivada pela figura fica aqui denominada por “comparação-*kitsch*”.

Ressalta-se que não é *kitsch* por seu excesso²⁶, mas pela semelhança universalizante que pressupõe. Ou seja, semelhança refletora de uma anterioridade ontológica, verdade originária ou fundamento substancial das palavras, que faria funcionar a representação semântica da narrativa, pois a fixaria em unidades de sentido (“amor”, “valentia”, “morte” / “imortalidade”, etc.) reconhecíveis pelo leitor. Todavia, conforme está dito e será mais bem analisada adiante, a ironia na comparação-*kitsch* aponta as semelhanças desgastadas,

que a comparação poderia ter se desfaz na construção artificiosa da escrita, enfatizando ironicamente semelhanças que não funcionam.

²² O jogo com a verossimilhança no conto de Machado foi analisado por João Adolfo Hansen, em “‘O imortal’ e a verossimilhança”, (Teresa: revista de Literatura Brasileira, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 56-78), comentado mais adiante.

²³ “malfaisance d’une hypocrisie universelle dans la façon de vivre, égarée dans d’immenses fourrés de sentiments et de conventions”. Broch, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Traduit de l’allemand par Albert Kohn. Paris : Éditions Allia, 2001, p. 34.

²⁴ “Il est superflu de faire ressortir que la bourgeoisie s’est jouée hypocritement la comédie du triomphe complet de son attitude. À travers tout le XIX^e siècle, elle a fait semblant d’avoir appelé à la vie le grand art et exterminé en outre le libertinage”. Ibidem, p. 34-35.

²⁵ Ibidem, p. 17.

²⁶ Pelas preceptivas antigas, o excesso, o desproporcional ou o monstruoso é antes relacionado ao registro do cômico.

sublinhando a inverossimilhança da valentia de Julien e das aventuras amorosas de Rui de Leão, mesmo pela lógica do verossímil dos gêneros legendário e fantástico. Enfatiza-se, mais uma vez, que ambas as narrativas deslocam a verossimilhança dos gêneros textuais que elas evocam, seja a “legenda” que se dissolve no “conto”, seja o “fantástico” que baralha critérios realistas / positivistas, visto que o imortal é mortal. O que é *kitsch* aqui, portanto, não é o detalhe desnecessário ou o ornamento excessivo, como quer Abraham Moles²⁷, mas a universalização como regra, ideias feitas que se repetem na tirania do *habitus*²⁸. Ou as juras de amor eterno à mulher “bela como o sol” e os olhos que refletem o brilho das estrelas.

Evidenciando, deste modo, a historicidade dos discursos e das verossimilhanças, como diz Hansen²⁹, a comparação-*kitsch* aponta também a do leitor, pois é o texto que o lê, e não o contrário. O *kitsch* só é *kitsch* com uma certa raiva da besteira e as escritas de Machado e de Flaubert só são críticas se o leitor se deixa ser falado por elas, pois, o “*kitsch*” é o efeito de um ponto cego da figura, da comparação que se faz “figural”, para pensar com Deleuze³⁰, silenciando, assim, sua representabilidade semântica. Com isso, afirma-se que neste trabalho não se trata de revelar a “verdade” do(s) texto(s) e a “intenção” unívoca dos autores com a escrita de suas narrativas. Fala-se aqui em “Machado” ou “Flaubert” como um lugar de relação, congruência entre escrita e leitura.

²⁷ Cf. Moles, A. *O kitsch: a arte da felicidade* [1971]. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, 2ª ed. É relevante historicizar a noção acrônica de “*kitsch*” defendida por Moles. Afirmando que “o Kitsch é [...] um fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura” (p. 11), o sociólogo faz implicações anacrônicas ao associá-lo ao “estilo” tido como “Barroco” ou “Rococó”, uma vez que, para ele, o *kitsch* está intrinsecamente relacionado ao acúmulo e à sinestesia, “a uma função de gratuidade essencial, de decoração” (p. 64). Perspectivada pela estética do funcionalismo, encabeçada pelo movimento Bauhaus, a definição dada por Moles, ironicamente, corre o risco de também ser “*kitsch*”, dado que pressupõe a universalidade de uma visão parcial e particular. Neste sentido, o leitor não encontrará aqui a proposta de uma nova definição, uma vez que o que se está em jogo é justamente a impossibilidade do conceito, de sua tranquilidade ontológica.

²⁸ Emprega-se este termo em seu sentido antropológico mais geral. Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (versão 1.0.5, agosto de 2002), “*habitus*” é o “modo de ser de um indivíduo ligado a um grupo social, que se relaciona especialmente com a aparência física (roupa, atitude etc.)”. “Aparência física” que, enfatiza-se aqui, está intrinsecamente relacionada às práticas de legibilidade normativa do corpo. Sobre o “sábá da besteira e da maldade” em que o *habitus* opera tiranicamente, ver Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro : Graal, 2006, 2ª ed. A citação acima encontra-se na página 219.

²⁹ Cf. Hansen, J. A. “‘O imortal’ e a verossimilhança”, *op. cit.*

³⁰ Seguindo a proposta de J.-F. Lyotard, o “figural” da pintura de Francis Bacon opõe-se ao “figurativo”, ou seja à representação que “implica, de fato, relacionar uma imagem a um objeto, buscando ilustrá-lo; ela implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que oferece precisamente para cada uma o seu objeto. A narração é o correlato da ilustração. Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar, para animar o conjunto ilustrado” [“Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d’une image à un objet qu’elle est censée illustrer; mais elle implique aussi le rapport d’une image avec d’autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l’illustration. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser, pour animer l’ensemble illustré”] (Deleuze, G. *Logique de la sensation*. v. 1. Paris: Éditions de la différence, 1984, 2ª ed., p. 10). Além do texto de Deleuze, pensa-se também na figura como “silêncio” semântico da narrativa, conforme a leitura de Gérard Genette, em “Silences de Flaubert”, comentada no próximo capítulo.

Efetivamente, a relação que se faz pelo registro irônico – e sublinha-se aqui que a ironia é justamente o que produz a inadequação da escrita a categorias de sentido que possam determinar a “intencionalidade” unívoca de seus autores – pressupõe ainda a “intenção” da ironia. Entretanto, ressalta-se que não se trata de “expressividade”, mas de uma política da escrita que sugere outros modos de ler e de escrever, que não aqueles fixados pela repetição mimética. Por isso, não se fala aqui *sobre* os textos e seus autores, mas fala-se *a partir deles*. Porque falar *sobre* ainda é falar *de fora*, é considerar o discurso literário um objeto delimitado e determinado por fatores histórico-sociais ou estritamente narratológicos. Falando *sobre*, a crítica machadiana preenche as lacunas de sentido da escrita com unidades de significação, pressupondo que o texto seja reflexo de conteúdos empíricos, e determina, deste modo, sua indeterminação com interpretações alegóricas, instrumentalizando-o para que se fale *sobre* o Brasil. Porque pensa-se no e com o projeto romântico literário e não se considera que as semelhanças estão desfeitas³¹.

Repete-se que o procedimento irônico da escrita de Machado se faz pela *indeterminação* da narrativa como unidade de sentido, impossibilitando a reprodução harmônica dos sistemas de representação do leitor. Assim como Flaubert no século das correspondências baudelairianas³² ou do que, logo mais, será o signo da verdade de Proust, as semelhanças se mostram desgastadas e as correspondências interrompidas na besteira das ideias feitas. Propondo aqui “Machado com Flaubert”, o que se sugere é prescindir da *necessária* correspondência entre texto e conteúdos da realidade nacional, pois pressupõe-se que a escrita literária não é reflexo (crítico ou não) do mundo empírico, relação mecânica entre o que se chama “literatura” e seu tempo histórico. Nem tampouco é a forma desistoricizada, como se a mesma não fosse intrinsecamente ligada a outros discursos, modeladores da vida e dos corpos. O que aqui se propõe, em uma palavra, é a política da escrita que, pelo jogo de seus artifícios, evidencia a historicidade do simbólico, desnaturalizando os modos de ler.

³¹ Entendam-se aqui não apenas a crítica contemporânea à produção machadiana, mas também a que lhe é posterior. Convém, no entanto, fazer a ressalva dos trabalhos de Abel Barros Baptista, que, ao analisar o artifício dos autores fictícios da escrita de Machado (Brás Cubas e Dom Casmurro, por exemplo), faz uma nova leitura dos textos machadianos, ressaltando a ficcionalização da autoria e a conseqüente não-resposta pelo livro, que indeterminam a univocidade de significações das narrativas e da “intenção” de “Machado de Assis” ao escrevê-las (cf. Baptista, A. B. *A formação do nome. Duas interpretações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. Ver também Baptista, A. B. *Autobiografias*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003).

³² Enfatiza-se que as correspondências de Baudelaire de *Les fleurs du mal* não significam a ausência de “correspondência” entre o poeta e o romancista. Mas, pelo contrário, as afinidades de escrita entre ambos são notáveis, sobretudo com o Baudelaire de *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*.

Por fim, apresenta-se também a alternativa crítica de se abordar escritas de diferentes autorias, sem que se tenha necessariamente em vista as questões tradicionais dos estudos de “Literatura comparada”. O estudo que se segue não diz respeito, sempre é bom salientar, a citações explícitas ou implícitas, “influências” ou “fonte” literária. Não se busca a “paternidade” entre os autores e não se trata, portanto, de “intertextualidade”, pelo menos tal como a define Gérard Genette³³, visto que não se fala aqui da “presença efetiva de um texto em outro³⁴”. Na esteira de Borges³⁵, o que se sugere é uma relação mais sutil e, talvez por isso mesmo, mais intensa: o ato político da escrita que se mostra pelo silenciamento da representação semântica das narrativas. Pois, deslocando sua função meramente representativa, as escritas de Machado e de Flaubert salientam a manipulação da linguagem e fazem Quincas Borba encontrar a dupla Bouvard e Pécuchet no limite tênue entre o pensamento mais elevado e a besteira.

³³ Genette, G. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982 (Points).

³⁴ “présence effective d’un texte dans un autre”, que se dá sob as formas da citação, do plágio e da alusão, variando, assim, da maior explicitação e literalidade à menor possível, que pode ser apenas hipotética. *Ibidem*, p. 8.

³⁵ Cf. Borges, J. L. “Kafka y sus precursores”. In: *Obras completas:1952-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, 3^a ed, v. 2, pp. 88-90.

2. A ESCRITA E AS IDEIAS FEITAS

LITTÉRATURE: occupation des oisifs
(*Dictionnaire des idées reçues*)

2.1 NATIONALISME: MAUVAIS EFFET DANS LA LITTÉRATURE

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?
(Carlos Drummond de Andrade, “Hino nacional”, in *Brejo das almas*)

Mas por aqui acreditava-se (e ainda acredita-se) que as semelhanças funcionavam. As ideias feitas nacionalistas eram a tagarelice repetitiva que pautava o verossímil pela coincidência com aquilo que era considerado “verdadeiramente” nacional. Pois, sabe-se que a produção literária brasileira na segunda metade do século XIX estava mergulhada no processo de “formação” e consolidação da literatura, recentemente engenhada pelo projeto literário romântico. Sob o signo da “cor local”, a reivindicação de um “campo literário” próprio impôs à produção brasileira, a correspondência necessária entre ficção e geografia como fator diferencial da “brasilidade”, implicando, deste modo, a representação de elementos considerados tipicamente nacionais.

Entende-se que as práticas de escrita e leitura de então não se configuravam como autônomas, se pensadas a partir das noções de “campo literário” e de “autonomia” desenvolvidas por Pierre Bourdieu³⁶, e nas quais, grosso modo, a construção do primeiro seria possível somente quando seus agentes (escritores, editores, críticos, leitores, etc.) estivessem suficientemente organizados para manterem o trinômio produção-recepção-circulação independente de qualquer outra demanda que não lhes fosse própria³⁷. A “autonomia” da qual

³⁶ Bourdieu, P. *Les règles de l'art*. Paris : Éditions du Seuil, 1998 (Points).

³⁷ Entretanto, dialoga-se neste trabalho com a noção de “campo autônomo” desenvolvida por Bourdieu, na medida em que a “autonomia” não faz da escrita literária algo separado da vida social, mas, ao contrário, a considera uma de suas práticas. Convém também ressaltar que não se trata aqui de estudar as questões propostas pelo sociólogo em sua pertinência quanto à produção literária brasileira, o que também justifica, espera-se, a redução muito esquemática da teoria de Bourdieu apresentada acima. Este tópico apenas tem o intuito de situar o leitor em relação às diferenças entre as condições de enunciabilidade de Machado e de Flaubert – para empregar o termo de Foucault –, sem adentrar em suas respectivas práticas de escrita. Isto é, pensa-se aqui na experiência

se falava dizia respeito, portanto, à recusa da tradição literária portuguesa, impondo-se, assim, a necessidade de se forjar um cânone *nacional*. Em outras palavras, a invenção de uma literatura *brasileira*, como gesto de independência político-literária, atrelava-se à fabricação do imaginário e da identidade nacionais³⁸.

Vale seguir alguns textos da época que abordam a questão e cujas circulações se fazem próximas às datas de publicação dos contos machadianos, com exceção do primeiro texto, que tem sua importância pela idealização do projeto romântico literário. São eles: “Ensaio sobre a Historia da Litteratura do Brasil” (1836), de Gonçalves de Magalhães³⁹; “Bênção paterna” (1872), de José de Alencar⁴⁰; “A literatura brasileira contemporânea” (1875), de Capistrano de Abreu⁴¹, e “Literatura brasileira” (1887), de Araripe Júnior⁴². Segue-se ainda uma breve exposição da crítica machadiana, que, conforme já está dito, mantém-se também vinculada às preocupações do projeto romântico.

2.1.1 As vozes da tagarelice

Todas as nossas opiniões são dos outros.

(Fernando Pessoa, *Sobre “Orpheu”, Sensacionismo e Paulismo*)

O que dá realce, e nomeada a alguns dos nossos Poetas não é certamente o uso destas ficções [isto é, da mitologia grega]; *mas sim outro genero de bellezas naturaes, não colhidas nos livros, mas que só a Pátria lhes inspirára*. Ora tão grande foi a influencia, que sobre o *Genio Brasileiro* exercêo a Grega mythologia transportada pelos Poetas Portuguezes, que

histórica dos *discursos* em relação à emergência da “literatura brasileira” e da proposta de “autonomia” de seu “campo literário”.

³⁸ Reenvia-se o leitor ao ensaio breve, porém esclarecedor, de Abel Barros Baptista, “O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido” (in: *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, pp. 41-80). Vale sublinhar o caráter teleológico inexistente na proposta de “campo” de Bourdieu, mas estruturante na teoria do “sistema literário” de Candido, que descreve a emergência da literatura brasileira em “consonância com a própria nação, pura continuidade em direção ao *télos* de uma ‘forma’ genuinamente brasileira” (Baptista, *op. cit.*, p. 22).

³⁹ Magalhães, D. J. G. “Ensaio sobre a Historia da Litteratura do Brasil”. Nitheroy: revista brasiliense, ciencias, letras e artes, t. 1, nº 1. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836, pp. 132-159. Versão fac-símile disponível pelo site: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810>>. Download em 01 de novembro de 2010.

⁴⁰ Alencar, J. “Bênção paterna”. In: Coutinho, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A.; Brasília: INL, 1980, pp. 127-135.

⁴¹ Abreu, C. “A literatura brasileira contemporânea”. In: Coutinho, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A.; Brasília: INL, 1980, pp. 383-408.

⁴² Araripe Jr. “Literatura brasileira”. In: Coutinho, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A.; Brasília: INL, 1980, pp. 510-517.

muitas vezes *Poetas Brasileiros* em pastores se metamorfoseam, e vão apascentar seu rebanho nas margens do Tejo, e cantar á sombra da[sic] faias⁴³.

Na citação de Gonçalves de Magalhães, nem mesmo as maiúsculas de “Poeta”, “Pátria” e “Gênio” são gratuitas. Nelas, lê-se a divisa de seu texto, a tríade do “espírito de época”, para empregar o jargão contemporâneo. Pois, lendo-se não apenas a invenção romântica de “inspiração”, mas a de inspiração “que só a Pátria” pode oferecer, lê-se também que o “Poeta” com seu “Genio” (“brasileiro” *avant la lettre*) é o representante da “Pátria”: “a gloria de uma Nação [outra maiúscula!], que existe, ou que já existira, não é senão um *reflexo* da gloria de seus grandes homens⁴⁴”, escreve o autor em outro momento do texto.

Publicado pela revista *Nitheroy* em 1836, o artigo “Ensaio sobre a Historia da Litteratura do Brasil” advoga que “cada povo tem sua Litteratura, como cada homem o seu character, cada arvore o seu fructo⁴⁵”, e, assim sendo, “a Litteratura de um povo [...] é o quadro animado de suas virtudes, e de suas paixoes, o despertador de sua gloria, e o reflexo progressivo de sua intelligencia⁴⁶”. Um dos textos fundadores do ideário do projeto literário nacional e fortemente caracterizado pelo antilusitanismo da pós-independência brasileira, o ensaio de Gonçalves de Magalhães argumenta a favor de uma “Literatura Brasileira” (e do “Genio Brasileiro”), antes mesmo da existência do país enquanto Estado independente. Isto é, embora inibida pelo jugo português, a “brasilidade” era um “instincto occulto⁴⁷” que havia no homem e que, “em despeito dos calculos da educação, o dirige⁴⁸”. Discerni-lo é, então, a tarefa a que o autor se empenha, salientando que seu objetivo “não é traçar a biographia chronologica dos Auctores Brasileiros”, mas a “historia da Litteratura do Brasil⁴⁹”.

⁴³ Magalhães, *op. cit.*, p. 147. Os grifos desta e de todas as futuras citações são meus, salvo indicação expressa.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 137-138.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 132.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 132.

⁴⁷ Lembra-se do “instinto de nacionalidade” de que fala Machado em seu conhecido artigo de 1873, “Notícia da actual litteratura brasileira – Instinto de nacionalidade”. Segundo Abel Barros Baptista, em *A formação do nome* (Campinas: Editora da UNICAMP, 2003), por meio do uso da metáfora “instinto de nacionalidade”, Machado se distancia do projeto romântico, pois, para o escritor, o típico da “cor local” não poderia ser a única possibilidade para a existência de uma “litteratura brasileira”. Seu fazer literário volta-se antes à construção de uma “litteratura nacional” enquanto *litteratura*, e não enquanto Brasil, discordando, assim, da coincidência feita pelo projeto romântico entre escrita literária e identidade nacional. Como “instinto”, a metáfora machadiana pontua a cegueira desse projeto que instrumentaliza o discurso literário para se falar *sobre* o país. Nesse sentido, o “legado” de Machado, antes de se dar como representabilidade literária da realidade nacional, está na “disponibilidade para lançar o nome próprio numa errância sem destino determinado” (p. 111), está no sentido que a assinatura “Machado de Assis” adquire no contexto brasileiro, através das significações dadas por seus leitores.

⁴⁸ Magalhães, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 142.

Entende-se que novamente as maiúsculas não são gratuitas: a confecção da história da recém-idealizada “Literatura Brasileira” colaboraria para a “Luz, e o progresso⁵⁰” do país, uma vez que, “jamais uma Nação poderá prever o futuro, quando ella não conhece o que ella é, comparativamente com o que foi⁵¹”. Pautada por critérios idealistas e evolucionistas, a escrita da história literária, mais que uma historiografia do que se produziu e se produz no espaço geográfico que veio a ser o Brasil, até então recém-independente da Coroa portuguesa, é também o imaginário nacional que se fabrica⁵². Deste modo, na pergunta formulada pelo autor “qual é a origem de sua Litteratura?⁵³”, o que se põe em jogo é a construção de uma *identidade nacional*. Pois, tornada veículo de valores identitários de uma nacionalidade que ali se inventava, a “Literatura Brasileira” – a “representante moral da civilização⁵⁴” – é também um agente *nacionalizante*, capaz de ficcionalizar uma *origem* e inventariar um imaginário⁵⁵. Isto posto, ressaltam-se a importância da temática indianista e da descrição de paisagens tropicais, exaltadas no ensaio de Magalhães como as tópicas *autênticas* da “cor local”. O autor ainda argumenta que:

Tão geralmente conhecida é hoje esta verdade, que a disposição, e caracter de um paiz a *mais decisiva influencia* exerce sobre o physico, e moral de seus habitantes, que nós a passamos como um principio, e cremos inútil insistir em demonstra-la com argumentos, e factos por tantos Naturalistas, e Philosophos apresentados.

[...] com tão felizes disposições da Natureza o Brasil *necessariamente* inspirar devera seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos, e poetas nascer deviam⁵⁶.

Idealizada assim a cultura indígena, que, sob a perspectiva do conhecido determinismo oitocentista é *decisivamente influenciada* pela paisagem natural, as tópicas indianista e paisagística, atreladas à noção de “originalidade” da estética romântica, são os elementos diferenciadores da produção literária portuguesa e, por isso, fundadores do cânone e da

⁵⁰ Ibidem, p. 145.

⁵¹ Ibidem, p. 145.

⁵² O trecho a seguir é notável quanto à preocupação de se confeccionar o imaginário nacional, desta vez não pela literatura, mas pela reescrita dos marcos históricos: “Necessário era a Independência; todos a desejavam, empossível era suffocar o grito unaneme dos corações Brasileiros avidos de Liberdade, e de progresso. E quem pode oppor-se á marcha impetuosa de um Povo, que conhece sua propria força, e firma sua vontade?” (Ibidem, p. 150).

⁵³ Ibidem, p. 135.

⁵⁴ Ibidem, p. 135.

⁵⁵ Vale lembrar que o inventário do que se considera “Literatura brasileira” manteve-se polêmico ao longo do século XX. Cf., por exemplo, o texto de Haroldo de Campos, *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira*, em que o autor polemiza com Antonio Candido (autor de *Formação da literatura brasileira*) a respeito da desconsideração desse período na construção do sistema literário nacional.

⁵⁶ Magalhães, *op. cit.*, p. 153 e 155, respectivamente.

identidade nacional. Conforme se verá mais adiante, ao reescrever a temática indígena em 1882, a escrita machadiana subverte a função instrumental da literatura enquanto agente formador da nacionalidade, e também como representação de conteúdos empíricos, segundo a lógica positivista do realismo / naturalismo da época, pois liberta o *literário* das semelhanças discursivas ao desativar a coincidência das ideias feitas do leitor.

Prosseguindo o ideário de Gonçalves de Magalhães e ciente da potencialidade identitária da literatura, José de Alencar, no prefácio de *Sonhos d'ouro*, publicado em 1872, abençoa não apenas o “pobre livrinho⁵⁷” que ele prefacia, mas todos os seus outros romances. Espécie de diálogo entre pai-autor e filho-livro, “Bênção paterna” protege a cria contra possíveis depreciações dos críticos, promovendo os próprios romances como representantes do “período orgânico” da literatura brasileira, que “conta já três fases⁵⁸”. São elas: a “aborígene”, representada por *Iracema*, que relata “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada⁵⁹”; em seguida, o “período histórico”, ao qual pertencem *O guarani* e *As minas de prata*, retratando “o consórcio do povo invasor com a terra americana⁶⁰”; e a terceira, “a infância de nossa literatura”, iniciada com a independência política e até então inconclusa, esperando “escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional⁶¹”, representada tanto pelos romances cambiantes da “cor local”, cuja temática se circunscreve em lugares “onde não se propaga com rapidez a luz da civilização⁶²”, como: *O tronco do ipê*, *Til* e *O gaúcho*, quanto pelos que se situam “nos grandes focos, especialmente na corte, [onde] a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla⁶³”: *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela* e o romance em questão, *Sonhos d'ouro*. “Embora balbuciante ainda”, a literatura brasileira “ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família⁶⁴”.

Defendendo seu texto da possível acusação de que este seja “um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra⁶⁵”, Alencar contesta o que seria, a seu entender, “uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional⁶⁶”. Estes,

⁵⁷ Alencar, J. “Bênção paterna”. In: Coutinho, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A.; Brasília: INL, 1980, p. 127.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 132.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 132.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 132.

⁶¹ *Ibidem*, p. 132.

⁶² *Ibidem*, p. 132.

⁶³ *Ibidem*, p. 133.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 132.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 131.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 131.

encarando com seriedade “futilidades de patriotismo” e professando “a nacionalidade como uma religião”, deixam de perceber que:

A literatura nacional que outra cousa é senão *a alma da pátria*, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e *cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?*⁶⁷

Tentando agradar ao público, mesmo que escasso, e à crítica à cata da “cor local”, Alencar atenua um suposto conflito de expectativas entre leitores e críticos com a incorporação do prefácio ao seu texto ficcional, assegurando que o que se segue é “ainda romance!⁶⁸”, “folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade com que se trata o velho público⁶⁹”, mas que não deixa de ser a “fotografia” da sociedade carioca, “a alma da pátria” que ainda não chegou a formar “a nova e grande nacionalidade brasileira⁷⁰”. *Tour de force* de Alencar, “Bênção paterna”, em outras palavras, abençoa as aventuras românticas de seu romance com a insígnia da “cor local” da sociedade fluminense, conciliando, deste modo, o interesse romanesco do leitor com a imposição da crítica. Ainda acrescenta que:

Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola, Diva, A Pata da Gazela*, e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de *Sonhos D’Ouro*.

Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.

Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?⁷¹.

Os “traços de várias nacionalidades adventícias⁷²” são, para o autor, característicos dos “povos não feitos”, visto que estes “tendem como a criança ao arremedo; copiam tudo,

⁶⁷ Ibidem, p. 132.

⁶⁸ Ibidem, p. 127.

⁶⁹ Ibidem, p. 130.

⁷⁰ Ibidem, p. 133.

⁷¹ Ibidem, p. 133. A metáfora da fotografia evidencia a neutralização da coincidência semântica estabelecida entre a escrita literária e o que se considera “sociedade”, fazendo da primeira reflexo ou “cópia” da segunda. Pensa-se aqui no estudo de Philippe Hamon sobre o questionamento oitocentista quanto à representabilidade da imagem literária, comentado mais adiante (cf. Hamon, P. *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 2001).

⁷² Ibidem, p. 133.

aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta⁷³”. Tratando-se, pois, de “uma sociedade nascente”, esta está “*naturalmente* inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização⁷⁴”.

“Livro de teu tempo⁷⁵”, a “infância” da literatura também se faz consoante ao “nosso atraso” a respeito da consolidação efetiva de um sistema de produção e público. Mais uma vez criança, “os verdadeiros intuítos literários” são previstos para o futuro, “quando as letras entre nós forem uma profissão⁷⁶”. Se é sinceridade ou falsa modéstia do pai que abençoa a prole como cumprimento da “missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade⁷⁷”, isso não vem ao caso. O que importa é a inferência de um *éthos* literário preocupado em inserir sua obra no projeto de construção de uma literatura nacional, justificando que sua autonomia frente à ex-metrópole é, sobretudo, geográfica.

Ressalta-se que a inserção não se dá sem o pacto de credibilidade autoral: é a figura do autor “José de Alencar” que vem a público justificar sua obra com a seriedade de quem contribui com a formação da nacionalidade literária. Acusado de “musa industrial”, o autor se defende alegando que “não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias” e, por isso, “talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades⁷⁸”. Afirmar-se, assim, seu intuito de construir ou, ao menos, possibilitar a construção do cânone literário nacional com seus textos, o que explica também a referência explícita que seus personagens fazem a outros romances seus. Por exemplo, numa conversa de salão, um personagem de *Senhora* menciona o romance *Diva*. Vale seguir a citação do romance de 1875:

Aconteceu uma noite cair a conversa em assumpto de litteratura nacional.
[...]
– Já leram a *Diva*?
Respondeu um silencio cheio de surpresa. Ninguem tinha noticia do livro, nem suppunham que valesse a pena de gastar o tempo com essas coisas.
– É um typo phantastico, impossível! sentenciou o critico.

⁷³ Ibidem, p. 133.

⁷⁴ Ibidem, p. 133.

⁷⁵ Ibidem, p. 130.

⁷⁶ Ibidem, p. 128.

⁷⁷ Ibidem, p. 134.

⁷⁸ Ibidem, p. 128.

Acrescentou elle ainda algumas cousas acerca do romance, cujo estylo censurou de incorrecto, cheio de gallicismos, e crivado de erros de grammatica. O desenlace especialmente provocou acres censuras.

A critica, por maior que seja sua malignidade, produz sempre um effeito útil que é de aguçar a curiosidade. O mais rigoroso censor máo grado seu presta homenagem ao autor, e o recommenda.

Pela manhã Aurelia mandou comprar o romance, e o leu em uma sésta, ao balanço da cadeira de palha, no vão de uma janella ensombrada pelas jaqueiras cujas flores exhalavam perfumes de magnolias⁷⁹.

Nota-se que Alencar ficcionaliza o discurso crítico, transformando as “acres censuras” em propaganda de seu livro e fazendo com que, o leitor, como a personagem Aurélia, ao menos tome conhecimento dele. Mais: ao dramatizar a crítica ao estilo “incorrecto, cheio de gallicismos, e crivado de erros de grammatica”, Alencar insinua que a defesa da “cor local” consiste, às vezes, na “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira⁸⁰”, como escreve ele no prefácio de *Sonhos d’ouro*. Ainda em defesa da nacionalidade, também deixa entrever que a representação literária da diferença linguística local deve ser feita. No texto de 1872, o autor já havia enfatizado a importância dos “idiotismos brasileiros” quanto ao uso da língua portuguesa, uma vez que “poetas, escritores e artistas” são “os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo⁸¹”. A propósito, pergunta ele ao final do prefácio, “o povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspere?⁸²”.

Vê-se, portanto, que tanto a citação do texto literário quanto o paratexto do romance de 1872 dão bem a medida do empenho de Alencar em colaborar com o cânone literário nacional⁸³. A aparente contradição entre o romance “sem pretensões” e a “missão” do escritor se resolve, portanto, sob o pacto de credibilidade do autor que aposta na “infância de nossa literatura”: criança a quem o pai abençoa como “aqueles que aproveitam apenas umas aparas de tempo em rabiscar chocho volume”, sem a preocupação de improvisar “modelos e primores⁸⁴”, a produção literária brasileira é ainda “capricho” do “homem laborioso” que se

⁷⁹ Alencar, J. *Senhora: perfil de mulher*. v. 2. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875, pp. 141-142. Versão fac-símile disponível pelo site: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00181320>>. Download em 18 de novembro de 2010.

⁸⁰ Idem, “Bênção paterna”. In: Coutinho, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A.; Brasília: INL, 1980, p. 133.

⁸¹ Ibidem, p. 134.

⁸² Ibidem, p. 135.

⁸³ Nada mais distante da repetição de Brás Cubas em *Quincas Borba* (1891), que não pode ser lida sem a chave da ironia, o que desestabiliza qualquer pretensão de cânone.

⁸⁴ Alencar, J. “Bênção paterna”, *op. cit.*, p. 130.

esforça “por abrir caminho ao futuro⁸⁵”. Pois, o filho, embora ainda pequeno, já é – para empregar uma expressão que faz jus aos discursos da época – indício de perpetuação da espécie.

Gesto de assunção da responsabilidade autoral metaforizada pela figura do pai que abençoa o filho, “Bênção paterna” é, desde o título, a garantia de resposta pela escrita que se segue, assegurando, assim, a univocidade de significações do livro que o leitor tem em mãos. Ainda como *pai*, é o escritor o responsável pela representação literária de sua *pátria*: voz e face que garantem uma origem (literária e nacional) e abençoam o “pobre livrinho⁸⁶”, assumindo seu compromisso com o projeto romântico literário⁸⁷. Contrapondo-se à “bênção paterna” alencariana, a maquinaria narrativa de Machado, é, então, a voz sem rosto e sem origem⁸⁸. Longe de assumir a figura do *pai*⁸⁹, a recorrência de paratextos nos romances e contos de Machado, prática de escrita ausente em Flaubert, parece, de algum modo, relacionada à imposição do projeto romântico pela construção da literatura nacional. Pois, tendo de responder pela nacionalidade literária ali posta em questão, Machado ficcionaliza o

⁸⁵ Ibidem, p. 128.

⁸⁶ Ibidem, p. 127.

⁸⁷ Talvez o leitor note a recorrência de algumas palavras-chave (“voz”, “rosto”, “origem”, “pai”) da experiência intelectual de Jacques Derrida, pelo menos nesses três livros do filósofo: *De la grammatologie* (Minuit, 1967), *L'écriture et la différence* (Seuil, 1967) e *A farmácia de Platão* ([1968], tradução de Rogério da Costa. Iluminuras, 1997). Espera-se que, de algum modo, já se tenha evidenciado que, neste trabalho, todo o questionamento da anterioridade ontológica da metafísica realizado pelo filósofo francês vai ao encontro de uma política literária machadiana / flaubertiana.

⁸⁸ Cabe ainda registrar a ironia da “bênção ao livro” que o personagem machadiano Luís Tinoco dá a seus lamentáveis e românticos versos no conto “Aurora sem dia”, de *Histórias da meia-noite* (1873). Não se afirma com isso que Machado ironiza diretamente o prefácio alencariano. Todavia, a ironia com os lugares-comuns românticos é evidente. A começar pelo personagem, poeta de vinte e um anos, “olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas” (*OC*, v. 2, p. 220), a escrita do conto ficcionaliza o idealismo do projeto romântico defendido por Gonçalves de Magalhães, notadamente com o seguinte trecho: “Dizia o poeta no prólogo da obra, que era audácia da sua parte ‘vir assentar-se na mesa da comunhão da poesia, mas que todo aquele que sentia dentro de si o *j’ai quelque chose là*, de André Chénier, devia dar à pátria aquilo que a natureza lhe deu’ [...] Concluía dando a bênção ao livro e chamando a atenção para a lista dos assinantes que vinha no fim” (p. 225). O rebaixamento já operado no fim dessa citação se acentua ao final da narrativa, quando o então ex-poeta, desiludido com os versos e tornado “um honrado e pacato lavrador”, diz a um amigo que vai visitá-lo: “tive ânimo de pisar terreno sólido, em vez de patinhar nas ilusões dos primeiros dias. Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. Minha vocação era esta [a de lavrador]. Com poucos anos mais estou rico. Ande agora beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar.” (p. 234).

⁸⁹ Comentando o diálogo *Fedro*, em *A farmácia de Platão*, Derrida chama atenção “à permanência de um esquema platônico que confere a origem e o poder da fala, precisamente do *lógos*, à posição paternal [...] Não que o *lógos* seja o pai. Mas a origem do *lógos* é *seu pai*. [...] O *lógos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura. É ao menos o que diz aquele que diz, é a tese do pai. A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai” (Derrida, *J. A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997, 2^a ed., p. 22). Sabendo da frágil condição de escrita (e também, ou por isso mesmo, das questões elaboradas pelo projeto literário romântico), o prefácio alencariano é a assunção da responsabilidade, da “assistência” ao “romance brasileiro”, subtítulo que, por si só, já diz muito.

lugar do pai, da responsabilidade autoral, tornando-o o não-lugar por excelência ao cedê-lo ao lugar impossível donde fala o “defunto autor”⁹⁰.

Mas metaforizado seja pelo afeto paternal, seja pelo léxico do discurso biológico, o “período orgânico” da “Litteratura Brasileira” evidencia seu caráter etológico, engenhado pelo projeto romântico literário e reafirmado ao longo do século XIX (e ainda no XX, como se verá adiante) pela escola realista / naturalista. À luz do determinismo oitocentista e com a “convicção de que a sociedade brasileira é regida por leis fatais”, Capistrano de Abreu⁹¹, no artigo de 1875 de seus *Ensaio e estudos*, legitima teoricamente a metáfora biológica de Alencar pela *naturalização* do “elemento social” e, com ele, do “literário”:

A literatura é a expressão da sociedade e a sociedade a resultante de ações e reações: de ações da Natureza sobre o Homem, de reações do Homem sobre a Natureza. Está, pois traçado o caminho: em primeiro lugar, tratarei das *influências físicas* no Brasil; em segundo lugar, da sociedade que *medrou sob essas influências* e da literatura que *exprime essa sociedade*⁹².

Analisando, então, “o clima, o alimento e o solo”, o autor investiga os “agentes” que, para ele, “são o molde em que se vazam as energias sociais⁹³”. Segue-se a principal dessas “influências”, “porque não só a sua ação é grande, como em parte determina a dos outros elementos⁹⁴”:

Do fato característico dos climas quentes – a necessidade de menor soma de oxigênio – muitas conseqüências resultam. A respiração é menos viva, a combustão mais lenta, a circulação capilar mais demorada, as secreções biliosas mais abundantes, as funções menos ativas e, enfim, *a indolência mais natural*⁹⁵.

Pressão “quase inelutável⁹⁶”, o calor tropical é o “obstáculo” ao desenvolvimento do país. Nota-se a extrema biologização do comportamento “humano”, muito próxima hoje em dia da besteira de perfumes científicos que discute se a homossexualidade é ou não geneticamente determinada. Acreditando que “as *forças* da Natureza são potencialidades

⁹⁰ Sobre a ficcionalização da autoria em Machado, ver Baptista, A. B. *A formação do nome. Duas interpretações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. Ver também Baptista, A. B. *Autobiografias*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

⁹¹ Abreu, C. “A literatura brasileira contemporânea”. In: Coutinho, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A.; Brasília: INL, 1980, pp. 383-408. A citação anterior encontra-se na página 384.

⁹² *Ibidem*, p. 384.

⁹³ *Ibidem*, p. 384.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 384.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 385.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 384.

sociológicas, [e] as *aparências* da Natureza são possibilidades psíquicas⁹⁷”, Capistrano de Abreu define as características do “povo brasileiro”, ditadas pelas “leis mesológicas”:

Indolente e exaltado, melancólico e nervoso, eis o povo brasileiro qual o fizeram as forças e aparências da Natureza. Por mais vários que sejam seus sentimentos, a todos sobrepuja o alumbramento, o desânimo, *a consciência da escravidão às leis mesológicas*.

Prova-o o estudo dos indígenas. Podemos dizê-los o *produto da Natureza brasileira*, tanto mais que, se a tendência da civilização que herdamos é para a neutralização de seus efeitos, na deles predominavam as leis físicas sobre as leis mentais⁹⁸.

Passagem de arrepiar os cabelos de qualquer antropólogo, a citação é esclarecedora não apenas do (des)valor atribuído à cultura indígena, mas também da inversão de sinal que sua representabilidade adquire desde o romantismo. Do mesmo modo e seguindo os mesmos argumentos, altera-se o valor da paisagística brasileira⁹⁹: de referência “inspiradora” da nacionalidade literária, como queriam os românticos, a paisagem natural passa a ser algo nocivo a seus habitantes:

[...] esta natureza exuberante, estas matas sombrias como os arcanos do coração e perfumosas como os anelos da esperança; estes vales e serras de que o gérmen brota pujante como as ilusões de um cérebro de quinze anos, as magnificências que nos circundam, as grandezas *que nos esmagam*. Esta situação, que faz do Brasil um dos mais belos países do mundo, faz de seus habitantes *um dos povos mais fracos*¹⁰⁰.

Observa-se que a negatividade atribuída à paisagem natural não deixa de ser acompanhada de uma dicção a que poderia ainda ser qualificada de “romântica”. De fato, mantém-se o mesmo caráter etológico pelo compromisso identitário nacionalista, mas agora com seu sinal invertido. Até o silêncio em relação à contribuição da cultura e da população africana partilha da construção do mesmo imaginário, postulando que a “raça portuguesa” é a “componente predominante”, nas próprias palavras de Capistrano de Abreu¹⁰¹. A releitura do

⁹⁷ Ibidem, p. 394. Grifos do autor.

⁹⁸ Ibidem, p. 387-388.

⁹⁹ Lembra-se aqui de uma entrevista de Eduardo Viveiros de Castro, em que o antropólogo comenta que os índios sempre foram associados a metáforas vegetais, o que parece ir ao encontro da definição dos mesmos como “produto da Natureza brasileira”, dado por Capistrano de Abreu no trecho citado (cf. Eduardo Viveiros de Castros. *Encontros* [Organização de Renato Sztutman]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, *passim*).

¹⁰⁰ Abreu, *op. cit.*, p. 385.

¹⁰¹ O desejo de “branqueamento” da população é análogo, como já se deve supor, ao “esquecimento” da escravidão africana, conforme pode-se ler nas seguintes passagens de Gonçalves de Magalhães e de Capistrano de Abreu, respectivamente: “Hoje o Brasil é filho da civilização Franceza; e como Nação é filho desta revolução famosa, que balançou todos os thronos da Europa, e repartio com os homens a púrpura, e os sceptros dos Reis”

“Sete de Setembro, o dia-século de nossa história” é outro exemplo da continuidade etológica do projeto romântico. Veja-se a seguinte passagem, muito próxima da de Gonçalves de Magalhães, citada na nota 52 deste trabalho:

Considerar a nossa independência como a tradução de *consciência de superioridade a Portugal* é a interpretação que me parece verdadeira. [...] Quando o movimento é tão geral e tão persistente, não se improvisa, não se encomenda: surge lentamente, como o banco de coral ao arquitetar secular do povo¹⁰².

A “consciência de superioridade a Portugal”, todavia, não impede o “sentimento de inferioridade¹⁰³” em relação aos outros países da Europa. “Expressão da sociedade”, conforme o autor, “a literatura deveria traduzir esta situação que, com efeito, se manifesta ao mais ligeiro estudo das formas que ela revestiu e do espírito em que se inspirou¹⁰⁴”. A “infância de nossa literatura”, na metáfora de Alencar, se transforma, então, na *atrofia* de suas “condições orgânicas¹⁰⁵”, visto que a “indolência” característica do “povo brasileiro”, acarretada pelo clima quente, impede que a sociedade (e a literatura) se desenvolva(m) de forma plena. Aliás, pergunta o autor, se “a civilização é a vitória do Homem contra a Natureza, segundo a expressão de Buckle, como podemos nós lutar contra inimigo tão poderoso sem ciência, sem indústria?¹⁰⁶”. Como em Alencar (e também em Gonçalves de Magalhães), o Brasil continua a ser o “país do futuro”, para empregar um clichê caro à política nacional, pois ainda se espera nascer “a literatura esplendorosa do porvir¹⁰⁷”. Neste sentido e lembrando-se novamente das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é interessante observar como a escrita de Machado situa-se *fora do tempo*¹⁰⁸: o “defunto autor” não apenas fala do lugar impossível, mas também do tempo impossível. Pois, a escrita *na* morte do texto machadiano não deixa possibilidade nem de presente, passado ou futuro, qualquer tempo ou lugar que possa figurar seus enunciados,

(*op. cit.*, p. 149) e “De fato, desde que a fertilidade é tão espantosa, entregamo-nos ao trabalho o menos possível, já que não podemos prescindir dele. E não só o trabalho é quase dispensável, como por vezes é impossível em nosso estado de desenvolvimento” (p. 385).

¹⁰² Abreu, C. *op.cit.*, p. 392. Grifos do autor.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 393.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 399.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 407. Segue-se a citação: “a literatura não pôde desenvolver plenamente e por isso se atrofiaram suas condições orgânicas”.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 385-386.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 408.

¹⁰⁸ Por outros procedimentos, o apagamento da temporalidade também se evidencia na escrita flaubertiana, particularmente em *Bouvard et Pécuchet* (cf. Borges, J. L. “Vindicación de ‘Bouvard et Pécuchet’”. In: *Obras completas: 1923-1949*. v. 1. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, pp. 306-310).

escritos a partir do *nada*, tornando discutíveis as interpretações alegóricas da narrativa, que tentam fixá-la, assim, a velhas categorias de representação.

No breve excerto de sua *Obra crítica* intitulado “Literatura brasileira”, de 1887, Araripe Júnior¹⁰⁹, consciente de que, “tratando-se de escrever a história da literatura brasileira, dever-se-á tomar todas as cautelas contra a difusão das idéias”, corrobora, mais uma vez, que as “cautelas” para a execução de tal tarefa centram-se na problemática identitária da nacionalidade, visto que, “a primeira condição de êxito, portanto, repousa na concentração inteira da atenção do crítico no seu assunto, *o Brasil*, isto é, na reunião do *material histórico* e na obtenção das sugestões de que esse material seja susceptível, *por sua originalidade*”¹¹⁰.

Partilhando da mesma cartilha determinista e também na esteira de Buckle, embora lhe faça algumas ressalvas, o crítico justifica o “fenômeno” nacional pelas seguintes palavras do historiador inglês: “nas civilizações exteriores à Europa, a natureza conspira para aumentar a influência das faculdades imaginativas e enfraquecer a razão”¹¹¹. Araripe Júnior fundamenta, assim, sua tese sobre a “*obnubilação brasilica*”, causada pela “fenda na estratificação da natureza civilizada” do português longe da Europa e pela conseqüente e “poderosa influência do ambiente primitivo”¹¹². “Indolentes”, segundo Capistrano de Abreu, ou “obnubilados”, como defende Araripe Júnior, coube à preguiça risonha de Macunaíma responder à altura.

No entanto, cabe ressaltar o comprometimento intelectual do projeto romântico e de sua continuidade etológica pela crítica vinculada às estéticas realista / naturalista¹¹³. Fala-se aqui em “tagarelice” não sem um certo anacronismo, uma vez que, estampadas na bandeira nacional, as palavras de ordem da doutrina determinista-positivista dão bem a medida da seriedade com que foram consideradas nos oitocentos tardios. Seriedade que delineia o estabelecimento de um *éthos*¹¹⁴ excludente da ironia, pois se trata de lutar contra a

¹⁰⁹ Araripe Jr. “Literatura brasileira”. In: Coutinho, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A.; Brasília: INL, 1980, pp. 510-517.

¹¹⁰ Ibidem, p. 512.

¹¹¹ Apud ibidem, p. 516.

¹¹² Ibidem, p. 517. Grifos do autor.

¹¹³ É importante frisar aqui seu projeto humanista, fabricado pelo entrelaçamento dos conceitos de “homem” e “Deus”, como o fez a metafísica moderna, segundo Alain Badiou. Conforme ainda as palavras do filósofo: “o positivismo [...] radicaliza a imanência de Deus no homem tal como a esboça Hegel. Para Auguste Comte, com efeito, Deus é a própria humanidade, mortos e vivos sem distinção, humanidade que ele denomina como o ‘grande Ser’. O positivismo propõe uma religião da humanidade, que é o resultado do processo de imanentização científica do Verdadeiro” [“le positivisme [...] radicalise l’immanence de Dieu à l’homme telle que l’esquisse Hegel. Pour Auguste Comte, en effet, Dieu est l’humanité elle-même, morts et vivants confondus, humanité qu’il renomme le ‘grand Être’. Le positivisme propose une religion de l’humanité, qui est le résultat du processus d’immanetisation scientifique du Vrai.”] (Badiou, A. *Le siècle*. Paris: Seuil, 2005, p. 237).

¹¹⁴ Sabe-se do *éthos* irônico dos românticos Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Porém, pensando com Cilaine Alves Cunha, trata-se de uma ironia significativamente diversa da de Machado, visto que aquela mantém uma “concepção idealizada de arte e [uma] postura diante da vida social, pintada de modo estático e macabro”.

“indolência” e a herança portuguesa da “obnubilação” para sair do “atraso” brasileiro e estar a par da velha Europa, já há muito em crise¹¹⁵. Projeto etno e logocêntrico, sem dúvida, mas que acreditava ser a “energia” que pudesse reagir contra as “forças naturais”, e não a ambiguidade própria do discurso irônico que encena a iminência constante da besteira¹¹⁶. Aliás, conforme as palavras de Capistrano de Abreu, “tão verdadeiro é o conceito de Buckle, que o único progresso efetivo depende não da bondade da Natureza, mas da energia do Homem¹¹⁷”.

Igualmente *séria* é, portanto, a “missão” de fabricar o imaginário nacional dada à “Literatura Brasileira” – e aqui, mais uma vez, as maiúsculas não são gratuitas. Desde sua idealização no ensaio de Gonçalves de Magalhães, a atividade literária nacional vem sido caracterizada pelas metáforas biológicas¹¹⁸ (“fruto” da civilização, “período orgânico”, etc.),

Comentando a diferença dos procedimentos de escrita entre *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, e o conto machadiano “O espelho”, a autora afirma que, no primeiro, “a univocidade autoral atravessa a fala de todas as personagens, fazendo brotar a voz inconfundível do autor. Com isso, seu narrador torna-se autoritário, pois elimina a interlocução e a absorção de vozes divergentes. O narrador de ‘O espelho’, por sua vez, cede o relato dos acontecimentos à personagem, mas sem deixar de lado as discretas opiniões daquele como recurso de análise das relações entre a fábula e a história da literatura. [...] Diferentemente do poeta romântico que procura problematizar os pontos de vista variando o número das vozes, Machado de Assis condensa a complexidade da vida interior e das relações humanas numa única personagem só aparentemente plana” (Cunha, C. A. “Tristezas de uma geração que termina”. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 31-55. As citações encontram-se nas páginas 53 e 54, respectivamente).

¹¹⁵ Como bem observa Riedel sobre a filosofia de Quincas Borba, “A ‘falação’ do mineiro é um misto de idealismo e humor, que desmascara as glórias nacionais, numa época de conquistas científicas e políticas decisivas na evolução da pátria brasileira. Como a menipeia, o discurso de Quincas Borba está engajado no dia-a-dia, é uma espécie de enciclopédia às avessas do seu tempo, em que o humor abre dúvida polêmica com as tendências da filosofia, da religião, da ciência contemporâneas” (Riedel, D. C. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1974, p. 4). Apenas ressalta-se aqui que a “dúbia polêmica”, segundo Riedel, é neste trabalho a indeterminação de sentidos unívocos do texto machadiano, que sabota a recepção do texto enquanto sátira no seu sentido iluminista.

¹¹⁶ No caso flaubertiano, a “*bêtise de vouloir concluire*” é lida por Pierre-Marc de Biasi como “a única maneira de desmentir as pretensões utópicas”. Analisando a crítica de Flaubert às utopias oitocentistas tanto “progressivas” quanto “regressivas”, o crítico observa que “é a impessoalidade de uma determinada escrita romanesca que, expropriando o autor de sua obra, vai procurar igualmente tornar indecível a atribuição de todos os enunciados. O falso cessa de ser simplesmente o contrário do verdadeiro, não pelo ceticismo, mas apenas porque se trata de escrever sem concluir. A única verdade do discurso é a *exposição*, sem mensagem, e se possível sem aspas” [“la seule façon de démentir les prétentions utopiques”; “c’est l’impersonnalité d’une certaine écriture romanesque qui, en expropriant l’auteur de son oeuvre, va chercher également à rendre indéfinissable l’attribution de tous les énoncés. Le faux cesse d’être simplement l’envers du vrai, non par scepticisme, mais seulement parce qu’il s’agit d’écrire sans conclure. La seule vérité du discours est l’*exposition*, sans message, et si possible sans guillemets”] (Biasi, P.-M. “Le projet flaubertien et l’utopie du vouloir concluire”. *Littérature 22: Lectures symboliques*. Paris: Larousse, mai 1976, p. 56). Reconhece-se, portanto, o procedimento cínico da escrita machadiana, que faz a ironia se desdobrar pela citação. Se em Flaubert há uma “impessoalidade” da voz narrativa, segundo Biasi, em Machado há a tagarelice de seus autores fictícios que comentam a história narrada, ao mesmo tempo em que as narra, evidenciando o mesmo “*assomant de bêtise*” dos discursos na escrita flaubertiana. (Citação da correspondência de Flaubert, apud Biasi, p. 48).

¹¹⁷ Abreu, *op. cit.*, p. 389.

¹¹⁸ Embora essa naturalização da literatura possa também ser encontrada no projeto balzaquiano, a construção de uma *identidade nacional* não diz respeito à produção francesa naquele momento. Seguindo a citação do “Avant-propos” (1842) de *La comédie humaine*, o autor esclarece que a ideia inicial de seu projeto “veio de uma comparação entre a Humanidade e a Animalidade”. Mais adiante acrescenta: “Existiu e sempre existirá, pois, Espécies Sociais como há Espécies Zoológicas. Se Buffon fez um magnífico trabalho tentando representar num

justificando, deste modo, a imposição de uma “brasilidade” como o seu diferencial literário. *Naturalmente brasileira*, a produção nacional *naturaliza* e coincide os artifícios retóricos da “nacionalidade” e da “verossimilhança”, visto que a representação literária passa a ser regida pela legibilidade normativa daquilo que se entende por “tipicamente nacional”.

Condicionando, assim, a recepção dos textos, a questão da nacionalidade e, com ela, a da representação e da “cor local”, tornam-se as peças-chave da crítica. Se, num primeiro momento, o nome “Machado de Assis” foi desqualificado por críticos como Sylvio Romero por se manter indiferente quanto ao “localismo”, atualmente, porém, é lido muitas vezes como um escritor “realista”, entendendo-se por “realismo”, conforme as palavras de John Gledson, “a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando¹¹⁹”. “Realismo” esse circunscrito até mesmo em textos machadianos que descrevem situações fantásticas, como é o caso de “O imortal”¹²⁰. Exemplar dessa abordagem é a leitura que o citado crítico¹²¹ faz de *Papéis Avulsos* (1882), livro em que vários contos encenam circunstâncias insólitas. Gledson lê as narrativas como alegoria da história nacional, alegoria essa, segundo ele, reveladora das ideias de Machado sobre o Brasil. Conforme o crítico, *Papéis avulsos* “ocupa[m] uma posição central, sobretudo no que diz respeito à incorporação dessas idéias na ficção¹²²”, sendo “O espelho” “o texto crucial nesse contexto porque, aqui pela primeira vez, a fim de dar rosto às dúvidas sobre a identidade da nação, esta é encarnada por um personagem cuja identidade é, ela própria, posta em dúvida¹²³”. A

livro o conjunto da zoologia, não haveria uma obra desse gênero a ser feita em relação à Sociedade?” [“vint d’une comparaison entre l’Humanité et l’Animalité [...] Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l’ensemble de la zoologie, n’y avait-il pas une oeuvre de ce genre à faire pour la Société ?”] (Balzac, H. *La comédie humaine*. v. 1. Paris: Gallimard, 1996, Bibliothèque de la Pléiade, p. 7 e 8, respectivamente).

¹¹⁹ Gledson, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984, p. 13.

¹²⁰ Pelas palavras de Kristeva, “o gesto radical do verossímil consiste [na] *conjunção* de sememas opostos, suficiente para conduzir (o impossível) ao verdadeiro (ao princípio natural). É preciso que o *bizarro*, que sempre em nossa cultura vitalista e ativista, é a morte, a não-natureza, a prisão [...] ponha-se em relação com seu *diferente* – a vida, a natureza, o movimento; basta, pois, que se ponha a funcionar, a evoluir, a ter uma finalidade, a produzir efeitos, para que seja constituído como *verossímil*” (p. 136). O comentário sobre o livro de Raymond Roussel, *Impressions d’Afrique*, serve aqui para a crítica machadiana, na medida em que “as *Impressions* acumulam o fantástico e forçam-nos a aceitá-lo como verossímil” (p. 135). Ou seja, a morte do defunto autor ou a escrita do nada de Dom Casmurro são submetidas pela crítica à repetição do “real”, ao “princípio natural”, conforme Kristeva, que faz o texto funcionar como reprodução de unidades ideológicas prévias à escrita (cf. Kristeva, J. “A produtividade chamada texto”. In: *Introdução à semanálise [Recherches pour une sémanalyse, 1969]*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 125-163).

¹²¹ Não deixa também de ser exemplar a abordagem crítica de Roberto Schwarz sobre os romances machadianos. Mas fica-se no entanto apenas nas leituras sobre os contos.

¹²² Gledson, *op. cit.*, p. 88.

¹²³ *Ibidem*, p. 89.

relevância de *Papéis avulsos* deve-se, pois, à alegoria do processo histórico do país, abordada no livro “através de uma identidade *pessoal*”¹²⁴.

Rápida amostra de como a questão da nacionalidade ainda repercute na crítica machadiana¹²⁵, a leitura de John Gledson (e de Roberto Schwarz) encontra oposição na de Alfredo Bosi. Ressalta-se que a oposição não desloca o pressuposto da representabilidade literária, mas, ao contrário, o reforça: leitura ainda “realista”, a divergência se constitui no deslocamento da ênfase dada ao “realismo” nacional para um “realismo” existencialista. Interessado em “olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever”, Bosi¹²⁶ tenta decifrar o “enigma do olhar” machadiano, determinando, assim, sua intenção. Atento ao humor do romancista, o crítico estabelece um diálogo da obra machadiana com os moralistas franceses, em que o olhar de Machado, segundo ele, não se distancia completamente de seu narrador, negando, assim, o tom satírico da narrativa. O humor, ao contrário, aponta, como nos contos filosóficos do século XVIII, o olhar machadiano que “se detém menos em um possível resíduo romântico de diferença que na cinzenta conformidade, na fatal capitulação do sujeito à Aparência dominante”¹²⁷.

Riso auto-irônico, segundo Bosi, ou riso satírico, conforme Gledson e Schwarz, o que está em jogo nas duas principais vertentes da fortuna crítica machadiana não é apenas desvendar a intenção unívoca de Machado (o que já é muito, para não dizer impossível), mas também assegurar sua posição no cânone literário, estabelecendo que a importância de seus textos deve-se ou à representação universal e existencialista da fragilidade humana, ou ao localismo, à representação das idiosincrasias histórico-sociais do Brasil oitocentista. No mesmo sentido, tem-se a crítica comparatista, que, elencando referências eruditas nos textos de Machado, o posiciona, assim, no cânone literário “universal”, já estabelecido¹²⁸. Preocupações da crítica que, de certo modo, não deixam de reverberar a necessidade de confirmação de um campo literário nacional. Assim, um conto, em que se problematizam as representações verossímeis tanto da concepção “realista” e positivista de literatura, quanto do

¹²⁴ Ibidem, p. 73. Grifos do autor.

¹²⁵ A escrita mesmo deste tópico é mais uma evidência de como a imposição do projeto romântico ainda é caracterizadora da crítica machadiana. Isto é, outra abordagem do texto de Machado que não o relacione com dados empíricos da “realidade” social e histórica do país precisa ser “justificada”, o que não ocorre com a crítica e o texto flaubertianos, por exemplo.

¹²⁶ Bosi, A. *O enigma do olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, 4^a ed.

¹²⁷ Ibidem, p. 83.

¹²⁸ Da fortuna crítica machadiana, Eugênio Gomes e Augusto Meyer podem ser indicados como os primeiros críticos comparatistas. Atualmente, destacam-se os trabalhos de Gilberto Pinheiro Passos e de Marta de Senna.

verossímil aristotélico, pode se apresentar como um empecilho (ou um *tour de force*) a esse tipo de abordagem.

Isso parece justificar o silêncio da recepção de “O imortal”, silêncio manifesto pelas duas únicas leituras críticas conhecidas, depois de mais de cem anos de sua publicação. Permanecendo indeterminada a significação da narrativa, ou se tenta dar uma univocidade, reativando o pressuposto da representação, ou se descarta o conto, atribuindo-lhe pouca importância, ou ainda, desvincula-se da crítica conteudista¹²⁹, priorizando a construção artificiosa da narrativa. Como já está dito, acredita-se aqui ser mais proveitosa a terceira alternativa, que não se preocupa em estabelecer a *referência* do texto, fixando-o em sistemas de representação mimética, que, aliás, são corroídos pelos artificios da escrita. Mas vá-se às leituras críticas de “O imortal”.

2.1.2 A recepção crítica de “O imortal”

Mais de 100 anos após sua publicação na revista *A Estação*, o conto “O imortal” pareceu propício a Carmen Lúcia Gerlach¹³⁰ para celebrar a “imortalidade” de “Machado de Assis” no sesquicentenário de seu nascimento. Imortalidade que está na “perfeita construção de incontestável modernidade¹³¹” do desfecho da narrativa, conforme as últimas palavras da autora. A questão colocada por Gerlach é, sobretudo, o jogo da “hipérbole carnavalesca” com o gênero fantástico, tendo-se em mente o fantástico sério e tenebroso dos contos de Hoffmann e do de Balzac, “Elixir da longa vida”. De acordo com a autora, o diálogo com eles não está apenas no gênero da narrativa, mas também no seu tema: a presença do elixir da imortalidade. Tema que, por sua vez, também é subvertido por Machado: do tom trágico dos contos dos outros dois autores, em que se mostrava o benefício da morte, “O imortal” logo descarta essa tragicidade ao sugerir ao leitor que sua história foi contada para fins publicitários. Como bom

¹²⁹ Crítica conteudista aqui no sentido de tentar estabelecer a intenção unívoca do autor, de substanciá-lo, procurando, assim, estabelecer o “fundo” da narrativa.

¹³⁰ Gerlach, C. L. “‘O imortal’ de Machado de Assis”. Revista Travessia, Florianópolis: Editora da UFSC, nº 19, v.2, 1989, pp. 119-124.

¹³¹ Ibidem, p. 123.

médico homeopata, Dr. Leão, cuja “seriedade é tão profunda, que não havia dúvidas¹³²”, usa a narrativa como meio de divulgar sua ciência.

A hipérbole carnavalesca que, segundo a autora, “é a figura que codifica seu discurso, na medida em que funciona nas várias vezes de solicitação do fantástico, como lances cinematográficos”, hipertrofia a narrativa, dando-lhe “uma sensação hilariante¹³³”, e fazendo da função representativa o seu objeto. Gerlach, sem entrar em maiores detalhes, lança o problema posto pelo conto: o da representação ou da verossimilhança, desenvolvido mais tarde por João Adolfo Hansen¹³⁴, em “‘O imortal’ e a verossimilhança”. Por ora, fica-se com a “incontestável modernidade” de Machado, que subverte duplamente o conto fantástico aterrorizador do século XIX, e que arremata a narrativa com uma reflexão, mesmo que modesta, como assinala Gerlach, sobre sua própria escrita. Trata-se, pois, nas palavras de Barthes citadas pela autora, da “literatura-objeto e meta-literatura”: da escrita que brinca com a esperada seriedade do gênero fantástico, redirecionando a narrativa para fins imediatos – a saber, a divulgação da homeopatia –, e da escrita que dialoga consigo mesma, fazendo uma segunda versão do conto intitulado “Ruy de Leão”, publicado dez anos antes, uma vez que o “bom povo” é afetado pelo “fatal esquecimento do que se ouve, do que se lê¹³⁵”.

Gerlach, porém, desconsidera que como “literatura-objeto” o conto machadiano fica indeterminado, visto que o narrador não afirma univocamente as intenções de Dr. Leão com a história de seu pai. Dado importante que faz pensar que a narrativa aponta para outra coisa, não ficando apenas na hipótese, aliás nada improvável, da atitude interesseira do médico homeopata. Nesse sentido, o que se sugere aqui é que o conto não se resolve apenas como “lição” (palavra usada por Gerlach) da dissimulação do médico. Acredita-se que, como abordagem crítica, não se trata de “literatura-objeto e meta-literatura”, mas de “literatura-objeto *como* meta-literatura”. Mais do que uma publicidade do sistema homeopático, “O imortal” indica uma prática literária machadiana: o pastiche de gêneros. Esse é o ponto de partida da leitura crítica de Hansen¹³⁶, que lê a verossimilhança como o tema central do conto.

¹³² Apud *ibidem*, p. 122. A edição do conto consultada neste trabalho traz uma variação ironicamente arcaizante quanto à citação feita por Gerlach. Pela *Obra completa*, da Editora Nova Aguilar, lê-se: “a seriedade do médico era tão profunda, que não havia duvidar” (*OC*, v. 2, p. 900).

¹³³ *Ibidem*, p. 122.

¹³⁴ In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 56-78.

¹³⁵ Gerlach, *op. cit.*, p. 123.

¹³⁶ Hansen, J. A. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 56-78. Grifos do autor.

Sendo uma *falsa fictio*, segundo a categoria de Espinosa¹³⁷, “O imortal” não é um jogo do artifício por seu tema ser fantástico ou inacreditável. A descrença já está pressuposta pelo gênero, cuja filiação vem de Luciano de Samósata e cujos textos se caracterizam pela “improbabilidade das ações e dos eventos narrados, improbabilidade que hoje chamamos ‘fantástico’¹³⁸”. O jogo com a verossimilhança está, portanto, no pastiche de outros gêneros, incorporados pelo conto. Está no repertório de intrigas do *kitsch* romântico, na hipertrofia da narrativa que provoca “uma sensação hilariante”, para lembrar as palavras de Gerlach, e que Hansen identifica como o pastiche irônico de lugares-comuns românticos. Em outras palavras, o artifício de sua escrita está na “impossibilidade moderna de contar histórias em que a aventura, o amor, a intriga e a intervenção de coisas maravilhosas, como a beberagem do pajé, sejam temas sérios e também causas ou motivos propostos como explicações naturais, habituais e normais¹³⁹”. Vale ressaltar que:

a verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos [...], e não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou causas da história narrada, tornando-a adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça na realidade e como realidade. A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e que são aplicados pelo autor para motivar as ações da história¹⁴⁰.

“O imortal” sobrepõe, então, três critérios históricos de verossimilhança. O primeiro é “o verossímil construído por meio de ações e eventos falsos, improváveis e inverossímeis, pois esse é o ‘verdadeiro’ da opinião que se tem sobre as convenções do gênero fantástico¹⁴¹”. O segundo critério de verossimilhança é o da ficção romântica, “que exigia causas, explicações e motivos ideais e idealistas para as ações¹⁴²”. Motivações estas que ficaram desacreditadas, inverossímeis e, logo, cômicas, no final do século XIX, com a mudança de “critérios de definição de ‘verdadeiro’ [que] passaram a reger a legibilidade da literatura¹⁴³”,

¹³⁷ Segundo as palavras de Hansen: “Quando a narração se refere a algo que realmente *existe* e o relaciona com um evento que não ocorreu em parte alguma, tem-se a ‘*ficção primeira*’. [...] Tem-se a ‘*ficção segunda*’ quando a narração se refere somente à *essência* dos seres; com a referência à essência, é possível inventar uma ficção verdadeira, como *vera fictio*, e uma ficção falsa, como *falsa fictio*. Como exemplo desta, imaginemos uma história absurda, onde um inseto infinito voa num espaço que, teoricamente, deverá estar todo ocupado por seu corpo; ou uma personagem que tem uma alma quadrada. Ou, ainda, um homem imortal.” (Ibidem, p. 59).

¹³⁸ Ibidem, p. 58.

¹³⁹ Ibidem, p. 71.

¹⁴⁰ Ibidem, pp. 71-72. Grifos do autor.

¹⁴¹ Ibidem, p. 72.

¹⁴² Ibidem, p. 73.

¹⁴³ Ibidem, p. 73.

sendo este o terceiro critério histórico de verossimilhança que o conto baralha. E como inverossímil, o conto parece indicar outra coisa: a própria escrita artificiosa, demonstrando ao leitor, ironicamente, a historicidade e, portanto, a mortalidade da verossimilhança.

Sem pressupor a existência anterior de conteúdos empíricos representados pela escrita literária, a crítica de Hansen desloca o texto machadiano da chave de leitura “realista”, ao mesmo tempo em que não o fixa ao gênero “fantástico”, como o faz Gerlach. Pois, a evidência da mortalidade da verossimilhança na escrita machadiana destrói os sistemas de representação que poderiam qualificá-la como tal, assinalando o próprio artifício narrativo. Pensando então com o crítico, o texto de Machado arruina as unidades de sentido pelo entrelaçamento de diversos critérios de verossimilhança, *desnaturalizando* o discurso. Isto é, o procedimento irônico da escrita corrói as semelhanças discursivas que efetivariam semanticamente sua representação e impossibilita a adequação do texto a qualquer referencialidade prévia, seja ela como reflexo do mundo empírico (pressuposto teórico de grande parte da crítica machadiana, conforme se viu acima), seja ela como referencial discursivo unívoco (que corresponderia à verossimilhança inquestionável pela opinião). Com isso, a escrita de Machado nega o uso exclusivo da literatura como instrumento de expressão da “cor local”, ressaltando (e libertando) seu caráter crítico. Mais que silêncio na tagarelice das ideias feitas nacionalistas, a escrita subverte seu discurso doutrinário, negando que a literatura seja simples operacionalizador da nacionalidade, concepção compartilhada tanto pela estética romântica local quanto pela realista / naturalista. Como em Flaubert, as semelhanças estão desfeitas. E desfeitas dez anos antes, com a escrita de “Ruy de Leão”. Seguem-se, no entanto, algumas leituras críticas da escrita flaubertiana.

2.2 « MÉTAPHORE: MAUVAIS EFFET DANS LE STYLE »

(*Dictionnaire des idées reçues*)

Em uma nota sobre a escrita de Flaubert, postumamente publicada em *Contre Sainte-Beuve*, Proust¹⁴⁴ comenta que algumas imagens daquele autor, particularmente as de *Madame Bovary*, “guardam ainda um pouco de lirismo ou de espírito, não estão ainda massacradas,

¹⁴⁴ Proust, M. “Acrescentar a Flaubert”. In : *Contre Sainte-Beuve*. São Paulo : Iluminuras, 1988, pp. 135-138.

desfeitas, absorvidas pela prosa, não se constituem numa simples aparição das coisas¹⁴⁵. Elas são uma ressalva das “fórmulas simétricas irônicas e brutais¹⁴⁶”, mas não impedem a antipatia de Proust por aquilo que ele considera “menos bom na literatura moderna¹⁴⁷”. Sem maiores explicações do que seria esse “pouco de lirismo ou de espírito”, o autor da *Recherche* apenas informa que não se trata do “estilo uniforme de pórfito, sem nenhum interstício, sem nenhum ajuntamento¹⁴⁸”. E acrescenta: “Não que as sentenças estejam ausentes¹⁴⁹”.

As “sentenças” seriam as “fórmulas simétricas irônicas e brutais”? Ou seja, “aquelas simetrias de substantivos e adjetivos¹⁵⁰” de algumas frases de Flaubert que tanto incomodam Proust, e que, para leitores brasileiros, lembram algumas (muitas) construções machadianas. Leiam-se os exemplos citados pelo escritor francês:

Aquela celebridade sentimental serviu a sua reputação artística [...] A fascinação de sua pessoa e a sensibilidade de sua alma [...] Mais temperamento que inteligência e mais ênfase que lirismo, acabavam por realçar aquela admirável natureza de charlatão, onde havia algo de cabeleireiro e de toureiro¹⁵¹.

Vejam-se agora os de Machado:

Trezentas cabeças rutilantes de civismo e sombrias de desespero [...] a glória obscura da navalha e da tesoura às calamidades brilhantes do poder [...] Que fazias tu, mãe cautelosa e ríspida, que não vinhas arrancar às mãos e à boca da filha um veneno tão sutil e mortal?¹⁵²

O que Proust discerne como aquilo que é “menos belo, mais universitário, retórico e latino¹⁵³” é um dos procedimentos da escrita flaubertiana que mais se aproxima com a de Machado: o gesto irônico de apontar o artifício. A construção simétrica das frases, não apenas adquire funcionalidade rítmica, mas também evidencia a artificialidade da escrita. Acresce o contexto narrativo rasteiro que as motiva, causando o descompasso entre a motivação causal,

¹⁴⁵ Ibidem, p. 136.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 136.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 138.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 136.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 136.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 137.

¹⁵¹ Segue-se a citação traduzida pela edição brasileira do texto de Proust: ibidem, p. 137. Todos os excertos são de *Madame Bovary*.

¹⁵² As duas primeiras passagens são de “O alienista” e a terceira é de “D. Benedita”, ambos os contos publicados em *Papéis avulsos* [1882] (*OC*, v. 2, p. 272, 281 e 318, respectivamente).

¹⁵³ Proust, *op. cit.*, 138.

pautada pelos critérios da verossimilhança, e o arbitrário do discurso¹⁵⁴. Assim, a charlatanice “admirável” do tenor Lagardy, nas citações de Flaubert e, nas de Machado, as revoltas ocasionadas pelas (des)medidas do alienista Bacamarte em sua Casa Verde (“essa Bastilha da razão humana¹⁵⁵”, outra construção irônica) e os beijos que a filha de D. Benedita dava no retrato de um oficial da marinha, paixonite ignorada pela mãe, contrastam com suas construções eloquentes, repletas de adjetivos, e cujos acentos rítmicos caem quase todos nas mesmas sílabas. Conforme Proust, o que há de “menos belo” é, portanto, a escrita que estiliza a tagarelice dos discursos identificados como “universitário, retórico e latino”, evidenciando os artifícios desses mesmos discursos e, com eles, os do próprio. Está-se, pois, muito próximo da comparação-*kitsch*.

Mesmo que o autor da *Recherche* perceba um certo “lirismo” de algumas imagens flaubertianas, ele é logo anulado ou, pelo menos, perturbado pela ironia, o que as impede de ser totalmente “líricas” ou “espiritualizadas”, segundo suas qualificações. Veja-se um dos exemplos de *Madame Bovary*, citado em *Contre Sainte-Beuve*: trata-se da descrição de Yonville, cujo campo “parece um grande casaco desdobrado, que tem uma gola de veludo verde, bordada com um galão de prata¹⁵⁶”. O exemplo é aparentemente diferente dos de “La légende de Saint Julien l’Hospitalier”, visto que a imagem é construída pela aproximação

¹⁵⁴ “Escrevendo *A marquesa...*, o autor já sabe se a cena terminará com um banquete ou com um suicídio, e é, portanto, em função do fim que ele escolhe o meio [...] Essas determinações *retroativas* constituem justamente o que chamamos de arbitrário do discurso narrativo, ou seja, não a indeterminação absolutamente, mas a determinação dos meios pelos fins, e, para falar mais brutalmente, *das causas pelos efeitos*. É essa lógica paradoxal da ficção que obriga a definir todo elemento, toda unidade da narrativa por seu caráter funcional, isto é, entre outros por sua correlação com outra unidade, e a segunda a dar conta da primeira (na ordem da temporalidade narrativa), e assim por diante – donde decorre que a última é a que comanda todas as outras, e que nada a comanda: lugar essencial do arbitrário, pelo menos na imanência do próprio discurso narrativo, pois, em seguida, é lícito procurar-lhe alhures todas as determinações psicológicas, históricas, estéticas, etc. que se queira. [...] Há então uma oposição diametral, do ponto de vista da economia do discurso narrativo, entre a função de uma unidade e sua motivação. Se a função é (grosso modo) o para quê ela *serve*, sua motivação é o que lhe é *preciso* para dissimular sua função” [“Écrivain *La marquise...*, l’auteur sait déjà s’il terminera la scène sur une bombance ou sur un suicide, et c’est donc en fonction de la fin qu’il choisit le milieu [...] Ces déterminations *retrogrades* constituent précisément ce que nous appelons l’arbitraire du récit, c’est-à-dire non pas vraiment l’indétermination, mais la détermination des moyens par les fins, et, pour parler plus brutalement, *des causes par les effets*. C’est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c’est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l’ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite – d’où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande : lieu essentiel de l’arbitraire, du moins dans l’immanence du récit lui-même, car il est ensuite loisible de lui chercher ailleurs toutes les déterminations psychologiques, historiques, esthétiques, etc. que l’on voudra. [...] Il y a donc une opposition diamétrale, du point de vue de l’économie du récit, entre la fonction d’une unité et sa motivation. Si la fonction est (grossièrement parlant) ce à quoi elle *sert*, sa motivation est ce qu’il lui *faut* pour dissimuler sa fonction”] (Genette, G. “Vraisemblance et motivation”. In : *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, p. 93, 94 e 97, respectivamente. Grifos do autor).

¹⁵⁵ “O alienista”, in : *OC*, v. 2, p. 270.

¹⁵⁶ Apud Proust, *op. cit.*, p. 136.

entre dois termos (“campo” e “casaco”) não pertencentes a campos semânticos que possuem traços semelhantes. No entanto, a comparação citada não é tão inaudita quanto parece: no contexto da descrição do campo, “veludo verde” é associado à “relva” (“herbe”) e “galão de prata” à “água” (“eau”). Assim, o que falta à imagem de Flaubert parece ser um gesto inovador que suscite uma nova relação entre os objetos descritos. Moderação proustiana que assinala o resquício de um já-dito da figura, o “pouco de lirismo” da imagem sugere que Proust chame de “lírica” ou “espiritualizada” uma construção imagética inaugural.

Ressalta-se: “espiritualizada”, e não “intelectualizada”. “Cada dia dou menos valor à inteligência¹⁵⁷”, escreve ele em um dos projetos de prefácio. O “anti-intelectualismo” proustiano o aproxima da escrita romântica, pois, pelas palavras de Samuel Beckett¹⁵⁸, Proust:

é romântico na sua maneira de substituir a afetividade à inteligência, na maneira pela qual ele opõe o testemunho comprobatório de um estado afetivo particular a todas as sutilezas de um sistema de referências racionais, na sua rejeição do conceito em favor da Ideia, no seu ceticismo em relação à causalidade¹⁵⁹.

Daí seu desprezo pelos realistas e naturalistas, “prostrados diante da epiderme [...] satisfeitos de transcrever a superfície, a fachada por trás da qual a Ideia fica prisioneira¹⁶⁰”, e cuja literatura, portanto, se preocupa em “descrever”. É também neste sentido que Roland Barthes¹⁶¹ comenta que as metáforas desses escritores “não são de modo algum a intenção de um humor que procuraria transmitir a singularidade de uma sensação, mas apenas uma marca literária que situa uma linguagem, do mesmo modo que uma etiqueta informa o preço¹⁶²”. Seu caráter “descritivo” é, no entanto, enganoso, visto que:

Esta escrita de Maupassant, de Zola e de Daudet, à qual poderia ser chamada de realista, é uma combinação dos signos formais da Literatura (passado simples, estilo indireto, ritmo escrito) com os signos não menos formais do realismo (remendos de linguagem coloquial, palavras enfáticas,

¹⁵⁷ Ibidem, p. 39.

¹⁵⁸ Beckett, S. *Proust*. Paris : Éditions de Minuit, 1990.

¹⁵⁹ “est romantique dans sa façon de substituer l’affectivité à l’intelligence, dans la manière dont il oppose le témoignage probant d’un état affectif particulier à toutes les subtilités d’un système de références rationnelles, dans son rejet du concept en faveur de l’Idée, dans son scepticisme à l’égard de la causalité”. Ibidem, p. 93.

¹⁶⁰ “prosternés devant l’épiderme [...] satisfaits de transcrire la surface, la façade derrière laquelle l’Idée demeure prisonnière”. Ibidem, p. 91.

¹⁶¹ Barthes, R. “Écriture et révolution”. In: *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972, (Points), pp. 53-57.

¹⁶² “ne sont pas du tout l’intention d’une humeur qui chercherait à transmettre la singularité d’une sensation, mais seulement une marque littéraire qui situe un langage, tout comme une étiquette renseigne sur un prix”. Ibidem, p. 55.

dialetos, etc.), de tal modo que *nenhuma escrita é mais artificial que essa que tinha a pretensão de retratar fielmente a Natureza*. Certamente o fracasso não está apenas quanto à forma, mas também quanto à teoria: *há na estética naturalista tanto uma convenção do real como uma fabricação da escrita. [...] A escrita realista está longe de ser neutra, ela está, ao contrário, carregada dos signos mais evidentes de sua fabricação*¹⁶³.

A descrição da “fachada”, como disse Beckett, é, portanto, falseada, dado que a escola realista mais *convenciona* o que seria o “real” que o descreve. Nessa convencionalidade da escrita, “condenada a apenas retratar [...] uma realidade inerte como um objeto, sobre o qual o escritor somente teria o poder pela sua arte de acomodar os signos¹⁶⁴”, as metáforas são mais uma das marcas “evidentes de sua fabricação”. Reduzidas a simples ornamento discursivo, elas apenas assinalam ao leitor que “‘isto está bem escrito’ (ou seja, o que ele consome é Literatura)¹⁶⁵”.

Em outras palavras, o convencionalismo do “real” das estéticas realista / naturalista assinalado por Barthes é a funcionalidade da verossimilhança nessas escritas que coincide seu discurso com as opiniões que o avaliam como “verdadeiro”, segundo o verossímil daquilo que é considerado “real”. Seu “fracasso”, como ele disse, é pressupor que essa formação discursiva seja efetivamente positivista, velho engano que substancializa os discursos. Isto posto, duas observações merecem ser feitas: a “marca literária” de que fala Barthes fica a cargo da *metáfora*, o que aponta para práticas de escrita que vêem a imagem como uma espécie de quintessência da literatura. A segunda é que a comparação-*kitsch* de Flaubert está longe de ser “apenas uma marca literária”. Longe porque é “*kitsch*” e, por isso, evidencia uma escrita que se sabe arbitrária, isto é, o que poderia ser chamado de “real” (ou de “realidade”, “verdade”, etc.) é justamente o que é irredutível à representação da linguagem, sempre artificiosa. Enfatiza-se, mais uma vez, que a repetição do clichê e das tópicas *kitsch* na escrita de Flaubert (e na de Machado) desgasta a semelhança, minando o fundamento substancial da palavra.

¹⁶³ “Cette écriture de Maupassant, de Zola et de Daudet, qu’on pourrait appeler l’écriture realiste, est un combinat des signes formels de la Littérature (passé simple, style indirect, rythme écrit) et des signes non moins formels du réalisme (pièces rapportées du langage populaire, mots forts, dialectaux, etc.), en sorte qu’aucune écriture n’est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature. Sans doute l’échec n’est-il pas seulement au niveau de la forme mais aussi de la théorie: il y a dans l’esthétique naturaliste une convention du réel comme il y a une fabrication de l’écriture. [...] L’écriture realiste est loin d’être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication”. Ibidem, p. 53.

¹⁶⁴ “[l’écriture réaliste est] condamnée à seulement dépeindre [...] une réalité inerte comme un objet, sur laquelle l’écrivain n’aurait de pouvoir que par son art d’accommoder les signes”. Ibidem, p. 54.

¹⁶⁵ “‘c’est bien écrit’ (c’est-à-dire que ce qu’il consomme est de la Littérature)”. Ibidem, p. 55.

Ou ainda, citando Barthes¹⁶⁶ novamente, “aos olhos de Flaubert, é a oposição mesma entre o fundo e a forma que desaparece¹⁶⁷”, visto que sua escrita desloca “as concepções tradicionais do bem-escrever, dado ordinariamente como última vestimenta (ornamento) das ideias ou das paixões¹⁶⁸”. Vendo a prosa flaubertiana como uma odisséia, cuja peripécia é a “vertigem de uma correção infinita¹⁶⁹”, Barthes argumenta a favor do grau zero de sua escrita, sublinhando, assim, a problemática da frase no que ele chamou, em outro momento, de “artesanato do estilo¹⁷⁰”. Artesanato em que o “valor-trabalho” da linguagem dá à frase o estatuto de “objeto”, de algo que deve ser efetivamente trabalhado até que se chegue ao conhecido “*mot juste*” de Flaubert. Dito de outro modo, o que o crítico francês observa na escrita flaubertiana – e é nisso que está todo o equívoco de se qualificar “Flaubert” como um autor “realista” – é a problematização que ela mesma faz de seu discurso enquanto representabilidade semântica¹⁷¹. O artesanato de Flaubert é, portanto, a proposta de outra escrita literária, que não se fundamenta na adequação verossímil entre “forma” e “fundo”, isto é, na repetição de unidades de sentido reconhecíveis pelo leitor.

Voltando a Proust, a quem a metáfora é também a quintessência literária, porém, com sentidos completamente diferentes dos da escrita realista, vê-se que não é sem a desconfiança às palavras que ele censura essa estética. Sabendo-se da fusão entre crítica e texto literário na escrita proustiana, cita-se a seguinte passagem de *Le temps retrouvé* :

les vérités que l’intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression¹⁷².

“Impressão”: eis uma palavra tão cara ao século XIX, “efetivamente o século da invasão da imagem (industrial ou artística, literária ou jornalística, multiplicável ou única, popular ou elitista), exposta e difundida sob todas suas formas¹⁷³”, conforme Philippe Hamon.

¹⁶⁶ Barthes, R. “Flaubert et la phrase”. In: *Le degré zéro de l’écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, (Points), pp. 131-139.

¹⁶⁷ “c’est d’abord, aux yeux de Flaubert, l’opposition même du fond et de la forme qui disparaît”. Ibidem, p. 132.

¹⁶⁸ “les conceptions traditionnelles du bien-écrire, donné ordinairement comme le vêtement dernier (l’ornement) des idées ou des passions”. Ibidem, p. 132.

¹⁶⁹ “le vertige d’une correction infinie”. Ibidem, p. 135.

¹⁷⁰ Cf. Barthes, R. “L’artisanat du style”. In: *Le degré zéro de l’écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, (Points), pp. 50-52.

¹⁷¹ Ou, pelas palavras de Barthes, “a arte flaubertiana avança apontando a própria máscara” [“l’art flaubertien s’avance en montrant son masque du doigt”] (ibidem, p. 52).

¹⁷² Proust, M. *Le temps retrouvé*. Paris : Gallimard, 1990, (Folio Classique), p. 185.

¹⁷³ “Le XIX^e siècle [...] est effectivement le siècle de l’envahissement de l’image (industrielle ou artistique, littéraire ou journalistique, multipliable ou unique, populaire ou élitare), exposée et diffusée sous toutes ses

A recorrência de metáforas oriundas da fotografia, como “câmara escura”, e da “*empreinte*”, correlata à bizarrice misógina da “teoria da impregnação”, segundo a qual a mulher ficaria marcada com os caracteres do parceiro durante seu primeiro ato sexual¹⁷⁴, sugere um questionamento em torno da imagem, literária ou não, de alguma forma relacionado ao surgimento de novos mecanismos de (re)produção imagética. Pois, o que se põe em jogo é a sua representabilidade e, com ela, a da atividade literária. Não por acaso, ainda citando Hamon, o escritor era visto como “uma espécie de ‘placa sensível’ que recebe as impressões e marcas do mundo exterior, e ele as reproduz em sua obra, por vazios e por ‘relevos’¹⁷⁵”. A oposição de Proust à escrita realista / naturalista é justamente o propósito desta de “reproduzir”, sendo que, para ele, a impressão nada tem a ver com a descrição de objetos ou de acontecimentos. Citando mais uma vez *Le temps retrouvé*, pode-se dizer que a impressão será a verdade revelada:

au moment où l’écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires du beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l’une et l’autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore¹⁷⁶.

Jogando com as palavras caras ao escritor, a metáfora proustiana é o momento em que uma “subjetividade” (ou o “*moi profond*”) se encena, pois, suprimindo as “contingências do tempo”, recupera o “tempo perdido”, presentificado (ou “redescoberto”) numa “impressão¹⁷⁷”. A imagem, portanto, mais que o momento em que aflora o “beau style” de Proust, é o signo de uma verdade estabelecida por uma relação inaugural entre dois objetos, o que faz com que sua escrita seja “impressionista”, no sentido que Beckett lhe atribui¹⁷⁸. Evidencia-se, deste modo, seu distanciamento quanto à “marca literária” das estéticas realista / naturalista e também à ironia da comparação-*kitsch* flaubertiana.

formas”. Hamon, P. *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 2001, p. 246.

¹⁷⁴ Cf. *ibidem*.

¹⁷⁵ “une sorte de ‘plaque sensible’ recevant les impressions et empreintes du monde extérieur, et il les reproduit dans son oeuvre, par creusements et par ‘reliefs’”. *Ibidem*, p. 274.

¹⁷⁶ Proust, M. *Le temps retrouvé*. Paris : Gallimard, 1990, (Folio Classique), p. 196.

¹⁷⁷ Registra-se aqui a observação do Prof. João Adolfo Hansen a respeito da noção de “agudeza” da metáfora de Saint-Simon, leitura de que Proust certamente fez (Exame de qualificação, 23/08/2010).

¹⁷⁸ “Por impressionismo de Proust entendo seu enunciado não lógico dos fenômenos na ordem exata em que eles são percebidos antes de ser deformados ao ponto de se tornar inteligíveis, para os forçar a entrar em uma série de causas e de efeitos” [“Par l’impressionisme de Proust j’entends son énoncé non logique des phénomènes dans l’ordre exact où ils furent perçus avant d’être déformés au point de devenir intelligibles, pour les forcer à entrer dans une série de causes et d’effets”] (Beckett, *op. cit.*, p. 99).

“Impressionista” e, como já está dito, “romântica”: a aproximação que Beckett faz entre a escrita do autor da *Recherche* e a dos românticos é pautada por essa “busca” (outra palavra proustiana) de uma subjetividade pela escrita¹⁷⁹. Lembra-se aqui de outro comentário de Barthes, desta vez sobre *Vie de Rancé*, de Chateaubriand. O crítico observa que, nesse livro, “a metáfora não aproxima de jeito algum os objetos, ela separa mundos¹⁸⁰”. Ao contrário da imagem de Proust que deveria ser “sem nenhum interstício, sem nenhum ajuntamento”, a figura de Chateaubriand tem a força de um anacoluto, cortando subitamente a sequência de “elementos literais” da narrativa. Corte que deixa entrever a construção de uma subjetividade plena, como bem queriam os românticos, pois, nesse efeito de anacoluto da imagem, o que se evidencia é a “originalidade” de sua escrita e com ela (ou através dela) a plenitude do seu *eu*. Assim, como “um poderoso instrumento de disjunção¹⁸¹”, a “nova forma é para o sofrimento como um banho lustral¹⁸²”: o patético é provocado pela “linguagem *outra*¹⁸³” da imagem, pela renovação da linguagem desgastada, que transcende da experiência imediata pela particularização subjetiva e subjetivadora do poeta. Sabe-se já que efeito inverso tem a figura de Flaubert: também como uma espécie de anacoluto, conforme foi proposto acima, a comparação corta a sequência da narrativa não pelo patético, mas pelo *kitsch*. Repetindo o já-dito, a figura é a ironia da escrita que deixa entrever o vazio dos discursos e a *bêtise* das ideias feitas.

Mas para Philippe Dufour¹⁸⁴ algumas comparações flaubertianas também podem ser lidas como tentativa de uma linguagem renovada, já que, chamadas pelo crítico de “hieróglifo do indizível”, as imagens rompem o eixo sintagmático da narrativa, instaurando o limite da representação. Comentando uma das figuras que aparece em *Éducation sentimentale*, “[...] et

¹⁷⁹ O pintor Sergio Fingeremann faz algo muito semelhante (diria “proustiano”) em suas pinturas, notadamente nas da exposição “Partes do todo”, realizada em agosto de 2010 pela Dan Galeria, em São Paulo. No catálogo da exposição, diz o pintor: “Se estas pinturas falam de um lugar, gostaria que esse lugar fosse um dentro-da-pintura, um dentro-da-ilusão./ A noção de lugar na pintura, na figuração apresentada, vem da própria experiência do pintar, oferecida ao espectador” (p. 12). E mais adiante: “Persigo imagens de uma ‘vida verdadeira’, que surge atrás da vida aparente. / Busco realidades escondidas. / Gostaria de fazer surgir dos sonhos, as imagens dessas pinturas, com contrastes de cores reduzidas, quase que em preto e branco. / Quero fazer imagens impressionáveis, que dêem a sensação de violações de sentido, de estranhamentos. / Quero fazer cenários para incluir o observador no íntimo de sua solidão. / Quero produzir eco, fazer a linguagem da pintura falar” (p. 15).

¹⁸⁰ “la métaphore ne rapproche nullement des objets, elle sépare des mondes”. Barthes, R. “Chateaubriand: *Vie de Rancé*”. In: *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, (Points), p. 112.

¹⁸¹ “un puissant instrument de disjonction”. Ibidem, p. 112.

¹⁸² “nouvelle forme est pour la souffrance comme un bain lustral”. Ibidem, p. 117.

¹⁸³ “langage *autre*”. Ibidem, p. 117. Grifos do autor.

¹⁸⁴ Dufour, P. *Flaubert ou la prose du silence*. Paris : Nathan, 1997.

une musique légère vibrait, au loin, comme un bourdonnement d’abeilles”, Dufour afirma que se trata de uma “linguagem imponderável” que:

a comparação não traduz, não reduz. O *como* nega o que compara. Ele se faz por uma aproximação, o limiar de uma terra prometida. [...] No *como* se assinalam um excesso de sentido, um transbordamento, uma impossível exaustão. A comparação é o hieróglifo do “indizível”¹⁸⁵. *Como isso*, isto é, também diferente disso. O acréscimo do *como* nos diz que alguma coisa está ausente, se dissipou na fuga ascensional. Mas pela mesma operação se preservou: inalcançável, essa linguagem permanecerá inesgotável¹⁸⁶.

Figura que expressa a tensão entre a linguagem desgastada do *pignouf*¹⁸⁷ e a procura de uma contra-linguagem possível, a comparação evidencia, para o crítico, a própria precariedade ao se fazer indício de algo irredutível a sua figuração. Ressalta-se que, ao contrário de Chateaubriand, a possibilidade de uma contra-linguagem é efetivamente *contra*: sua “leitura” se dá no silenciamento da narrativa, na *falha* da imagem. Isto é, a *disfunção semântica da representação* dada pela figura, de alguma forma também presente no “quase-lirismo” da imagem em *Madame Bovary* de que fala Proust, constitui, segundo Dufour, uma arma contra o lugar-comum, pois, o “hieróglifo do indizível” é um dos poucos momentos em que a contra-linguagem, paradoxal e romanticamente, aponta para outra “linguagem” possível, deslocando sua função referencial.

Outra “linguagem” que, enfatiza-se aqui, também não deixa de ser irônica, visto o deslocamento mesmo de sua referencialidade, o que indetermina a univocidade de sentidos da narrativa e faz com que o texto, efetivamente, leia seus leitores. Em outras palavras, propõe-se neste trabalho que o que poderia ser “indizível” para o crítico (ou “quase-lírico” para o escritor) é o artifício da escrita que se evidencia no emprego sistemático da ironia enquanto figura. Não que a imagem não consiga dar conta de alguma coisa que “se dissipou na fuga

¹⁸⁵ No original, encontra-se “indisable”: termo empregado por Flaubert em uma carta a Louise Colet (20 mars 1847) para designar o silêncio instaurado por uma falha na comunicação: “Tu ne le sauras pas, ni toi ni les autres, parce que c’est indisable”. Apud Dufour (ibidem, p. 35).

¹⁸⁶ “La comparaison ne le traduit pas, ne le réduit pas. Le *comme* dénie déjà ce qu’il pose. Il se donne pour une approximation, le seuil d’une terre promise. Le langage de la métaphore se tient hors des limites du langage de la représentation. Dans le *comme* se signalent un excès du sens, un débordement, une impossible exhaustion. La comparaison est le hiéroglyphe de l’indisable. *Comme cela*, c’est-à-dire aussi différemment de cela. L’ajout du *comme* nous dit que quelque chose est soustrait, envolé dans la fuite ascensionnelle. Du même coup préservé : insaisissable, ce langage sera intarissable”. Ibidem, p. 167. Grifos do autor.

¹⁸⁷ De registro familiar, a palavra “pignouf” é definida pelo dicionário *Le Robert* como “indivíduo mal educado, grosseiro” [“individu mal élevé, grossier”] (in: Rey, A. *Le Robert Micro*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1995, p. 948). “Grosseria” essa que se evidencia no repertório de ideias feitas, frequentemente recitado pelos personagens flaubertianos, em especial por M. Homais. A tagarelice do farmacêutico de *Madame Bovary* foi analisada em outro livro de Dufour, *Flaubert et le pignouf* (Saint-Denis: PUV, 1993).

ascensional”, mas porque não há coisa alguma *antes* da imagem: sua “falha” é o procedimento irônico da ficção que se quer enquanto tal¹⁸⁸. Assim como a repetição da fórmula “beau comme” em Lautréamont¹⁸⁹, a comparação-*kitsch* é a ironia programática que se mostra no artifício narrativo da construção imagética, apagando, assim, a semelhança pressuposta como anterioridade referencial da escrita. Ou ainda, falando com Gérard Genette¹⁹⁰, a escrita de Flaubert exhibe a própria arbitrariedade ao silenciar a representação mimética.

Também atento aos silêncios flaubertianos, Genette analisa os momentos em que a narração para, suspende-se, inaugurando uma espécie de vazio que suscita uma reação do leitor. Esses momentos são identificados como quatro aspectos da escrita flaubertiana já bastante comentados pela crítica: o uso particular do imperfeito nas descrições da *rêverie* das personagens (já reconhecido por Proust, em “A propos du style de Flaubert”), os detalhes inauditos descritos nesses momentos de devaneios, a “inutilidade” de algumas descrições quanto ao funcionamento da narrativa (o que leva Barthes a denominar “efeito de real¹⁹¹”) e a singularidade da expressão “*comme si*” (também estudada por Philippe Dufour). Onde convencionalmente exigiria o emprego do modo temporal *conditionnel* para se expressar situações hipotéticas ou imaginadas, na escrita flaubertiana usa-se o imperfeito¹⁹²; onde seria verossímil a descrição de imagens confusas, aparecem detalhes de uma visualização espantosa; descrições que tradicionalmente seriam justificadas ao decorrer da narração adquirem, nas palavras de Genette, uma “admirável gratuidade¹⁹³”; onde deveria se encenar

¹⁸⁸ Vale ressaltar que o crítico não desconsidera a ironia flaubertiana, já comentada anteriormente por ele em *Flaubert et le pignouf*. Dufour, porém, não a lê enquanto procedimento da construção imagética de Flaubert.

¹⁸⁹ “Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître, s’enfonça dans les crevasses d’un couvent en ruines. Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l’arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n’est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s’assimile, se perdit dans les hautes couches de l’atmosphère. [...] Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l’alcoolisme, disparaissait à l’horizon” (Lautréamont, C. “Chant cinquième”. In: *Les chants de Maldoror* [1868/1874]. Paris : Pocket Classique, 1992 e 1999, p. 185).

¹⁹⁰ Genette, G. “Silences de Flaubert”. In : *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. (Points), pp. 223-243.

¹⁹¹ Ver Barthes, R. “L’effet de réel”. In: Barthes, R. et al. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, (Points), pp. 81-90.

¹⁹² O que faz com que “as viagens imaginárias de Emma não são para nós nem mais nem menos imaginárias que sua vida real em Yonville l’Abbaye” [“les voyages imaginaires d’Emma ne nous sont ni plus ni moins imaginaires que sa vie réelle à Yonville l’Abbaye”]. Segue-se o excerto do texto flaubertiano citado por Genette: “[...] cela se balançait à l’horizon infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. Mais l’enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s’endormait que le matin” (Apud Genette, *op. cit.*, p. 224). Da *rêverie* à “realidade” da personagem, o tempo verbal continua o mesmo, numa espécie de presente eterno ou de continuidade trazida pelo imperfeito: a ausência de ruptura temporal entre o devaneio de Emma – repleto de clichês românticos paradigmáticos da feliz vida futura com seu amante Rodolphe, após sua fuga de Yonville – e a “realidade” do quarto, onde a personagem sonhava acordada, abole a relação hierárquica entre os dois planos, fazendo de um a continuidade do outro.

¹⁹³ Genette, *op. cit.*, p. 234.

uma “subjetividade” unívoca que se responsabilizasse pela voz da comparação, a expressão “*comme si*” assinala o anonimato. Em uma palavra, essas características dos textos flaubertianos assinalam para Genette o “espaço vertiginoso¹⁹⁴” assumido pela figura, anulando ou atrapalhando a causalidade da verossimilhança da escrita.

Retornando ao exemplo dado por Proust, embora a relação estabelecida entre “campo” e “casaco” não tenha de imediato a ressonância de um já-dito, a figura não deixa de provocar o efeito de uma “simples aparição das coisas”, visto que não se consegue identificar a voz que faz a comparação. O emprego frequente do discurso indireto livre¹⁹⁵ faz o “narrador” flaubertiano se dissolver na pluralidade discursiva e enunciativa que constitui sua escrita, fazendo, com isso, o leitor se perguntar donde vem essa voz da comparação. Pergunta provavelmente sem resposta (ou sem resposta unívoca), o que problematiza a funcionalidade da representação e justifica o emprego das aspas para se falar em “narrador¹⁹⁶”. Acresce ainda o uso também recorrente do pronome “*on*”, gramaticalmente indefinido, o que indetermina ou, pelos menos dificulta, o reconhecimento do sujeito da enunciação. Pelas palavras mesmo de Proust,

[Flaubert] é um gênio gramatical. E seu gênio é um deus a acrescentar aos deuses singulares de *La tentation de saint Antoine*, que tem a forma de um pretérito perfeito, de um pronome e de um particípio presente. [...] E a revolução da visão, da representação do mundo que resulta ou é exprimida de sua sintaxe, é talvez tão importante quanto a de Kant deslocando o centro do conhecimento do mundo para a alma. Nas suas grandes frases *as coisas existem não como o acessório de uma história, mas dentro da realidade da aparição delas*; são geralmente o sujeito da frase, pois a personagem não intervém nem surpreende a visão: “Uma vila surgiu, os choupos alinharam-se etc”. Mesmo quando o objeto representado é humano, como ele é

¹⁹⁴ Comentando em outro texto a ambição antipoética da retórica francesa dos séculos XVII e XVIII em estabelecer um código de conotações literárias das figuras de linguagem, Genette aponta que a figura é a “ideia paradoxal da Literatura como uma ordem fundada sob a ambiguidade dos signos, sob o espaço exíguo, mas vertiginoso, que se abre entre duas palavras do mesmo sentido, dois sentidos da mesma palavra: duas linguagens de uma mesma linguagem”. Da defasagem entre a linguagem poética e a linguagem rotineira resulta que a figura “não é nada mais que uma sensação de figura”, visto que seu valor “não é dado nas palavras que a compõem, pois ela depende do distanciamento entre essas palavras e as que o leitor, mentalmente, percebe além delas” (Genette, G. “Figures”. In: *Figures I*. Paris: Seuil, 1966, Points, p. 221 e 216, respectivamente).

¹⁹⁵ Enquanto problematizador da representação literária, pois o DIL (discurso indireto livre) deixa entender várias vozes em um mesmo enunciado, ver os artigos de Bernard Cerquiglini, “Le style indirect libre et la modernité” (in: *Langages*, nº 73, Larousse, mars 1984, pp. 7-16) e de Jacqueline Authier-Revuz, “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”, (in: *Langages*, nº 73, Larousse, mars 1984, pp. 98-111). Particularmente sobre o DIL flaubertiano, ver Claude Perruchot, “Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary*” (in: Gothot-Mersch, C. (org). *La production du sens chez Flaubert*. Paris: 10/18, 1975, pp. 253-285).

¹⁹⁶ Para citar apenas o exemplo de *Madame Bovary*, lembra-se aqui do emprego da primeira pessoa do discurso na frase inaugural do romance e que desaparece definitivamente do texto poucas páginas adiante: “*Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra [...]*” (Flaubert, G. *Madame Bovary* [1857]. Paris: Gallimard, 2001, Folio Classique, p. 47).

conhecido como um objeto, *aquilo que aparece é descrito como aparecendo, e não como produto da vontade*. [...] Madame Bovary quer aquecer-se junto ao fogo. Eis como é dito: “Madame Bovary (*ele não diz de forma alguma que ela sentia frio*) aproximou-se do fogo...”¹⁹⁷.

A “originalidade gramatical” de Flaubert intervém, portanto, na representabilidade literária, fazendo com que “as coisas [existam] não como o acessório de uma história, mas dentro da realidade da aparição delas¹⁹⁸”. Isto é, “as coisas” não são submetidas ao fio condutor da trama, a uma voz narrativa que lhes dê justificativa e univocidade de sentido, tornando-as, deste modo, desmotivadas e, logo, inverossímeis. Se Machado mata seus narradores, Flaubert pluraliza a voz narrativa, sem hierarquizá-la, no mesmo gesto que faz a escrita se desdobrar sobre si mesma. A “simples aparição das coisas” na escrita flaubertiana provoca o esvaziamento semântico da representação semelhante (mas não tão radical) à morte como condição da escrita com o “defunto autor” ou com as memórias do desmemoriado em *Dom Casmurro*.

A crítica de Proust é, pois, ambígua, uma vez que o “gênio gramatical” que ele elogia vai ao encontro daquilo que considera “menos bom”: a suspensão da representação semântica em Flaubert é também proveniente da ironia de suas imagens e de suas “fórmulas simétricas”, visto que evidenciam a construção artificiosa da narrativa. Vejam-se mais dois trechos da escrita flaubertiana, um de *Madame Bovary*¹⁹⁹ e outro da *Éducation sentimentale*²⁰⁰:

Et alors, sur la grande route qui étendait sans en finir son long ruban de poussière, par les chemins creux où les arbres se courbaient en berceaux, dans les sentiers dont les blés lui montaient jusqu’aux genoux, avec le soleil sur ses épaules et l’air du matin à ses narines, le cœur plein des félicités de la nuit, l’esprit tranquille, la chair contente, il s’en allait ruminant son bonheur, *comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu’ils digèrent*²⁰¹.

e:

Alors, il sentait ses regards pénétrer son âme, comme ces grands rayons de soleil qui descendent jusqu’au fond de l’eau²⁰².

¹⁹⁷ Proust, M. “Acrescentar a Flaubert”, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 135.

¹⁹⁹ Flaubert, G. *Madame Bovary* [1857]. Paris: Gallimard, 2001. (Folio Classique).

²⁰⁰ Flaubert, G. *L’éducation sentimentale* [1869]. Paris : Gallimard, 1965. (Folio Classique).

²⁰¹ *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 83.

²⁰² *L’éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 104.

Ruminando a frase e saboreando suas imagens até a redução do detalhe, a escrita flaubertiana hipertrofia a sintaxe, justapondo seus elementos. A repetição do pormenor desgasta seu potencial representativo e sinaliza o procedimento irônico da escrita que se evidencia arbitrária. Pois o acúmulo de detalhes subverte a representação semântica da palavra em jogo artificioso da linguagem, que alonga a frase armazenando as comparações, como os “raios solares que descem até o fundo d’água”. Mais do que um clichê, a comparação-*kitsch* é o pastiche da imagem, ironia da escrita que, artificial e artificiosa, se mostra como ato, *hic et nunc*, aquém ou além da representabilidade literária. Notam-se o efeito de anacoluto da comparação-*kitsch* pela mudança do tempo verbal e novamente a sugestão da pergunta “quem fala?”. Desestabilizando a funcionalidade semântica da narrativa, a voz anônima é, pois, a escrita que fala fazendo o leitor ser falado pelos seus vazios.

Leiam-se agora os seguintes excertos da escrita de Machado, o primeiro do conto “D. Benedita”, de *Papéis avulsos* (1882), e o segundo de “Conto alexandrino”, de *Histórias sem data* (1884):

[...] reina o burburinho próprio dos estômagos meio regalados, o riso da natureza que caminha para a repleção; é um instante de repouso. (v.2, p. 308)

e:

A terra era grave como a íbis pousada numa só pata, pensativa como a esfinge, circumspecta como as múmias, dura como as pirâmides (v.2, p. 412)

“Instante de repouso” dos personagens, a imagem também é o repouso do fio da narrativa, seguindo a leitura de Gérard Genette sobre o texto flaubertiano. Mas o “silêncio” que o crítico comenta é ainda a escrita que fala, esticando a frase com seus “burburinhos”, assim como a ruminação e os raios solares das frases de Flaubert. Adiado a pausa conclusiva do ponto final, a proliferação de clichês na segunda citação liberta a escrita da oposição entre “forma” e “fundo”, para falar com outro crítico flaubertiano²⁰³. Ou a condena ao constante

²⁰³ Repete-se aqui as palavras de Barthes: “É então, aos olhos de Flaubert, a oposição mesma do fundo e da forma que desaparece: escrever e pensar seguem juntos, a escritura é um ser total.” [“C’est d’abord, aux yeux de Flaubert, l’opposition même du fond et de la forme qui disparaît: écrire et penser ne font qu’un, l’écriture est un être total.”] (Barthes, R. “Flaubert et la phrase”. In: *Le degré zéro de l’écriture*, op. cit., p. 132).

deslizamento da palavra, à escrita que se inscreve como pastiche, escrevendo o *kitsch* das imagens que pontua a ironia da frase-mote do conto: “A verdade é imortal”. Seguem-se ainda outros trechos da escrita de Flaubert, um da *Éducation sentimentale* e outro de “Un coeur simple²⁰⁴”:

Frédéric entendait les pas de Deslauriers derrière lui, comme des reproches, comme des coups frappant sur sa conscience²⁰⁵.

e:

Les mouvements de son coeur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît²⁰⁶.

Motivo da reprovação de Proust, segundo Genette²⁰⁷, a multiplicidade da comparação na escrita flaubertiana deixa entrever o emprego de imagens “outras que não são as inevitáveis”, conforme os dizeres do autor da *Recherche*. “Ora – argumenta Proust – todos os mais-ou-menos não valem. A água ferve a 100 graus. A 98, a 99, o fenômeno não se realiza. Melhor então não ter imagens²⁰⁸”. Figura cara à escrita proustiana, o efeito (lírico) da metáfora de Flaubert se enfraquece pela imprecisão. Mas o que parece ter passado despercebido por Proust (pelo menos confessadamente) é que essa imprecisão imagética, alongando a frase, aponta para seu funcionamento rítmico: a imagem estrutura o compasso da escrita flaubertiana. São notáveis na primeira citação as repetições dos encontros consonantais em “reproches” / “frappant” e do som nasal em “frappant” e “conscience”, e, na segunda, a repetição dos sons vocálicos em “fontaine s'épuise” / “écho disparaît”, além das nasais em “mouvement”, “ralentirent”, “un à un” e “fontaine”. Percebe-se o mesmo procedimento de escrita no “burburinho” na citação de Machado, marcado pelo ritmo do par bilabial /b/ e /p/ e do vibrante /r/, acompanhados pelas vogais fechadas /u/ e /i/, na primeira parte da frase e, na segunda, pelo par dental /d/ e /t/ e do fricativo /s/, que acompanham a vogal aberta /a/.

²⁰⁴ Flaubert, G. “Un coeur simple”. In : *Trois contes* [1877]. Paris : Gallimard, 1973. (Folio Classique).

²⁰⁵ *L'éducation sentimentale*, op. cit., p. 207.

²⁰⁶ “Un coeur simple”, op. cit., p. 78-79.

²⁰⁷ Genette, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982 (Points).

²⁰⁸ “autres que des images inévitables. Or, tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau bout à 100 degrés. A 98, à 99, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux vaut pas d'images” (apud Genette, ibidem, p. 144). Ressalta-se que, nessa citação, Proust não comenta a metáfora flaubertiana, mas a de Paul Morand. O que importa aqui, e para Genette, é antes uma poética da figura desenvolvida pelo autor da *Recherche*. Poética que, repete-se, desconsidera a repetição irônica do clichê.

Entretanto, mais que uma análise da estrutura rítmica, trata-se antes de ressaltar aqui a arbitrariedade da escrita que faz da musicalidade mais um dos seus artificios. Em outras palavras, justamente no século da “invasão da imagem”, para pensar com Philippe Hamon, o ritmo da comparação-*kitsch* enfatiza o deslocamento da representação semântica da figura e, com ele, as semelhanças discursivas que produziriam a verossimilhança mimética. Reforçando o registro irônico da escrita, a sonoridade das construções imagéticas *kitsch* põe em suspenso a repetição das categorias “metáfora”, “literatura”, “verossimilhança”, etc. que faria o leitor reconhecer a “marca literária” que observa Barthes nas estéticas realistas / naturalistas. Ou ainda, sua arbitrariedade destoa da busca do *éthos* romântico por uma subjetividade plena, pois, o que a ironia figurada pela comparação evidencia é a dessubstancialização dos discursos e o vazio dos sujeitos. As semelhanças estão, definitivamente, desfeitas.

3. SEMELHANÇAS DESFEITAS

La mort se promène entre les lettres. Écrire, ce qui s'appelle écrire, suppose l'accès à l'esprit par le courage de perdre la vie, de mourir à la nature.

(Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*)

3.1 “RUY DE LEÃO” E O REPERTÓRIO *KITSCH* DE FLAUBERT

HABITUDE: Il faut toujours ajouter: “est une seconde nature”

(*Dictionnaire des idées reçues*)

“Ruy de Leão²⁰⁹”, primeira versão de “O imortal”, foi publicado em 1872, no *Jornal das Famílias*, título bastante sugestivo do tipo de literatura que veiculava. No mesmo ano, sai o primeiro romance machadiano, *Ressurreição*, cuja recepção crítica reclama da falta de reviravoltas melodramáticas. Segundo Guimarães²¹⁰, a escrita do romance frustra sistematicamente as expectativas do leitor habituado às narrativas românticas e repletas de aventuras, à medida que evoca episódios romanescos “com o objetivo de serem denunciados pelo narrador como artificiais e arbitrários²¹¹”. A princípio, o mesmo não poderia ser dito em relação a “Ruy de Leão”, em cujas peripécias não faltam o elixir mágico, um duelo com o noivo da amada, tentativas de suicídio, assassinato e vinganças. Nada ainda comparável a “O imortal”, que potencializa ao máximo esse ciclo *kitsch* de tópicos, o conto poderia contentar os leitores do romance machadiano, pelo menos por seus lances romanescos. Leitores para quem as “proezas incríveis” do “invencível Ruy de Leão” são sérias e, mais do que isso, funcionam como critérios de excelência do discurso literário. Veja-se, no entanto, como a narrativa é conduzida.

Nos dois primeiros capítulos, “nosso herói” habita a aldeia de indígenas, onde se casa com a “tamoia” Nanavi, o que faz crer ao leitor que o conto se centra apenas no tema indianista. Tema, aliás, não somente já bem conhecido pelo público, visto os romances de

²⁰⁹ Para este trabalho, foi consultada a versão eletrônica do conto: Machado de Assis, J. M. “Ruy de Leão”. *Contos completos de Machado de Assis*. Organização de Cláudio Weber Abramo. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/machadodeassis>>. Download em 23 de maio de 2008.

²¹⁰ Guimarães, H. S. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial / Edusp, 2004.

²¹¹ *Ibidem*, p. 137.

Alencar *O guarani e Iracema*, publicados, respectivamente, em 1857 e 1865, mas também caro ao projeto romântico literário, idealizado por Gonçalves de Magalhães, no já comentado “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, de 1836. Familiar e estimada, a tópica indígena, entretanto, como em “O imortal”, não é evocada com isenção da ironia. Vale citar o início da narrativa:

Consta de *crônicas inéditas e secretas* que, ali pelos anos de 1630, vivia no interior do Brasil, um fidalgo chamado Ruy de Leão, *varão de boas prendas, extremado na língua do país* e aparentado com uma família tamoia, por ter *casado com uma das suas mais belas filhas*.

Ruy de Leão contava nesse tempo cerca de quarenta anos. *Era robusto, corado, ativo, tão enérgico na alma como no corpo*. Tinha no rosto *uns longes de melancolia* que se dissipavam muita vez sem que de todo se extinguissem. Parece que a causa dessa *desconhecida tristeza* prendia com infortúnios que sofrera em Portugal, e que o trouxeram ao Brasil em um dos régios galeões. O certo é que o nosso fidalgo, esquecendo totalmente a *grandeza da sua raça*, não duvidou em unir-se pelos laços do matrimônio à filha de um velho pajé.

O apelo às “crônicas inéditas e secretas” dos anos de 1630 não é apenas estilização do gênero, uma vez que, juntamente com a tópica indígena, reescreve o ideário do projeto romântico com a inscrição das cartas jesuíticas. Reescrita irônica, a narração dos feitos do “varão de boas prendas” não dissimula o jogo do pastiche, pois, ao elencar os lugares-comuns da fidalguia do “neo-tamoio”, românticamente caracterizado pelos “longes de melancolia”, o acúmulo de clichês (“extremado na língua do país”, “casado com uma das suas mais belas filhas”, “robusto, corado, ativo, tão enérgico na alma como no corpo”, “desconhecida tristeza”, etc.) evidencia o convencionalismo do próprio enunciado. Seus “imarcescíveis louros” mostram-se logo como uma somatória de *topoi* e tópicos, às quais não faltam nem mesmo a fórmula “grandeza da sua raça”, muito próxima a “uma raça ilustre”, de José de Alencar²¹², em “Bênção paterna”.

Assim, evocando a temática indianista pelo consórcio com Nanavi, o nobre Ruy de Leão, *previsivelmente*, adquire os costumes indígenas e, mais do que isso, “[desbanca] ao mais pintado” em todas as atividades exercidas na aldeia. Da união, como se é esperado, nasce um filho. Porém, antes de “vir à luz o rebentão da ilustre raça dos Ruys de Leão”, o

²¹² Cita-se novamente a frase de Alencar do prefácio de *Sonhos d’ouro*, texto publicado no mesmo ano em que saiu “Ruy de Leão” pelo *Jornal das Famílias* e já mencionado neste trabalho: “A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com *uma raça ilustre*, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço” (Alencar, J. “Bênção paterna”. In: Coutinho, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1980, p. 132).

pajé, sogro do herói, adoece e, vendo-se moribundo, entrega ao genro o elixir da imortalidade. Tempos depois, é Ruy quem adoece e, vendo a “morte diante de si”, toma a beberagem. Passam-se os anos, Nanavi vai “desta para melhor” e Ruy deixa a aldeia, ajudando uma companhia de frades na evangelização dos índios e permanecendo no asilo monástico até 1730, ocasião em que “um oficial régio tendo sabido da maravilhosa mocidade de Ruy, ofereceu-se para levá-lo à corte de Lisboa a fim de apresentá-lo ao rei que era então D. João V”. O herói parte e inicia-se outra temática, a da galantaria.

Dito de outro modo, a escrita do conto inclui as representações da tópica indianista para inesperadamente ironizá-las, ressaltando a artificialidade de sua verossimilhança e apontando o caráter arbitrário de suas convenções. Vejam-se ainda os seguintes excertos:

Imediatamente apareceu o condenado tirado por dois robustos rapazes, e rodeado por uma meia dúzia de velhos tocando nos seus alguidares, ao passo que *uma orquestra executava em túbias humanas ásperas variações dos Rossinis do tempo.*

e:

Não tardou que se admirasse toda a gente daquelas paragens da robustez crescente de Ruy de Leão; era o segundo efeito do elixir. Multiplicaram-se-lhe as forças e a atividade, coisa que sumamente agradava a Nanavi, pois naquele tempo e entre aqueles povos, *a glória não estava em agitar um junco parisiense, mas em brandir uma pesada maça de guerra.*

Casado então com Nanavi e já adaptado ao “vestuário do sertão”, falta ainda a Ruy ter a “honra suprema” da antropofagia. Cena da estreia do protagonista nesse ritual, o primeiro excerto não apenas ridiculariza a tópica da virtude guerreira indígena, desqualificando-a como “ásperas variações dos Rossinis do tempo”, executadas em “túbias humanas”, mas também sublinha sua artificialidade pela inadequação da palavra “orquestra” e a subsequente comparação com a do compositor italiano. Do mesmo modo, no excerto seguinte, exaltando as qualidades de Ruy, a quem já havia sido revelado o elixir da imortalidade, o paralelo entre o “junco parisiense” e a “pesada maça de guerra” indica a convencionalidade da tópica da supremacia do herói.

Observa-se nesses trechos, portanto, que o pastiche se desvela na justaposição de representações de modos distintos de organização social. Justaposição irônica que, ao lançar

mão do repertório de ideias feitas de seu tempo (como a orquestra de Rossini e o junco parisiense), sinaliza o vazio da verossimilhança literária, perturbando, deste modo, qualquer possibilidade de empatia do leitor. Aristotelicamente advinda da relação entre discursos e pautada pela opinião, a verossimilhança entra em curto-circuito no conto machadiano ao apontar a construção artificiosa da representação indianista. Segue-se mais um excerto do conto, em que o pajé adoece gravemente, fatalidade que o faz entregar a beberagem ao genro:

Chamaram-se os *físicos da localidade*. Era um deles o ilustre Urumbeba, profundo conhecedor do corpo humano e seus achaques; e o outro o não menos ilustre Mandijbiyuruçu, versado no conhecimento das plantas e raízes.

Entraram estas *duas glórias da Academia do sertão com a gravidade própria do caso*.

Examinaram o enfermo, e declararam que era necessária uma conferência entre si, pelo que se retiraram as mais pessoas. [...]

Mas o doente piorara, e Ruy de Leão veio dizer aos médicos que o pajé estava mal.

Foram os médicos ter com o enfermo e conheceram que era chegada a última hora; mas como o pajé padecia muito, resolveram que o melhor remédio era dar-lhe uma cacetada na cabeça — *extrema-unção daqueles povos incultos*.

O procedimento é o mesmo dos anteriores. Os “físicos da localidade”, “duas glórias da Academia do sertão”, bem lembram os médicos de *Madame Bovary*, Canivet e Larivière²¹³, pela solenidade de suas visitas. Solenidade, ressalta-se, logo desfeita pela indiferença (ridicularizada) de ambos em relação ao doente, pois, em vez de discursarem sobre seu tratamento, conversam sobre a “necessidade de levantar as tendas”, conclusão tirada do sonho de um dos “médicos”, e que, segundo ele, alarmava a possibilidade de enchente. Novo paralelo entre *Madame Bovary* e “Ruy de Leão”: Canivet e Larivière, após diagnosticarem o estado de Emma como irrecuperável, vão tranquilamente fazer suas refeições na companhia tagarela de M. Homais. Intercalando, assim, as duas cenas, a solenidade inicial, sobretudo com a chegada de Larivière (“L’apparition d’un dieu n’êut pas causé plus d’émoi²¹⁴”), se dissolve na conhecida frieza médica²¹⁵.

²¹³ Refere-se aqui à cena da morte de Emma, em que ambos os médicos são chamados na tentativa de curá-la (c.f. Flaubert, G. *Madame Bovary* [1857]. Paris: Gallimard, 2001, Folio Classique, pp. 412-413).

²¹⁴ *Ibidem*, p. 413.

²¹⁵ Outro lugar-comum do caso clínico: Larivière, cujo olhar era “plus tranchant que ses bistouris” (p. 413), pode perfeitamente integrar a galeria de personagens machadianos, que vai do sádico Fortunato, de “A causa secreta”, Herófilo, de “Contos alexandrianos”, passando por Simão Bacamarte, de “O alienista”, entre outros. Nota-se a semelhança da caracterização do olhar entre este último personagem machadiano e o de Flaubert: de bisturi a

Dito de outro modo, a “gravidade *própria* do caso” com que os “físicos” entram na cabana do pajé e a euforia provocada pela entrada de Larivière na casa de Emma se desfazem em dupla encenação: representam a circunspeção dos médicos porque esta é considerada verossímil pela opinião, ao mesmo tempo em que encenam sua artificialidade ao revelar o desinteresse de ambos com o assunto completamente alheio à doença dos pacientes, pontuando, assim, a inadequação, ou melhor, a ironia, do adjetivo “*própria*”. Mais: a tópica médica no conto machadiano, assim inapropriada à representação indianista, pois sustentada pela *doxa* ocidental da cientificidade, mostra também ao leitor a construção artificiosa das opiniões de seu tempo. O mistério esperado das “crônicas inéditas e secretas” que contam a história de Ruy, como enuncia o narrador na abertura da narrativa, desvenda-se, portanto, em fórmula que apenas anuncia uma tópica em moda, evidenciando a historicidade das convenções, assim como a evocação das mesmas crônicas se desvela em pastiche.

“Sem lacrimejar o estilo”, a escrita de “Ruy de Leão”, enfática da própria ficcionalização, parece assim decepcionar seus leitores tanto quanto os de *Ressurreição*. Demarcando com ironia as expressões “nosso fidalgo” e “nosso herói”, posto que o pronome possessivo no plural distancia criticamente o leitor por lembrá-lo do pastiche, o conto insinua que mesmo a identificação deste com o protagonista da trama seja igualmente convencional e, mais do que isso, de uma convencionalidade já desgastada. Longe de comovê-lo, como faziam os romances sentimentais da época – cujo exemplo é novamente o de Alencar, *Sonhos d'ouro*, publicado no mesmo ano – as aventuras do protagonista enredam-se diante de seus olhos como um simples passatempo, sem enredá-lo em seu coração – para empregar a pior imagem *kitsch* possível. Como mera “cama mental”, nas palavras de Hansen²¹⁶, “Ruy de Leão” provavelmente foi lido (se é que foi) como uma narrativa de pouca importância literária, não porque seus leitores ignoravam “que seu modo de ler já era ruína”, como diz o crítico sobre “O imortal”, mas porque o conto não os arrebatava com nenhum *páthos*²¹⁷.

punhal, Bacamarte também tem um “par de olhos agudos como punhais” (*OC*, v. 2, p. 263). Solene e “frio como um diagnóstico”, o representante da ciência na escrita flaubertiana (e na de Machado) se torna a caricatura de sua “linguagem sem afeto”, signo do “corte entre a verdade científica e a realidade da existência”, conforme as palavras de Philippe Dufour (in: *Flaubert et le pignouf*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 45 e 44, respectivamente. A comparação machadiana de “O alienista” é citada pelo crítico francês). Ou ainda, para lembrar a cópia de Bouvard e Pécuchet, segue-se o verbete “médecine”: “s’en moquer quand on se porte bien”. In: Flaubert, G. *Bouvard et Pécuchet* [1881]. Paris: Gallimard, 1979 (Folio Classique), p. 540.

²¹⁶ Hansen, J. A. “O imortal” e a verossimilhança. *Teresa*: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, Ed. 34: Imprensa Oficial, nº 6/7, p. 56-78, 2006. A citação encontra-se na página 62.

²¹⁷ Talvez essa reação do leitor já fosse esperada por ele próprio, visto que o conto foi publicado num jornal cujo nome sugere não ter o propósito de veicular a “grande literatura” da época. Sem supor encontrar ali uma narrativa de excelência literária refinada, provavelmente, no entanto, o leitor também não esperava o tratamento irônico das tópicas ainda em moda, o que não deixa de frustrá-lo.

Mas resta saber se a frustração das expectativas do público é tão sistemática como em *Ressurreição*. Percebe-se que sim, uma vez que os lances romanescos que se seguem, reiterados pelo procedimento irônico que os evidencia como convencionais e arbitrários, se desenlaçam sem nenhuma comoção para o leitor, decepcionando-o. Decepção, aliás, provocada pelo próprio redirecionamento da narrativa, dada a passagem da temática indianista, desenvolvida nos dois primeiros capítulos, para a do galanteio cortês: se a frustração não se dá pela mudança inesperada de tópica, dá-se pela evocação do novo repertório, desvelando, novamente, o pastiche. À miscelânea de temas, acresce o desfile de ideias feitas, da *bêtise* que se faz (e se quer) *doxa*, como, por exemplo, a excentricidade feminina tida como verdade inquestionável: “sabido é que às mulheres agrada o misterioso e o raro”. *Doxa* suicida, já que indica a tolice de se presumir verdadeira, ressaltando o próprio artifício ao apontar o *tópos* amoroso que ela introduz: Ruy de Leão, um “prodigioso sujeito”, tão logo chega a Lisboa, cativa uma bela dama. Vejam-se, pois, as façanhas do “neo-tamoio” que, poucas linhas abaixo, torna-se “a flor da boa roda”.

Depois de vários anos no sertão brasileiro, o protagonista encontra-se, então, de volta à corte portuguesa, onde enamora-se de “uma D. Beatriz”. Irônico, o artigo indefinido sinaliza a tópica amorosa que, como é de se esperar, logo apresenta uma complicação ao namoro: a “formosíssima fidalga” é noiva de D. Álvaro. Aqui a série de aventuras de Ruy é logo prevista pelo leitor acostumado, como Emma Bovary, a ler histórias em que:

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, fôrets sombres, troubles du coeur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair du lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes²¹⁸.

A série de clichês das leituras românticas de Emma, em *Madame Bovary*, dão a entender ao leitor o aspecto *démodé* de seu repertório. “*Seu*” que não é exclusivo da personagem: espécie de *mise en abyme* de leituras, pois leem-se as leituras de Emma, a representação do leitor romântico ficcionalizado pela personagem é remoque aos leitores que se identificam com suas leituras. A listagem – mecânica de escrita comum em Flaubert, visto os trechos de “La légende de Saint Julien l’Hospitalier” citados no início deste trabalho –

²¹⁸ Flaubert, G. *Madame Bovary* [1857]. Paris: Gallimard, 2001. (Folio Classique), p. 87.

hipertrofia o mau gosto da tópica por seu acúmulo disparatado e, como não poderia deixar de ser, o procedimento irônico é enfatizado pelas comparações-*kitsch*: “*messieurs* braves comme des lions” e “doux comme des agneaux”, só para ficar nessas duas²¹⁹.

Desmascarando o próprio embuste e apontando seu caráter ficcional e histórico, a biblioteca *kitsch* de Flaubert é tão irônica quanto a tópica da complicação amorosa em “Ruy de Leão”, uma vez que esta, apreciada pelos leitores – pois está-se ainda no tempo romântico da década de 1870 – é evocada para ser sucessivamente redirecionada. Isto é, tratando-se de “*messieurs* braves comme des lions”, D. Álvaro propõe ao rival “um combate singular”, que, se a princípio já não provoca tensão alguma no episódio, porque sabe-se que o protagonista é imortal, não resulta em nada. Revelada sua imortalidade, Ruy se vê obrigado a fugir donde estava, deixando o ex-combatente e a namorada, sem nenhuma linha sequer, para o descontentamento dos leitores, que descrevesse a dor da separação dos amantes. Em seguida, casa-se com uma fidalga espanhola, mas o casamento dura pouco: “a mulher faleceu dois anos depois, e foi essa a maior dor de sua vida, posto que a morta lhe deixara uma grande riqueza nas mãos”. Mal anunciado, o sofrimento é logo aniquilado de qualquer sentimentalismo, não valendo o esforço da conjunção concessiva. Ao contrário, pode-se deduzir que a “grande riqueza” logo serviu de consolo da “maior dor de sua vida”.

Dedução bem plausível, visto que, algumas linhas abaixo, contando as tentativas de suicídio malogradas do protagonista, o narrador deixa claro que elas não foram provocadas pela saudade de um grande amor, mas devido ao “mundo [que] não lhe oferecia espetáculo novo”. Eis aqui outra tópica de que a escrita se alimenta: a “flor amarela²²⁰” de Brás Cubas, desabrochada antes em Ruy, é um dos lugares-comuns da produção literária oitocentista. *Spleen* em Baudelaire, enfado de Frédéric Moreau, projeto suicida de Bouvard e Pécuchet²²¹: o “tédio da vida” apresenta-se em “Ruy de Leão” como o segundo efeito do elixir, consequente do primeiro, isto é, da possibilidade de “ver correr os séculos uns após e outros;

²¹⁹ Sobre os romances que os personagens machadianos leem, Riedel comenta que “podem ser lidos também como metáforas antitéticas em relação à própria narrativa de Machado [...] o paradoxo está em que os personagens são geralmente o oposto dos heróis que os seduzem”. Como é o caso citado pela autora de “Bentinho-Otelo”, entre outros (Riedel, D. C. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1974, p. 103).

²²⁰ “Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil”. A passagem encontra-se no capítulo XXV das *Memórias*, em que Brás recolhe-se a sua casa na Tijuca, após a morte de sua mãe (MPBC, in: OC, v. 1, p. 546).

²²¹ Referências respectivas aos *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire (publicação póstuma em volume de 1869) e aos romances flaubertianos *L'éducation Sentimentale* (de 1869) e o inacabado *Bouvard et Pécuchet* (publicação póstuma em 1881).

ver passar as gerações; o nascimento e a queda dos impérios, e ficar sobranceiro a tudo; zombar do tempo e dos homens”.

Passagem quase literal da que aparece nove anos depois nas *Memórias*²²², a “grande ventura” da imortalidade também pode ser escrita com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia²²³”. Como o emplasto Brás Cubas, que visa filantropia e lucro, a homeopatia, regida pelo princípio da dualidade, oferece a Ruy, “ao cabo de longos anos”, tanto as condições para se tornar “o doutor dos doutores, a expressão mais alta da ciência humana”, como também o “incurável aborrecimento” de não “encontrar novidade que lhe divertisse o ânimo”. Articulando, assim, a sabedoria e o enfado na trajetória do imortal, a tópica homeopática é também a *overdose* da promessa de cura que se desfaz em falácia, em *tópos* do tédio *fin de siècle*. Pois, duplamente venenosa, a temática do enfado contamina o remédio de todos os males, fazendo da ciência homeopática mais um discurso que a escrita vampiriza. Elixir ou emplasto, homeopatia ou charlatanismo: o tópico torna-se tópica, panaceia como ideia feita da crença oitocentista no progresso e na ciência. Na proximidade entre a confiança evolucionista e a tolice, tem-se, assim, de um lado, Brás Cubas procurando curar a “melancólica humanidade²²⁴”, de outro, Bouvard e Pécuchet confeccionando o *Dictionnaire des idées reçues* em seu “bureau à double pupitre²²⁵”.

Remédio, pois faz da imortalidade do protagonista a motivação para o acúmulo de tópicos, o elixir é também o veneno da narrativa, visto que o excesso delas sinaliza que a nova tópica evocada é apenas mais uma. Nova e já a mesma. Do *tópos* do *spleen* oitocentista, segue seu antígeno: “naturalmente um corretivo da imortalidade”, o “grande pendor às mulheres” serve a Ruy de distração da monotonia dos séculos. Terceira aventura amorosa, dessa vez com “uma D. Madalena”, e mais uma frustração para o leitor, talvez maior que as outras, por anunciar complicações que envolvem um homicídio e tentativas de vingança. A repetição do artigo indefinido não só lembra o relacionamento amoroso anterior, indicando, mais uma vez, o pastiche, mas, pela mesma operação, salienta a inadequação do advérbio “naturalmente”, não por acaso repetido três vezes nesse episódio, conforme logo se vê adiante.

²²² Trata-se do capítulo VII, “O delírio”, onde encontra-se o seguinte excerto: “Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo” (*MPBC*, in: *OC*, v. 1, pp. 522-523).

²²³ *Ibidem*, p. 513.

²²⁴ *Ibidem*, p. 515.

²²⁵ Flaubert, G. *Bouvard et Pécuchet* [1881]. Paris : Gallimard, 1979 (Folio Classique), p. 414. Não se poderia deixar de citar dois verbetes do dicionário copiado pelos personagens: “science: par rapport à la Religion: – ‘un peu de science en écarte. Beaucoup y ramène’” e “progrès: toujours mal entendu et trop hâtif” (p. 551 e 548, respectivamente).

Naturalmente, portanto, o novo namoro de Ruy inicia-se, tal qual o outro, com um obstáculo: a amada recusa-se em atender aos galanteios do fidalgo porque está apaixonada pelo licenciado Álvares, cujo nome é quase o mesmo do rival anterior. De “Álvaro” a “Álvares”, a repetição sinaliza a ironia da tópica que se repete e prevê mais uma série de lances romanescos, a começar pela morte do licenciado. Pois, então despeitado, o enamorado vinga-se do adversário. De novo a tensão é enfraquecida: o leitor já sabe que a condenação de Ruy de Leão à forca pelo assassinato de Álvares será malsucedida, assim como o duelo e as tentativas de suicídio. Decepção, nova reviravolta romanesca e nova frustração: gorada a condenação, o protagonista pede a mão de D. Madalena em casamento, que, esquecendo seu amor pelo licenciado, aceita. Aqui a frustração é declaradamente prevista pelo narrador: “A leitora aplaude já a recusa de Madalena. Madalena aceitou”.

A mesma manobra “machadiana” é lida no conto de Flaubert “Un coeur simple”, de *Trois contes*, em que a frustração do leitor torna-se programática ao longo da narrativa: basta lembrar a ironia da expressão “elle crut voir” que, no último momento de vida de Félicité, oscila entre a redenção e o ridículo, finalizando o conto com sua ambiguidade. Mas veja-se também a seguinte passagem:

Le vent était mou, les étoiles brillaient, l’énorme charretée de foin oscillait devant eux [isto é, diante de Félicité e de Théodore]; et les quatre chevaux, en traînant leurs pas, soulevaient de la poussière. Puis, sans commandement, ils tournèrent à droite. Il l’embrassa encore une fois. Elle disparut dans l’ombre²²⁶.

Na citação apresenta-se o quadro idílico que prepara o leitor à aventura amorosa de Félicité e de Théodore, aventura, aliás, anunciada desde o início do capítulo: “Elle [Félicité] avait eu, comme une autre, son histoire d’amour²²⁷”. Duas tópicas num mesmo clichê: a história de amor da personagem e seu cenário sensual, condensados na imagem *kitsch* do brilho das estrelas e do vento lânguido – e na qual não faltam nem mesmo os quatro cavalos, também presentes na *rêverie* romântica de Emma Bovary²²⁸, – bem conotam a frustração do

²²⁶ Flaubert, G. “Un coeur simple”. *Trois contes* [1877]. Paris : Gallimard, 1973. (Folio Classique), p. 25.

²²⁷ *Ibidem*, p. 23.

²²⁸ Trata-se da cena em que Emma se imagina fugindo de Yonville com seu amante Rodolphe: “Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d’où ils ne reviendraient plus [...]” (*Madame Bovary* [1857]. Paris: Gallimard, 2001, Folio Classique, p. 271). Lembrando outra fórmula flaubertiana, “comme les mille pièces d’un feu d’artifice”, estudada por Galíndez-Jorge, a imagem dos quatro cavalos aponta para um procedimento iterativo de seu discurso, a saber, a circulação das mesmas imagens em diferentes textos, indicando, assim, uma prática de escrita centrada na retroalimentação. Procedimento também encontrado na escrita machadiana com a passagem quase literal de “Ruy de Leão” nas *Memórias póstumas*, conforme está indicado acima. Observa-se que a repetição é também a musicalidade da frase que se evidencia: a

leitor que espera a experiência amorosa da personagem, tão precisamente prenunciada como rapidamente desfeita: “Elle disparut dans l’ombre”.

“A meiguice dos termos e a verossimilhança dos pormenores”, como escreve Machado²²⁹ no capítulo CLIII de *Quincas Borba*, são, portanto, mais um artifício irônico que se vale de clichês para anular sua representabilidade semântica, redirecionando os lances da narrativa. Nota-se que é nesse capítulo do romance machadiano que Rubião inesperadamente entra no coche com Sofia, sua amada, e, delirando, lhe declara o máximo possível de lugares-comuns de uma aventura amorosa proibida. Leia-se apenas o primeiro parágrafo, no qual o vasto repertório do personagem está longe de se esgotar:

Sofia, os dias passam, mas nenhum homem esquece a mulher que verdadeiramente gostou dele, ou então não merece o nome de homem. Os nossos amores não será esquecidos nunca, – por mim, está claro, e estou certo que nem por ti. Tudo me deste, Sofia; a tua própria vida correu perigo. Verdade é que eu te vingaria, minha bela. Se a vingança pode alegrar os mortos, terias o maior prazer possível. Felizmente, o meu destino protegeu-nos, e pudemos amar sem peias nem sangue...²³⁰

Como nas leituras de Emma citadas anteriormente, os clichês que compõem a fabulação do caso amoroso entre o herdeiro de Quincas Borba e a esposa de Palha no coche de cortinas cerradas – o que lembra a famosa cena de *Madame Bovary*²³¹ – não é só de Rubião. Nesse sentido, o que faz o delírio do personagem ser “delirante” (e não simplesmente “mentiroso”, ou, pelas palavras do texto: “não era possível que o intuito de Rubião fosse fazer crer ao cocheiro uma aventura mentirosa²³²”) é uma questão numérica, pois é a hipertrofia de seu repertório *kitsch* que caracteriza a insanidade. E quem delira, portanto, não é mais Rubião, mas o leitor.

Em “Ruy de Leão”, como já se espera, a velha tópica amorosa novamente se repete e têm-se nova (velha) intriga e mais uma decepção: outro apaixonado por D. Madalena,

imagem dos quatro cavalos na cena romântica de “Un coeur simple” organiza a frase, marcando seu ritmo: “les quatre chevaux, / en traînant leurs pas”. Quanto a Machado, observa-se a recorrência da mesma sílaba acentuada, salvo poucas exceções, além de repetições fonéticas notáveis.

²²⁹ *Quincas Borba*, in: *OC*, v. 1, p. 772. A pontuação sobre essa cena do romance machadiano deve-se a Hansen.

²³⁰ *Ibidem*, p. 771.

²³¹ Trata-se do encontro de Emma com Léon, no primeiro capítulo da terceira parte do romance. Além do paralelismo entre as duas cenas, observa-se a semelhança entre os trechos “Et la lourde machine se mit en route. Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s’arrêta court devant la statue de Pierre Corneille” (*Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 326) e “E os cavalos continuavam a andar, sacudindo as patas, arrastando lentamente o carro, pelas pedras da Rua da Princesa” (*Quincas Borba*, in: *OC*, v. 1, p. 770).

²³² *Quincas Borba*, in: *OC*, v. 1, p. 772.

cúmplice do crime de Ruy de Leão, tenta se vingar e, como já era previsto, não consegue. Não consegue também entender que a resistência física de Ruy não se explica segundo os critérios positivistas pelos quais justifica o fracasso de suas vinganças: “foi *naturalmente* acordo entre o réu e o carrasco”, o que possibilita a Ruy não morrer na forca pelo homicídio de Álvares, assim como “foi *naturalmente* o patife do criado”, que põe uma dose de veneno insuficiente para aniquilar o herói²³³. O leitor sabe que esses argumentos são falhos e que o que é por eles qualificado como *natural* apenas simula uma *naturalidade* que não há. Deste modo, as explicações forjadas, validadas pelas tópicas da corrupção e inaptidão dos subalternos, sabotam as representações que tornam a narrativa “adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça *na* realidade e *como* realidade²³⁴”, desvelando o caráter artificioso das opiniões por elas sustentadas.

Também *habitual*, *normal* e *natural* é a preocupação de Ruy quanto à infidelidade da esposa, “mas esta era um modelo de amor e constância”. Imune a vinganças e a traições, a história do imortal precisa, portanto, lançar mão de outro lance romanesco: como nos romances sentimentais, D. Madalena morre de pneumonia, sem, entretanto, deixar grandes saudades em Ruy, que, apenas “aborrecido”, resolve viajar pela Europa. D. Martim, o outro pretendente de D. Madalena, “foi para Angola, onde morreu de desgostos”. Aqui, se poderia haver algum sentimentalismo, ele é rapidamente desmentido pela mudança brusca de assunto: “Correram os anos”.

De volta ao Brasil, o “invencível Ruy de Leão” dedica-se à política, fundando a gazeta *A Alvorada*, “cujo programa era vago como a hora que o título fazia lembrar”. Também vaga é sua experiência que se reduz a alguns discursos repletos de lugares-comuns como os do farmacêutico Homais, de *Madame Bovary*, analisados por Philippe Dufour²³⁵. Vale citar pelo menos um trecho da “monumental peroração” de ambos:

Mais il faut connaître plutôt la constitution des substances dont il s’agit, les gisements géologiques, les actions atmosphériques, la qualité des terrains, des minéraux, des eaux, la densité des différents corps et leur capillarité ! que sais-je ? Et il faut posséder à fond tous ses principes d’hygiène, pour

²³³ Outra recorrência do advérbio que vale destacar: trata-se da rápida e já desacreditada cura de Ruy, que, febril, toma o elixir às ocultas. O “equivoco” dos índios está em supor que sua recuperação se dá pelo remédio que toma na ocasião da febre, e não pelo que lhe dá a imortalidade: “Os parentes de Nanavi, que já preparavam os ventres para o condigno enterro do estrangeiro ilustre, ficaram agradavelmente surpresos quando viram a rápida melhora que *naturalmente* atribuíram ao remédio que tomara”.

²³⁴ Hansen, J. A. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. Teresa: revista de Literatura Brasileira, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, p. 71.

²³⁵ Dufour, P. *Flaubert et le pignouf*. Saint-Denis: PUV, 1993.

diriger, critiquer la construction des bâtiments, le régime des animaux, l'alimentation des domestiques ! il faut encore, madame Lefrançois, posséder la botanique ; pouvoir discerner les plantes, entendez-vous, quelles sont les salutaires d'avec les délétères, quelles les improductives et quelles les nutritives, s'il est bon de les attacher par-ci et de les ressemer par-là, de propager les unes, de détruire les autres ; bref, il faut se tenir au courant de la science par les brochures et papiers publics, être toujours en haleine, afin d'indiquer les améliorations²³⁶.

e:

Aquele grande e imortal Catão é para mim o tipo da probidade política, o modelo dos partidários, a consolação das causas vencidas, a lição dos povos, o espantinho dos déspotas, o espelho dos cidadãos (bravo!), a glória da humanidade, o emblema do passado que desmoronou, a esperança do futuro que se levanta!

Discurso de estreia parlamentar, o texto proferido pelo “novo Demóstenes” bem merece a crítica de Proust a respeito das metáforas de Paul Morand²³⁷. De imagem a imagem, a figura hipertrofia a frase, deixando-a mais imprecisa do que já é. Como o artifício retórico da enumeração nas falas de Homais, segundo Dufour, “o excesso de significante acaba por perverter a função referencial²³⁸”, indeterminando, deste modo, sua significação. Repetitivos, os pares de oclusivas /d/ e /t/, /p/ e /b/ e das nasais, além dos sufixos “-ão” e “-dade”, produzem ecos no discurso, reforçando a indeterminação metafórica e fazendo com que “a lógica racional [desapareça] sob as associações fonéticas²³⁹”. Amontoando fórmulas vazias, a “monumental peroração” do orador se (des)faz, portanto, em rebuscado estéril de frases feitas. Como o agregado de *Dom Casmurro*, José Dias, que amava os superlativos, as metáforas do discurso de Ruy é “um modo de dar feição monumental às idéias [mas] não as havendo, [serve] a prolongar as frases²⁴⁰”.

Observa-se que a coincidência não é gratuita. José Dias, para quem “a homeopatia é a verdade²⁴¹”, se faz passar por médico para divulgar a ciência, dando, ao verbo, deste modo, o preceito homeopático: dosagem certa de “mentira” para servir à “verdade”. Ainda sob a

²³⁶ *Madame Bovary*, apud Dufour, *op. cit.*, p. 30.

²³⁷ Ver nota 208 deste trabalho.

²³⁸ “l'excès du signifiant vient en pervertir la fonction référentielle”. Dufour, P. *Flaubert et le pignouf*. Saint-Denis: PUV, 1993, p. 32.

²³⁹ “La logique rationnelle disparaît sous les associations phonétiques”. *Ibidem*, p. 32.

²⁴⁰ *Dom Casmurro*, in: *OC*, v. 1, p. 812.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 814. Segue-se a citação: “Eu era um charlatão... Não negue; os motivos do meu procedimento podiam ser e eram dignos; a homeopatia é a verdade, e, para servir à verdade, menti; mas é tempo de restabelecer tudo”.

mesma regra, o imortal contamina seu próprio discurso pela dose excessiva de metáforas. Entre homeopatia e imagem, o jogo de semelhança e falsificação envenena a escrita do conto e do romance. “É a casualidade da semelhança²⁴²”, nas palavras de Capitu, que simula o verossímil (a cura homeopática de José Dias e os clichês do discurso de Ruy), mas não dissimula o artifício (o falso médico que só confessa depois de ganhar a confiança e a estima da família e a indeterminação semântica do discurso do político pelo excesso de figuras). Semelhanças distorcidas e, portanto, disfuncionais.

O discurso da “esfinge que daria a palavra do futuro” é, então, um simulacro de discurso, exibicionismo de figuras que faz da fundação da “eloquência *brasileira*”, segundo a opinião de um dos parlamentares²⁴³, evidência do esvaziamento da metáfora, listagem de clichês cujo excesso desloca a significação, deslocando também a eventual “brasilidade” da exclamação do parlamentar. Em outras palavras, solapando a coincidência da semelhança (ou sua “casualidade”, como diz Capitu) pela figuração metafórica, o que também se questiona é a anterioridade ontológica como fundamento do discurso. Não é preciso demonstrar aqui – espera-se que isso tenha ficado claro no capítulo anterior – que a crença nessa anterioridade, substância ou essência da “brasilidade” portadora de um diferencial identitário (imaginário ou histórico-social), é o pressuposto *nacionalizante* do projeto literário.

Ainda como reescrita irônica desse projeto, Ruy, desencantado com a política, desiste desse “gênero de distração” e alista-se para servir na Guerra do Paraguai, onde realiza “proezas incríveis”. Longe de motivações patrióticas, trata-se de mais um projeto suicida, também frustrado. “Desesperado, [volta] o homem à corte” e, logo em seguida, conhece um médico homeopata, que lhe explica sua ciência. *Similia similibus curantur* (os semelhantes curam-se com os semelhantes): bebendo o restante do elixir, Ruy de Leão, finalmente, encontra a morte que, segundo o narrador, “longe de ser um mal, é um corretivo necessário aos aborrecimentos da vida”. Sentença séria, senão trágica, mas que não comove o leitor, pois, a gravidade se desfaz após a série de tópicos evocadas e novamente elencadas no final do conto:

²⁴² Ibidem, p. 938. Talvez convenha lembrar que a frase de Capitu é sua resposta à acusação de Bento Santiago de que Ezequiel era filho de Escobar, falecido amigo do casal. Casualidade da semelhança que, mais uma vez, não dissimula a própria distorção: a história de suspeita de adultério é contada como lembrança do narrador que diz ter uma memória falha.

²⁴³ Segue-se a citação: “Esta monumental peroração, que os professores deviam dar aos seus alunos de retórica, causou imensa impressão na Câmara. [...] – Que discurso! dizia um. / – Um monumento! / – É Mirabeau! / – É Cícero! / – Nunca ouvimos tal... / – É o Demóstenes moderno. / – Está fundada a eloquência brasileira.”

Assim acabou este grande homem, após quase três séculos de existência, tendo colhido *louros na guerra, na ciência e no parlamento; feliz no jogo e nos amores; mimoso da fortuna*.

A listagem dos clichês que anula a seriedade da morte, dessa absoluta desconhecida do leitor, lembra os ruídos de uma máquina em *Éducation sentimentale* que, ironicamente, ressoam como o contratempo da romança piegas, cantada logo no início do romance, quando Frédéric se apaixona por Madame Arnoux:

C’était une romance orientale, où il était question de poignards, de fleurs et d’étoiles. L’homme en haillons chantait cela d’une voix mordante ; les battements de la machine coupaient la mélodie à fausse mesure ; il pinçait plus fort : les cordes vibraient, et leurs sons métalliques semblaient exhiler des sanglots, et comme la plainte d’un amour orgueilleux et vaincu²⁴⁴.

A fórmula “comme la plainte d’un amour orgueilleux et vaincu” ressalta o lugar-comum da canção (“de poignards, de fleurs et d’étoiles”), enfatizado ainda pela “voix mordante” do cantor “en haillons”. Reforçando tanto o *démodé* da tópica musical quanto o de sua própria construção imagética, a duplicação da imagem clichê (“amour orgueilleux *et* vaincu”) esvazia também a causalidade da verossimilhança da aventura amorosa de Frédéric e de Madame Arnoux que o leitor espera ler. Pois, como tópica *en abyme*, a romança encena o artifício narrativo, ridicularizado pelo ruído. Do mesmo modo, na narrativa machadiana, os lugares-comuns grifados funcionam como lembrete do pastiche que o leitor acaba de ler e contaminam com sua ironia qualquer seriedade que poderia haver na “lição” deixada logo em seguida:

Imitemo-lo nas façanhas e no amor ao estudo; não no desejo de ser imortal; e convencemo-nos de que o melhor elixir de imortalidade não vale os sete palmos de terra de Caju.

Irônico, o desfecho do conto faz com que o conselho do narrador seja mais uma tópica: a da “moral da fábula”. A conclusão dos feitos do “mimoso da fortuna”, longe de fornecer uma aprendizagem a seu leitor, evidencia o vazio do próprio discurso, apontando o pastiche. Com isso, fica a última frustração do público que procura na representação da

²⁴⁴ Flaubert, G. *L’éducation sentimentale* [1869]. Paris : Gallimard, 1965. (Folio Classique), p. 24.

narrativa uma lição para suas vidas, o que também faz lembrar a ironia da fórmula flaubertiana “à peu près”, de “La légende de Saint Julien l'Hospitalier”.

Como *Ressurreição*, cuja escrita “a despeito de todo idealismo, projeta um leitor francamente anti-romântico, ou pelo menos disposto a romper com as convenções das narrativas tradicionais²⁴⁵”, “Ruy de Leão” também joga com seu público, elencando um repertório de tópicos bastante conhecidas para indicar que as mesmas são apenas *tópicas*, e ridiculariza, deste modo, os episódios da literatura sentimental, tão estimados na época. Cara também é a temática indígena que o conto ironiza, negando, deste modo, a instrumentalização da escrita literária como agente formador do imaginário nacional, conforme queriam os românticos.

Dez anos depois, o mesmo jogo do pastiche se repete com a publicação de “O imortal”. Acresce a hipertrofia dos lances romanescos que, entre outras aventuras, contam com a incrível peripécia de Rui de Leão como protagonista da Rebelião de Monmouth e as “não menos de cinco mil mulheres” amadas por ele. Reescrita que intensifica a ironia para com o “bom povo”, a quem é dirigido o “caso extraordinário” de Rui, a narrativa de 1882, ao repetir o jogo, adquire uma nova configuração em seu contexto literário, dado que no início dos anos 80 a literatura sentimental já era considerada *démodée* e a escola naturalista havia se estreado em 1881 com *O mulato*, de Aluísio Azevedo. Se “Ruy de Leão” pode ser lido como uma sugestão de um novo tipo de leitor, diferente daquele habituado a romances sentimentais e a reviravoltas romanescas, “O imortal” parece sugerir mais que isso. Mais ou outra coisa. Pois, a radicalização dos procedimentos de sucessivas frustrações, além de ser uma alfinetada nos leitores românticos, mostrando-lhes que seu modo de ler está ultrapassado, é também a negação do modo de ler dos naturalistas, uma vez que, como está dito anteriormente, a escrita do conto indetermina a comunicação de conteúdos verídicos e verossímeis, impossibilitando, assim, uma leitura positivista, elemento chave da nova escola. Negando o velho e o novo que acaba de surgir – pelo menos no contexto brasileiro –, a reescrita de “O imortal” sugere outra prática de leitura, como já havia sido proposta em “Ruy de Leão”. Outra prática que desnaturaliza as semelhanças discursivas do *kitsch* romântico e do positivismo das estéticas realista / naturalista. Mas vá-se à narrativa de 1882.

²⁴⁵ Guimarães, H. S. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial / Edusp, 2004, p. 138.

3.2 ESCRITA PARRICIDA / ESCRITA ENVENENADA

É preciso interrogar *incansavelmente* as metáforas.

[...] O deus da escritura é o deus do *phármakon*.

(Jacques Derrida, *A farmácia de Platão*)

Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo.

Tomo o maior cuidado de não entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando.

Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. [...]

O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita?

Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere.

(Clarice Lispector, “O ovo e a galinha”, in *A legião estrangeira*)

A começar pelo título, a mudança de “Ruy de Leão” para “O imortal” parece mais uma das estratégias machadianas de puxar o tapete do leitor. Como vários títulos de outros textos de Machado²⁴⁶, “O imortal” não funciona como guia de leitura, já que, no fim das contas, Rui de Leão é mortal, e o leitor toma conhecimento disso logo nas primeiras linhas. Também não funciona como guia o narrador que, em vez de conduzir a trama, motivando as ações do protagonista, conforme os critérios de verossimilhança vigentes, não deixa de apontar como tópica as peripécias que acaba de enunciar²⁴⁷. Como na narrativa de 1872, a ironia do pastiche comanda a escrita do conto, desvelando-a como artifício. Na narrativa de Flaubert, “La légende de Saint Julien l’Hospitalier”, os procedimentos de escrita também não são diferentes, visto que o conto se inicia com uma voz que já está lá e tudo que fala (escreve) se inscreve sem conferir referencialidade semântica anterior à narração. Voz de um narrador que não se sabe quem é, dissimulado pela marca ficcional da onisciência, explicitamente falha, e que culmina na ironia da fórmula “à peu près” no final do conto. Mas vá-se antes a seu começo:

Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d’une colline. (p. 83)

²⁴⁶ Exemplificando apenas com os romances, pensa-se em *Iaiá Garcia* [1878] e *Quincas Borba* [1891].

²⁴⁷ Cf. Hansen, J. A. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 56-78. Sobre verossimilhança e motivação narrativa, reenvia-se o leitor ao artigo de Gérard Genette, “Vraisemblance et motivation” (In: *Figures II*. Paris: Seuil, Points). Cf. também nota 154 deste trabalho.

Pelo título, o leitor sabe que “Julien” é o protagonista do conto. Como a narrativa se inicia falando de seus pais, reforça-se a expectativa de que o que se segue é a narração de como Julien se tornou santo, pois os artigos definidos em “*le père et la mère*”, somados ao anonimato dos pais do personagem, o único que possui nome próprio em todo o conto, enfatizam a adequação da narrativa a seu título ou, pelo menos, não os opõem. O enredo se evidencia linear e, mais do que isso, discorre sobre a *origem* do personagem, garantindo, pelo menos momentaneamente, a causalidade da verossimilhança. No entanto, a “legenda”, anunciada e confirmada nas primeiras linhas do conto, é logo diluída ao gênero textual mencionado pelo título do livro, *Trois contes*, que engloba duas outras narrativas (“Un coeur simple” e “Hérodias”). A santificação do personagem e o caráter “edificante” das lendas se justapõem, portanto, à narrativa de aventuras imaginárias, passatempo do leitor, ou ainda, a histórias inverossímeis ou simplesmente mentirosas²⁴⁸. Dito de outro modo, em vez de guiar a leitura, contribuindo para o funcionamento semântico da narrativa, a evocação do gênero no título do conto se apresenta como pastiche, evidenciando a artificialidade do texto e pontuando os artigos definidos iniciais com uma certa ironia. Tal como o imortal que morre. Vejam-se agora os primeiros parágrafos da narrativa machadiana, que, diferentemente de “Ruy de Leão”, não se inicia com a evocação de “crônicas inéditas e secretas²⁴⁹”, como naquele conto, mas com o diálogo entre o médico homeopata, Dr. Leão, e dois amigos:

CAPÍTULO PRIMEIRO

– Meu pai nasceu em 1600...
 – Perdão, em 1800, *naturalmente*...
 – Não, senhor, replicou o Dr. Leão, de um modo grave e triste; foi em 1600. Estupefação dos ouvintes, que eram dous, o Coronel Bertiooga, e o tabelião da vila, João Linhares. A vila era na província fluminense; *suponhamos Itaborá ou Sapucaia*. Quanto à data, não tenho dúvida em dizer que foi no ano de 1855, uma noite de novembro, *escura como breu, quente como um forno*, passante de nove horas. *Tudo silêncio*. O lugar em que os três estavam era a varanda que dava para o terreiro. *Um lampião de luz frouxa, pendurado de um prego, sublinhava a escuridão exterior. De quando em quando, gania um seco e áspero vento, mesclando-se ao som monótono de uma cachoeira próxima. Tal era o quadro e o momento, quando o Dr. Leão insistiu nas primeiras palavras da narrativa.* (pp. 885-886)

²⁴⁸ Ambas as definições do verbete “conte” são dadas pelo dicionário *Le Petit Robert* (CD-ROM, versão 1.3).

²⁴⁹ Revelando o artifício da própria escrita, a evocação da crônica e de outros gêneros discursivos, como a carta e a oratória, é bastante usual nos contos machadianos. Cf., por exemplo, “Confissões de uma viúva moça” (de *Contos fluminenses* [1870]), “Ponto de vista” (de *Histórias da meia-noite* [1873]), “O alienista”, “Na arca”, “O segredo do Bonzo”, “A sereníssima república” e “Uma visita de Alcibiades” (de *Papéis avulsos* [1882]), “A igreja do diabo”, “Último capítulo” e “Manuscrito de um sacristão” (de *Histórias sem data* [1884]), “O enfermeiro” e “Um apólogo” (de *Várias histórias* [1896]), entre outros.

A encenação não é gratuita. Ao mesmo tempo em que projeta os critérios positivistas que o leitor valida de sua experiência empírica, a objeção do personagem contrasta com a informação dada pelo título do conto, uma vez que este supõe tratar-se de uma narrativa fantástica. Partindo, assim, de um gênero em que *nada é natural*, visto que produz a “imprevisibilidade que *desnaturaliza* os modos habituais de ler²⁵⁰”, a justaposição do elemento fantástico e do argumento verossimilmente realista, tal qual a adjacência flaubertiana entre o conto e a lenda, mostra o procedimento da escrita, que “joga com a dupla perspectiva da recepção²⁵¹”, pervertendo, pelo mesmo gesto, ambos os critérios de verossimilhança. Deste modo, não se anunciando enquanto fórmula-pastiche da crônica, o diálogo inicial põe em cena o destinatário do conto, afastando criticamente o leitor²⁵², que reconhece como tópica o cenário silencioso e sombrio aonde irá se narrar o “caso extraordinário” do imortal, sugerido pelo título. Ou ainda, a tópica do suspense o decepciona ao se mostrar arbitrária e artificiosa, não valendo o “modo grave e triste” do médico, visto que, logo em seguida, é revelada a mortalidade do suposto imortal.

Também arbitrária e artificiosa é a intervenção do narrador que, para descrever “o quadro e o momento” das “primeiras palavras da narrativa”, não se demora em evidenciá-los apenas como encenação que exhibe a própria ficcionalidade. A fórmula hipotética “suponhamos Itaboraí ou Sapucaia”, em vez de funcionar como uma informação verossímil, jogando com o sistema de códigos familiar ao leitor e promovendo durante a leitura uma “ilusão referencial²⁵³”, enfatiza sua arbitrariedade pela alternativa indicada. Arbitrariedade que é ainda acentuada com a ironia do emprego da primeira pessoa do plural, convidando o leitor a ser álibi do artifício narrativo, e com a desmotivação da data indubitável. Ou seja, o “ano de 1855”, se por um lado é o dado verossímil que motiva a “estupefação dos ouvintes”, por outro, é também o elemento que apenas simula a verossimilhança, tornando-a artificial depois

²⁵⁰ Hansen, *op. cit.*, p. 74.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 72.

²⁵² Sobre “destinatário” e “leitor”, ver nota 16. Nota-se que a técnica dialógica é recorrente nas aberturas dos contos machadianos. Iniciando a narrativa com a encenação, a escrita ficcionaliza o leitor ao colocá-lo na mesma situação de ouvinte dos demais personagens. Cf., por exemplo, “Teoria do medalhão” e “O anel de Polícrates” (de *Papéis avulsos* [1882]), “Singular ocorrência” e “*Ex cathedra*” (de *Histórias sem data* [1884]), “Um homem célebre”, “A desejada das gentes” (de *Várias histórias* [1896]), “Eterno!” (de *Páginas recolhidas* [1906]), entre outros. Também é bastante frequente a ficcionalização do leitor como álibi da voz narrativa que o interpela. Cf., por exemplo, “*Miss Dollar*” (de *Contos fluminenses* [1870]), “A chinela turca” (de *Papéis avulsos*), “Cantiga dos esponsais”, “Fulano” e “As academias de São” (de *Histórias sem data*), “Lágrimas de Xerxes” (de *Páginas recolhidas*). Dentre os romances, o exemplo mais notável talvez seja o de *Dom Casmurro* [1899].

²⁵³ Cf. Riffaterre, M. “L’illusion référentielle”. In: Barthes, R. et. al. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982 (Points), pp. 91-118.

da imprecisão da referência geográfica e, logo, arbitrária com a indubitabilidade desmotivada do narrador, que se apresenta em primeira pessoa²⁵⁴. Fingido, o narrador ressalta o engodo da representação, visto que, despojado de singularidade, o “eu” enunciado tem a ressonância de uma voz anônima, instauradora do simulacro sem rosto²⁵⁵. Muito próxima a do narrador-pastiche de “Ruy de Leão” e, mais ainda, ao do conto flaubertiano, conforme logo se verá, a ironia dessa voz anônima se evidencia na comparação-*kitsch*.

Dito de outro modo, a comparação “escura como breu, quente como um forno” desencadeia o efeito de maquinaria narrativa, pois, repetindo o já-dito da fórmula oral, essa figura ressalta o anonimato do narrador e demarca seu jogo artificioso. Jogo que, mostrando a arbitrariedade do “quadro” descrito, mais que remoque aos leitores ainda apreciadores de episódios romanescos, aponta o vazio da própria trama e faz da encenação dos personagens a encenação da própria representabilidade. O anonimato torna-se, portanto, também autônomo: já-dito desarraigado de qualquer *origem* identificável, o clichê na escrita do conto é a repetição promovedora da diferença²⁵⁶. Isto é, diferença que não se dá enquanto representação, mas como ironia que indica a tópica e implanta o simulacro. Máscara sem face, a narração de “O imortal” se insere num lugar impossível, além ou aquém da representabilidade literária, fala de “defunto autor”, como Brás Cubas. Mas veja-se como prossegue a narrativa de Flaubert:

Les quatre tours aux angles avaient des toits pointus recouverts d’écailles de plomb, et la base des murs s’appuyait sur les quartiers de rocs, qui dévalaient abruptement jusqu’au fond des douves.
Les pavés de la cour étaient nets *comme le dallage d’une église*. De longues gouttières, *figurant des dragons la gueule en bas, crachaient l’eau des pluies vers la citerne*; et sur le bord des fenêtres, à tous les étages, dans un pot d’argile peinte, *un basilic ou un héliotrope s’épanouissait*. (p. 84)

²⁵⁴ Recurso narrativo que não condiz com as estéticas realista e naturalista, uma vez que ambas as escolas se fundamentam em práticas positivistas de escrita e leitura.

²⁵⁵ Pensa-se aqui nas palavras de Perrone-Moisés: “Dentro do mundo da representação, o simulacro só pode ser encarado como uma cópia degradada, círculo concêntrico mas exterior, separado do centro pelo círculo primeiro, próximo e legítimo”. Ou ainda: “Enquanto a cópia reproduz o mesmo, o simulacro produz a diferença, como semelhança simulada. Essa força produtiva, inventiva e descentralizadora do simulacro, confere-lhe uma orientação futuritiva que se opõe à tendência da cópia a voltar ao passado originário, para reproduzi-lo sem diferença, portanto sem crítica” (Perrone-Moisés, L. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 3ª ed., p. 6 e 7, respectivamente).

²⁵⁶ “A arte não imita, mas isso acontece, antes de tudo, porque ela repete, e repete todas as repetições, a partir de uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela subverte as cópias em simulacros). Até mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para estas outras repetições” (Deleuze, G. *diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, pp. 403-404).

A descrição do castelo joga com a verossimilhança, adequando-se à tópica medieval, assim como a comparação “comme le dallage d’une église” remete à temática religiosa do conto. Todavia, o que poderia ser verossímil, acaba por deslocar a funcionalidade do procedimento descritivo: os dragões que cospem água são os detalhes da descrição que enfatizam a própria técnica, mostrando sua artificialidade. Não porque são inadequados ao castelo, mas porque apresentam-se “gratuitos²⁵⁷” à medida que não permitem ao leitor sua localização. O olhar que guia a descrição torna-se, então, “suspeito²⁵⁸” e é efetivamente inconfiável com a falsa hesitação entre “un basilic ou un héliotrope²⁵⁹”, visto que a pretensa onisciência ficcional do narrador não é tão onisciente assim. Ou melhor, como a fórmula machadiana “Itaboraí ou Sapucaia”, a alternativa das flores indica o pastiche da escrita e, pela mesma artimanha, põe em suspenso toda a descrição. Pois esta mostra-se apenas como *procedimento* descritivo, simulacro que não deixa de apontar os velhos clichês que formam o castelo-monstro dos pais de Julien. Segue-se mais um excerto do conto flaubertiano:

Une seconde enceinte, faite de pieux, comprenait *d’abord* un verger d’arbres à fruits, *ensuite* un parterre où des combinaisons de fleurs dessinaient des chiffres, *puis* une treille avec des berceaux pour prendre le frais, et *un jeu de mail* qui servait au divertissement des pages. *De l’autre côté se trouvaient le chenil, les écuries, la boulangerie, le pressoir et les granges.* Un pâturage de gazon vert se développait tout autour, enclos lui-même d’une forte haie d’épines.

On vivait en paix depuis si longtemps que *la herse ne s’abaissait plus; les fossés étaient pleins d’eau; des hirondelles faisaient leur nid dans la fente des créneaux,* et l’archer qui tout le long du jour se promenait sur la *courtine*, dès que le soleil brillait trop fort rentrait dans *l’échauguette*, et *s’endormait comme un moine.*

À l’intérieur, les ferrures partout reluisaient; *des tapisseries dans les chambres protégeaient du froid; et les armoires regorgeaient de linge, les tonnes de vin s’empilaient dans les celliers, les coffres de chêne craquaient sous le poids des sacs d’argent.*

On voyait dans la salle *entre des étendards et des mufles de bêtes fauves,* des armes de tous les temps et de toutes les nations, depuis *les frondes des Amalécites et les javelots des Garamantes jusqu’aux braquemarts des Sarrasins et aux cottes de mailles des Normands.*

La maîtresse broche de la cuisine pouvait faire tourner un boeuf; la chapelle était somptueuse comme l’oratoire d’un roi. Il y avait même, dans un endroit écarté, une étuve à la romaine; mais le bon seigneur s’en privait, estimant que *c’est un usage des idolâtres.* (pp. 83-85)

²⁵⁷ Lembra-se aqui do texto de Gérard Genette, “Silences de Flaubert”, comentado no capítulo anterior.

²⁵⁸ Sobre a desconfiança do leitor em relação à voz narrativa, ver o artigo de Nathalie Sarraute, “L’ère du soupçon”. In : *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1996, pp. 1577-1587 (Pléiade).

²⁵⁹ Falsa hesitação ou alternância das flores nas janelas do castelo, o que importa aqui é antes a ambiguidade da frase, sublinhando a estilização do lugar-comum e forjando um lugar enunciativo que não se resolve.

Das torres ao pátio, do pátio aos cômodos, as partes descritas, além de não se coordenarem, são reduzidas a alguns detalhes, de preferência aos mais clichês, como os da hesitação falseada (ou alternância) de “un basilic ou un héliotrope”, na citação anterior. Clichês também as imagens de conforto e abundância que, *kitsch* como é hoje o dragão que cospe água, integram o repertório de lugares-comuns sem deixar de evidenciar o próprio artifício: a saturação das tópicas, longe de convencer o leitor pela sua representação, exhibe a manobra de Flaubert. Forjando a funcionalidade representativa da descrição com o emprego de conectores discursivos como “ensuite”, “puis”, “à l’intérieur”, etc., a escrita simula a ordenação do procedimento descritivo, mas sem dissimular a simples enumeração de coisas: “de l’autre côté se trouvaient le chenil, les écuries, la boulangerie, le pressoir et les granges”.

A sua (dis)simulação não escapa nem mesmo o detalhe inverossímil: os fossos cheios d’água²⁶⁰, incombinável com a paz duradoura no castelo, é o pormenor que indica o pastiche das imagens clichês de castelos medievais, com seus fossos cheios d’água e seus ninhos de andorinhas na fenda das ameias. A manipulação discursiva de Flaubert mostra-se também no emprego de palavras pouco comuns, como “jeu de mail”, “courtine” e “échauguette”²⁶¹. Cópia de outros discursos, as fórmulas “frondes des Amalécites”, “javelots des Garamantes”, “braquemarts des Sarrasins” e “cottes de mailles des Normands” são os clichês que hipertrofiaram a frase e diagramaram na escrita seu “fenômeno de biblioteca”, para empregar a expressão de Foucault²⁶². A sobreposição da voz do personagem à do narrador em “c’est un usage des idolâtres” desestabiliza ainda mais o embuste de onisciência da narração, que se revela como mais um subterfúgio da escrita. A isso, somam-se as comparações-*kitsch*

²⁶⁰ Sabe-se que há uma variante dessa passagem do texto flaubertiano. Conforme a nota de P.-M. Biasi, a fórmula “repletos d’água”, contraditória com o contexto pacífico da descrição (o castelo não precisa mais de defesas militares), era um erro do copista, que escapou aos olhos de Flaubert” [“pleins d’eau”, contradictoire avec le contexte pacifique de la description (le château n’a plus besoin de défenses militaires), était une erreur du copiste, qui avait échappé à l’oeil de Flaubert”] (nota nº 3 da edição “Le Livre de Poche” de *Trois contes*). A correção verossímil, no entanto, não invalida o jogo de artifícios do conto, uma vez que não é o único detalhe que o evidencia.

²⁶¹ Quanto a Machado, Hansen comenta o emprego irônico do léxico antigo “aleivosia” em “O imortal” (cf. Hansen, *op. cit.*, p. 64).

²⁶² Refere-se aqui ao que Foucault chamou de “fenômeno de biblioteca”, em sua leitura sobre *La tentation de Saint Antoine*. Isto é, as referências eruditas implícitas na tessitura do fazer flaubertiano tornam esse texto de 1874 “um monumento de saber meticoloso”, fazendo com que a *Tentation* exista “numa certa relação fundamental com os livros”, ou, mais do que isso, que seja “o sonho dos outros livros”. Mais do que uma figura estrutural ou estilística que se repete, a biblioteca assinala a repetição do já-dito, do saber que não se dá mais por acumulação, como em uma linha progressiva ou progressista, mas na relação que se faz entre o livro A e o livro B. A repetição do já-dito instaura, assim, uma diferença relacional, combinatória, dada pelo deslocamento de seu contexto de origem. Está-se, portanto, entre a máxima atribuída a La Bruyère (“Tudo está dito, e chegamos muito tarde há mais de sete mil anos que existem os homens”) e a paródia da mesma por Lautréamont (“Nada está dito. Chegamos muito cedo há mais de sete mil anos que existem os homens”) (cf. Foucault, M. “La bibliothéque fantastique”. In: Genette, G. (org). *Travail de Flaubert*. Paris : Seuil, Points, pp. 103-122).

“comme un moine”, “comme l’oratoire d’un roi” e “comme le dallage d’une église”, do outro excerto.

Em outras palavras, (des)fazendo-se em simulacro descritivo, a descrição *finje* se adequar à tópica com o emprego de figuras “sem grande originalidade”, conforme a qualificação de Debray-Genette²⁶³. A falsa adequação é, como já se espera, irônica, visto que as figuras enfatizam o próprio artifício: se *a priori* podem ser lidas como “verossímeis”, pois concernem à tópica religiosa da lenda, acabam por ressaltar a própria artificialidade da verossimilhança, dado que a evidenciam como *artifício de ficção*. A comparação-kitsch é a ironia da escrita flaubertiana que faz o narrador de “Saint Julien” falar (escrever) como Brás Cubas, pois mostra que ele fala (escreve) a partir do nada, sabotando a representabilidade semântica da narrativa.

Circunscritos, então, na impossibilidade de origem – de algum referente que possa garantir a univocidade de suas significações – os contos seguem (se) inscrevendo (n)a repetição dos procedimentos de escrita já comentados:

Médico homeopata, – a homeopatia começava a entrar nos domínios da nossa civilização, – este Dr. Leão chegara à vila, dez ou doze dias antes, provido de boas cartas de recomendação, pessoais e políticas. *Era homem inteligente, de fino trato e coração benigno*. A gente da vila notou-lhe certa *tristeza no gesto, algum retraimento nos hábitos*, e até uma tal ou qual sequidão das palavras, sem embargo da perfeita cortesia; mas tudo foi atribuído ao *acanhamento dos primeiros dias* e às *saudades da Corte*. Contava trinta anos, *tinha um princípio de calva, olhar baço e mãos episcopais*. *Andava propagando o novo sistema*. (p. 886)

e:

Toujours enveloppé d’une pelisse de renard, il [o pai de Julien] se promenait dans sa maison, *rendait la justice à ses vassaux, apaisait les querelles de ses voisins*. *Pendant l’hiver*, il regardait les flocons de neige tomber, ou se faisait lire des histoires. *Dès les premiers beaux jours*, il s’en allait sur sa mule le long des petits chemins, au bord des blés qui verdoyaient, et causait avec les manants, auxquels il donnait des conseils. *Après beaucoup d’aventures*, il avait pris pour femme une demoiselle de haut lignage.

Elle était très blanche, un peu fière et sérieuse. *Les cornes de son hennin frôlaient le linteau des portes ; la queue de sa robe de drap traînait de trois pas derrière elle*. *Son domestique était réglé comme l’intérieur d’un monastère ; chaque matin elle distribuait la besogne à ses servantes*,

²⁶³ Debray-Genette, R. “Du monde narratif dans les *Trois Contes*”. In : *Travail de Flaubert*. Paris : Éditions du Seuil, 1983 (Points), pp. 135-165. A citação encontra-se na página 152.

surveillait les confitures et les onguents, filait à la quenouille ou brodait des nappes d'autel. *À force de prier Dieu, il lui vint un fils.* (pp. 85-86)

Na apresentação do médico, que em “O imortal” é o filho de Rui de Leão e quem tem a palavra em grande parte da narração das aventuras do pai, a fórmula “nossa civilização” ficcionaliza, mais uma vez, o leitor. Como na técnica dialógica, o pronome possessivo na primeira pessoa do plural inclui o destinatário do conto, distanciando criticamente o leitor que, após a implantação do simulacro, percebe-o como artifício irônico. Pois, evidenciada a artificialidade da escrita com a manipulação dos clichês que iniciam a narrativa, a fórmula citada se mostra apenas como fórmula: convencionalidade desgastada que destoa do apelo de cumplicidade do leitor.

Igualmente desgastado é o lugar-comum da caracterização dos pais de Julien e do homeopata machadiano. O “*bon seigneur*” de Flaubert simula a tópica de bondade e justiça e a descrição da mãe e da austeridade da “*demoiselle de haut lignage*”. Nota-se que a última apresentação repete estruturalmente a primeira, a começar com o redirecionamento da escrita após a simulação da verossimilhança. O inverno e os dias de calor dividem a vida do pai com as imagens *kitsch* dos flocos de neve e dos campos verdejantes, assim como as pontas da capelina e a cauda do vestido são os detalhes que não somente “partem” ao meio a personagem, mas também (e por isso mesmo) desfazem a causalidade da descrição, como os dragões do castelo. Ainda como os detalhes que não se integram ao todo descrito, as frases que finalizam as apresentações não são justificadas pelas precedentes, o que faz com que tanto a motivação do casamento quanto a da gravidez (“*après beaucoup d’aventures, il avait pris pour femme une demoiselle de haut lignage*” e “*à force de prier Dieu, il lui vint un fils*”) não deixem de ser irônicas. A escolha do léxico antigo, já empregado na citação anterior, também se repete com “*domestique*” e, tal qual a comparação que vêm logo em seguida (“*comme l’intérieur d’un monastère*”), é novamente o jogo com a verossimilhança que evidencia o próprio artifício.

Quanto a Machado, a fórmula “homem inteligente, de fino trato e coração benigno” faz de Dr. Leão o recurso narrativo que, reiterando o dado fantástico da história a ser narrada (“– Não, senhor; nasceu em 1600”, insiste o médico), aposta no pacto de confiabilidade com aquele que lê e os que ouvem a ficção contada por ele. Lembrando as expressões “varão de boas prendas” e “extremado na língua do país”, em “Ruy de Leão”, as qualidades do médico ressaltam o clichê da lealdade daquele que tem a palavra da narrativa, assim como, no caso do outro conto, preenchem o lugar-comum da supremacia do herói. Dos valores aristocráticos do

fidalgo ao “modo grave e triste” (p. 886) do médico, apenas mudam as fórmulas, permanecendo a tópica que, citando as palavras do conto de 1872, não exclui o romantismo dos seus “longes de melancolia”. Pelo contrário: “certa tristeza no gesto” e “algum retraimento nos hábitos” de Dr. Leão, somados ao “acanhamento dos primeiros dias” e às “saudades da Corte”, podem ser compreendidos como “signe[s] d’élévation d’esprit et de distinction de coeur”, conforme o lugar-comum romântico registrado no verbete “*mélancolie*” do *Dictionnaire des idées reçues*²⁶⁴. Ainda citando a cópia de Bouvard e Pécuchet, “causée par [...] la conception de grandes pensées²⁶⁵”, a calvice do médico arremata a descrição com mais um clichê, assim como a soturnez (também romântica) do “olhar baço” e a devoção das “mãos episcopais”.

“Propagando o novo sistema”, porém, os atributos do personagem que poderiam torná-lo confiável se dissipam na atitude interessada e interesseira do médico²⁶⁶: numa leitura retrospectiva, ou apenas se recordando do conto anterior, o leitor sabe que a narração dos lances fantásticos de Rui de Leão serve de publicidade à homeopatia. O que funcionaria então como motivação da credulidade dos personagens ouvintes (e da adesão do leitor²⁶⁷) acaba por tensionar ainda mais os enunciados e a enunciação duvidosa de Dr. Leão. Assim, considerado o objetivo propagandístico do homeopata, a história de Rui encena seus artifícios narrativos, pondo *en abyme* os enunciados do conto pela enunciação do médico, e corrói, deste modo, qualquer pretensão de fundamento substancial entre signo e referente que a narrativa pudesse ter²⁶⁸.

Vale lembrar que os enunciados de “Saint Julien” também são tensionados pela situação enunciativa explicitada no final do conto:

Et voilà l’histoire de saint Julien l’Hospitalier, telle à peu près qu’on la trouve, sur un vitrail d’église, dans mon pays. (p. 129)

Suspendendo semanticamente toda a história lida, a expressão “à peu près” é a marca da onisciência narrativa que se quer falha, marca que, apontando-a explicitamente como

²⁶⁴ Flaubert, G. *Bouvard et Pécuchet* [1881]. Paris : Gallimard, 1979. (Folio Classique), p. 540.

²⁶⁵ Ibidem, verbete “calvitie”, p. 495.

²⁶⁶ Outra oposição às escolas realista e naturalista, que não utilizam estratégias que fazem o leitor desconfiar da “honestidade” da voz narrativa.

²⁶⁷ Ressalta-se que a adesão não conferiria ao texto o caráter de veridicção de seus enunciados, mas o de conformidade com o gênero fantástico.

²⁶⁸ Outro procedimento técnico comum nos textos machadianos. Para citar apenas dois exemplos bem conhecidos, recordam-se os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881/1882], pela ficcionalização do “defunto-autor”, e *Dom Casmurro* [1899], por narrar as memórias do desmemoriado Dom Casmurro.

subterfúgio ficcional, faz os enunciados do conto se voltarem para a enunciação, liquidando, como a escrita machadiana, o fundamento substancial da palavra. Ressalta-se que o registro inesperado em primeira pessoa na última frase do conto (“*mon pays*”) não apenas funciona como pastiche do artifício retórico que simula oralidade²⁶⁹, mas também reforça a indeterminação da história de Julien pela tensão gerada entre o que já foi dito e o que o “eu” (novo jogo de máscara) agora diz. Assim, deslocando qualquer anterioridade referencial à narração, o procedimento irônico da escrita flaubertiana é a escrita que se inscreve no próprio jogo de representação, ou melhor, no jogo dos *vitrais*²⁷⁰. Pois há outro vitral no conto: o do castelo de Julien, na cena do parricídio. Acresce que o leitor sabe desde o título que o personagem é santo e, assim sendo, seu castelo já tem ares de igreja, o que aumenta a ambiguidade da palavra “vitral” na dinâmica da narrativa. Adianta-se aqui que a história do santo flaubertiano não se escreve sem o parricídio mesmo da escrita, já iniciado com a pseudo-descrição do castelo e dos pais de Julien. Mas volta-se, por ora, à narrativa machadiana.

Ficcionalizando o próprio mecanismo pelo esvaziamento semântico da verossimilhança, a escrita do conto de Machado joga, então, com a previsibilidade do enredo, condensando clichês e fazendo das peripécias do protagonista uma somatória dos *topoi* ancorados pelo “nacionalismo” fabricado pelo projeto romântico literário. Mais que em “Ruy de Leão”, vários dos feitos em “O imortal” evocam episódios da recém-confeccionada historiografia brasileira. De acordo com Hansen²⁷¹,

Machado de Assis compõe a complicação romanesca da vida do personagem até 1654 como estilização da história colonial. A começar pelo nome do personagem, Rui de Leão “ou antes Rui Garcia de Meireles e Castro Azevedo de Leão”. A somatória de nomes de família tradicionais era séria, nos tempos coloniais e imperiais, pois distintiva da prosápia dos “homens bons”, “gente de representação” ou “melhores”; em 1882 [data de publicação do conto], é uma afetação burguesa de arrivistas, barões Joões do Império, proprietários de escravos e funcionários públicos aspirantes a ministérios que hiperboliza, com o “e” e o “de”, as alianças de parentesco, compadrio e favor das oligarquias do tempo. A estilização reescreve textos de cronistas e jesuítas sobre os contatos com as tribos indígenas; retoma relatos sobre as guerras holandesas, a situação dos judeus portugueses refugiados na Holanda, as negociações pela posse de Pernambuco etc. [...] Machado também estiliza a ficção indianista e histórica de José de Alencar e mais românticos: Rui, Maracujá e Pirajuá refiguram Martim, Iracema e

²⁶⁹ Ver nota 9 deste trabalho.

²⁷⁰ Este comentário deve-se ao Prof. Roberto Zular, na ocasião do exame de qualificação (23/08/2010).

²⁷¹ Hansen, J. A. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. Teresa: revista de Literatura Brasileira, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 56-78.

Araquém; o tipo do religioso que abandona o hábito, vai para o mato e amiga-se com índia pode ser rastreado em personagens ex-padres de *O guarani*, *As minas de prata* e *O jesuíta*. O poema escatológico de Bernardo Guimarães, “O elixir do pajé”, é estilizado na referência ao pajé que fez a beberagem²⁷².

Em outras palavras, a escrita do conto inscreve as tópicas caras à construção de identidade e do imaginário nacional para reescrevê-las como pastiche irônico da representação literária de uma possível “brasilidade”. Vale seguir um pouco mais de perto a evocação desse repertório, que, encenando ainda a fala do homeopata, dá início ao segundo capítulo do conto.

Nascido então em 1600, Rui torna-se frade aos 25 anos no convento de Iguaraçu, “por vontade de minha avó, que era profundamente religiosa” (p. 887), explica o médico. Além de devota e senhora de uma beleza notável (“Meu pai dizia que poucas mulheres tinha visto tão bonitas como minha avó”), a mãe do protagonista²⁷³, juntamente com o marido, eram “bom sangue” (p. 887), na expressão afetada de Rui. A afetação do personagem, bem como seu nome, seguindo a observação de Hansen, são pastiches do status social de “boa linhagem” nas sociedades antigas, como a de Portugal imperialista. Ainda nesses tempos, o protagonista assiste às invasões holandesas de 1639 e, aceitando o salvo-conduto oferecido pelo “herege invasor” (p. 887), o ex-franciscano deita, “com efeito, o hábito às urtigas” (p. 887). Chega a uma aldeia indígena, onde conhece Maracujá, a primeira das “não menos de cinco mil mulheres” (p. 892) amadas por ele. Como a personagem Nanavi do conto anterior, a índia é filha do pajé, que, em “O imortal”, chama-se Pirajuá. A mudança do nome da personagem, acarretando a rima entre “Maracujá” e “Pirajuá”, reforça o artifício da tópica indianista e indica ao leitor uma série de clichês já bem conhecidos por ele. Como é esperado, Rui, tal qual o outro Ruy da narrativa de 1872, “era talvez o mais insinuante dos homens”, deixando os índios “embeçados por ele, mormente o chefe, um guerreiro velho, bravo e generoso” (p. 887), outro clichê. E tão embeçado estava que, às vésperas de morrer, revela-lhe o segredo do elixir. Segue-se o excerto da aventura, momento crucial da vida do protagonista:

E, à luz de uma fogueira expirante, viu-lhe meu pai a expressão intimativa do rosto, e um certo ar diabólico, em todo caso extraordinário, que o aterrou. Levantou-se, acompanhou-o na direção de um córrego. Chegando ao

²⁷² Ibidem, pp. 63-64.

²⁷³ Mães devotas, bonitas e ricas: clichê católico-aristocrático da mulher ideal. A mesma caracterização, não por acaso, aparece em *Dom Casmurro*: opondo-se à (pseudo) “*femme fatale*” Capitu, D. Glória, mãe de Bento Santiago, além de ter prometido o filho ao seminário, “era filha de uma senhora mineira, descendente de outra paulista, a família Fernandes”. Como não poderia deixar de ser, conta ainda o narrador que era “linda” (“O [retrato] de minha mãe mostra que era linda”). *Dom Casmurro*, in: *OC*, v. 1, p. 816, ambas as citações.

córrego, seguiram pela margem esquerda, acima, durante um tempo que meu pai calculou ter sido um quarto de hora. *A madrugada acentuava-se; a lua fugia diante dos primeiros anúncios do sol.* Contudo, e apesar da vida do sertão que meu pai levava desde alguns tempos, a aventura assustava-o; seguia vigiando o sogro, *com receio de alguma traição.* Pirajuá ia calado, com os olhos no chão, e *a frente carregada de pensamentos, que podiam ser cruéis ou somente tristes.* (p. 888)

Pondo em cena a fala do médico, o trecho sinaliza mais uma vez a tópica do suspense com sua ironia de imagens já desgastadas. “Com a pachorra de quem está negaceando uma coisa extraordinária” (p. 888), o episódio brinca com o repertório conhecido do leitor, desacelerando o ritmo da narração com o emprego do pretérito imperfeito e com detalhes tão *kitsch* quanto a aventura narrada. A madrugada, a fogueira expirante e a lua são os acessórios da cena que bem condizem com o “certo ar diabólico” de Pirajuá e com as dúvidas do herói quanto às intenções do sogro. Minúcias previsíveis que, mesmo sendo narradas pelo Dr. Leão, não deixam de evidenciar o próprio simulacro, pois seus lugares-comuns fazem tagarelar as ideias feitas, apagando, assim, a singularidade da fala do médico.

Também *kitsch* é o episódio das profecias anunciadas aos pais de Julien, na ocasião de seu nascimento, e no qual nem a lua e nem pupilas flamejantes poderiam estar ausentes. Nota-se que as duas predições estruturam o conto, jogando, como na narrativa machadiana, com a expectativa do leitor que espera o (des)enredo da “communication du ciel” (p. 87), anunciada à mãe, e do destino aventureiro e heróico de Julien, segundo a predição dada ao pai. Estratégia flaubertiana que novamente lembra a de Machado, pois as tópicas evocadas desembocam na besteira das ideias feitas:

Un soir, elle se réveilla, et elle aperçut, sous un rayon de la lune qui entrait par la fenêtre, comme une ombre mouvante. C’était un vieillard en froc de bure, avec un chapelet au côté, une besace sur l’épaule, toute l’apparence d’un ermite. Il s’approcha de son chevet et lui dit, sans desserrer les lèvres : – « Réjouis-toi, ô mère ! ton fils sera un saint ! »
Elle allait crier ; mais, *glissant sur le rais de la lune*, il s’éleva dans l’air doucement, puis disparut. *Les chants du banquet éclatèrent plus fort. Elle entendit les voix des anges ; et sa tête retomba sur l’oreiller, que dominait un os de martyr dans un cadre d’escarboucles.* (pp. 86-87)

Pastiche do gênero legendário, o advérbio “un soir” introduz no excerto a (in)determinação temporal da fábula. A frase prossegue “sous un rayon de la lune”, imagem *kitsch* da tópica do mistério, e finaliza-se com outra, igualmente *kitsch*: “comme une ombre mouvante” é a ironia da escrita condensada na figura que aponta, pela repetição, os lugares-comuns desgastados. O eremita, personagem verossímil que enuncia a tópica religiosa,

também não deixa de ridicularizar, assim como as imagens, o aspecto sobrenatural da cena, visto que ele fala “sans desserrer les lèvres”, detalhe que, como a expressão “elle crut voir” no final de “Un coeur simple” (comentado anteriormente), faz o episódio vacilar entre o maravilhoso e o ridículo. Isto posto, nem é preciso dizer muito sobre a contradição irônica entre “les chants du banquet éclatèrent plus fort” e “elle entendit les voix des anges”, que rebaixa a cena mística do conto, reduzindo-a ao estado de “confusão mental” da personagem. Ainda ressaltando a artificialidade da tópica, o osso de mártir e a moldura de rubis reafirmam a predição dada à mãe e antecipam a revelação que será feita ao pai, que vem logo adiante:

Les convives s'en allèrent au petit jour ; et le père de Julien se trouvait en dehors de la poterne, où il venait de reconduire le dernier, *quand tout à coup un mendiant se dressa devant lui, dans le brouillard. C'était un Bohême à barbe tressée, avec des anneaux d'argent aux deux bras et les prunelles flamboyantes. Il bégaya d'un air inspiré ces mots sans suite :*
 – « Ah ! ah! ton fils!... Beaucoup de sang!... beaucoup de gloire!... toujours heureux! La famille d'un empereur. »
 [...] *Il attribua cette vision à la fatigue de sa tête pour avoir trop peu dormi. « Si j'en parle, on se moquera de moi », se dit-il. Cependant les splendeurs destinées à son fils l'éblouissaient, bien que la promesse n'en fût pas claire et qu'il doutât même de l'avoir entendue.* (pp. 87-88)

Como na descrição dos pais de Julien, o episódio da segunda predição é estruturalmente a repetição da primeira: a mesma sequência das ações dos personagens, realçadas pelas imagens igualmente *kitsch*, tais quais o lance romanesco (hoje cinematográfico) do cigano que inesperadamente surge na neblina e suas pupilas flamejantes, signos que anunciam aventura, como o “certo ar diabólico” de Pirajuá. A repetição, evidenciando a tópica, pontua com ironia sua aparição e suas palavras sem nexo, gaguejadas “d'un air inspiré”. Ao contrário da crença mística da mãe, o pai de Julien joga com critérios positivistas que lhe expliquem a “visão”. Jogada que se evidencia irônica, pois, como a contradição entre as canções da festa e as vozes dos anjos no episódio anterior, o pai se deslumbra com a profecia que nem sequer tem certeza de ter ouvido.

Segundo ainda critérios positivistas, Rui, no conto machadiano, explica a oferta do sogro, duvidando das potencialidades da beberagem, como o personagem de 1872:

Era *absurdo* supor que um tal líquido pudesse abrir uma exceção na lei da morte. Era *naturalmente* algum remédio, se não fosse algum veneno; e neste caso, a mentira do índio estava *explicada pela turvação mental que meu pai lhe atribuiu.* (p. 889)

Acresce a moda em voga da escola realista-naturalista, o que dá ao advérbio “naturalmente” a implicação que não havia em “Ruy de Leão”. Ou seja, sua inadequação na narrativa, forjando uma explicação que não se sustenta, *desnaturaliza* em dois níveis os pressupostos positivistas de leitura: no primeiro, é Rui quem não sabe ler – as potencialidades do elixir vão muito além do que sonhava sua vã ciência – e, no segundo, é o leitor adepto à nova escola que, projetado na explicação do personagem, ativa critérios empiricamente considerados “naturais”, que o conto invalida. Sabe-se que ambos leem mal, pois é o “absurdo” que acaba sendo “natural”, assim como foi o clima quente o responsável pelo “atraso” do país, visto que tornava seus habitantes *naturalmente* “indolentes” ou “obnubilados”, para lembrar os textos de Capistrano de Abreu e Araripe Júnior, discutidos no capítulo anterior.

No entanto, logo depois Rui adoece e, ainda como no outro conto, resolve tomar o elixir. Veja-se mais o seguinte trecho da narrativa, em que a série de clichês lembra outro excerto de Saint Julien, citado em seguida:

Tempos depois, [Rui de Leão] adoeceu, e tão gravemente que foi dado por perdido. O curandeiro do lugar anunciou a Maracujá que ia ficar viúva. Meu pai não ouviu a notícia, mas leu-a em *uma página de lágrimas*, no rosto da consorte, e sentiu em si mesmo que estava acabado. *Era forte, valoroso, capaz de encarar todos os perigos*; não se aterrou, pois, com a idéia de morrer, despediu-se dos vivos, fez algumas recomendações e *preparou-se para a grande viagem*. (p. 889)

E em Flaubert:

D'autres fois, une troupe de pèlerins frappait à la porte. *Leurs habits mouillés fumaient devant l'âtre*; et, quand ils étaient repus, ils racontaient leurs voyages: *les erreurs des nef's sur la mer écumeuse, les marches à pied dans les sables brûlants, la férocité des païens, les cavernes de la Syrie, la Crèche et le Sépulcre*. Puis ils donnaient au jeune seigneur des *coquilles de leur manteau*. (p. 89)

Como no outro excerto da narrativa machadiana, nesse é ainda o personagem quem fala, exibindo o mesmo desfile de máscaras. Isto é, repetindo clichês, a tagarelice do já-dito cala qualquer subjetividade possível do médico. Fantoche da maquinaria do simulacro, Dr. Leão é mais uma repetição dentre as que ele repete: as fórmulas “uma página de lágrimas”, “capaz de encarar todos os perigos” e “preparou-se para a grande viagem” são os lugares-comuns que sinalizam não apenas a tópica, mas também a ficcionalidade da voz que as repete. Do mesmo modo, na citação de Flaubert as imagens clichês “les erreurs des nef's sur mer

écumeuse”, “marches à pied dans les sables brûlants” e “férocité des païens” evidenciam a tópica das aventuras exóticas. Tratando de discorrer sobre a infância de Julien no castelo dos pais, a repetição do já-dito é previamente percebida pelo leitor com a introdução do advérbio “d’autres fois”, que não apenas reforça a artificialidade da tópica, como também, juntamente com a conjugação verbal no imperfeito, faz com que o detalhe “leurs habits mouillés fumaient devant l’âtre” seja tão clichê quanto as aventuras narradas. Da repetição cotidiana da história da personagem à repetição da escrita, as referências às cavernas da Síria e às conchas dadas pelos peregrinos como presente da hospitalidade recebida são indicadores da cópia de outros textos, indicando não mais o fazer literário como uma fabulação, mas como um agenciamento discursivo que constrói seu contexto ficcional pelo deslocamento de outros discursos. Melhor: agenciamento discursivo que se revela como tal. Segue mais uma passagem do conto flaubertiano em que a enumeração das lições de Julien parece ser cópia exata do sumário de um manual de caça:

Le soir, pendant le souper, son père declara que l’on devait à son âge apprendre la vénerie; et il alla chercher un vieux cahier d’écriture contenant, par demandes et réponses, tout le *déduit* des chasses. Un maître y démontrait à son eleve *l’art de dresser les chiens et d’affaier les faucons, de tendre les pièges, comment reconnaître le cerf à ses fumées, le renard à ses empreintes, le loup à ses déchausures, le bon moyen de discerner leurs voies, de quelle manière on les lance, où se trouvent ordinairement leurs refuges, quels sont les vents les plus propices, avec l’énumération des cris et les règles de la curée.*

[...] D’abord on y distinguait [da matilha de caça de Julien] vingt-quatre lévriers barbaresques, *plus véloces que des gazelles*, mais sujets à s’emporter; puis dix-sept couples de chiens bretons, tiquetés de blanc sur fond rouge, inébranlables dans leur *créance*, forts de poitrine et grands hurleurs. Pour l’attaque du sanglier et les *refuites* périlleuses, il y avait quarante griffons *poilus comme des ours*. Des mâtins de Tartarie, *presque aussi hauts que des ânes*, couleurs de feu, l’échine large et le jarret droit, étaient destinés à poursuivre les aurochs. *La robe noire des épagneuls luisait comme du satin*; le jappement des talbots valait celui des bigles chanteurs. Dans une cour à part, grondaient, *en secouant leur chaîne et roulant leurs prunelles*, huit dogues alains, bêtes formidables qui sautent au ventre des cavaliers et *n’ont pas peur des lions*. (pp. 91-93)

Com as mesmas marcas do excerto da descrição do castelo, lê-se a reescrita pelos arcaísmos (“erreurs”, “nefs”, “déduit”) e pelos jargões de caça (“affaier les faucons”, “déchausures”, “créance”, “refuites”). Acrescentam-se à cópia as comparações-*kitsch* “plus véloces que des gazelles”, “griffons poilus comme des ours”, “robe noire des épagneuls luisait comme du satin” e o detalhe “en secouant leur chaîne et roulant leurs prunelles” que, como a roupa dos peregrinos na citação anterior, torna-se igualmente *kitsch*, convidando o leitor não

apenas à ironia do discurso anônimo da *bêtise* (ou da simples repetição), mas também ao silêncio da palavra, que deixa de representar semanticamente as coisas. Isto é, a inserção de clichês e a cópia de outros discursos ficcionalizam a escrita de Flaubert, evidenciando seu próprio procedimento. Como em *Saint Antoine*, a fantasmagoria à qual o santo assiste embasbacado é antes o espectro da biblioteca flaubertiana que assombra o leitor²⁷⁴.

Espectro ou simulacro, porque a ficcionalização sabota a causalidade da verossimilhança, fazendo da escrita um jogo de repetição que desmascara o próprio artil ficcional. Ou ainda, jogo de tentação parricida a que o jovem Julien ambigualmente quer sucumbir ou remédio que faz de Rui de Leão “um homem já desafrontado da brevidade do século²⁷⁵”, como diz Brás Cubas. Mas vá-se primeiramente aos trechos da caçada fatídica do conto flaubertiano:

Un matin d’hiver, il partit avant le jour, bien équipé, une arbalète sur l’épaule et un trousseau de flèches à l’arçon de sa selle. [...] [les bêtes] tournaient autour de lui, *tremblantes, avec un regard plein de douceur et de supplication. Mais Julien ne se fatiguait pas de tuer*, tour à tour bandant son arbalète, dégaignant l’épée, pointant du coutelas, *et ne pensait à rien, n’avait souvenir de quoi que ce fût. Il était en chasse dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé, par le fait seul de sa propre existence, tout s’accomplissant avec la facilité que l’on éprouve dans les rêves.* [...] L’espoir d’un pareil carnage, pendant quelques minutes, *le suffoqua de plaisir.* [...] La nuit allait venir ; et derrière le bois, dans les intervalles des branches, le ciel était rouge *comme une nappe de sang.* (pp. 96-99)

Exímio caçador, Julien realiza a carnificina que lhe renderá a terceira profecia, ou antes, a maldição que possibilitará concretizar as outras duas. A conjunção adverbial “un matin d’hiver”, como nas citações anteriores, introduz a tópica da aventura, avisando o leitor de que o que se segue é algo fundamental para o desenlace da narrativa. A dramatização efetuada pelo contraste entre o olhar doce e suplicante dos animais e o prazer sanguinário de Julien pontua a importância do acontecimento, não sem uma certa frustração (senão mal-estar), dado que a postura do protagonista não parece muito adequada à futura santificação de que o leitor já sabe ser o desfecho da trama desde o título. A “facilité que l’on éprouve dans les rêves”, acrescida de sua indeterminação espaciotemporal (“dans un pays quelconque”, “depuis un temps indéterminé”), evocando elementos que poderiam caracterizar uma cena

²⁷⁴ Pensa-se aqui no que Foucault denomina por “fenômeno de biblioteca”, em seu texto sobre *La tentation de Saint Antoine*, “La bibliothèque fantastique”. (in : Genette, G. (org). *Travail de Flaubert*. Paris : Seuil, (Points), pp. 103-122). Cf. nota 262 deste trabalho.

²⁷⁵ *MPBC*, in : *OC*, v. 1, p. 516.

mística, fazem da carnificina de Julien “le fait seul de sa propre existence”. Jogando, assim, com o gênero legendário e a expectativa de que a narrativa discorra sobre valores ascéticos que permitam ao protagonista sua santificação – mesmo que previamente se saiba de que se trata de um santo parricida – a escrita de Flaubert mostra seu lado “sadiano”, pois, numa leitura retrospectiva, a extensão do episódio da matança só se repete em outros dois: no do parricídio e no do Leproso, que é bem menos “religioso” do que se poderia imaginar. Em outras palavras, a “legenda” anunciada e enunciada no título mostra o caráter subversivo do pastiche irônico, que enfatiza mais o prazer carníface do personagem que sua penitência. E, novamente, é na comparação que finaliza o excerto citado que a ironia da escrita se evidencia: “rouge comme une nappe de sang” não é apenas uma construção imagética rasteira, que relaciona a cor vermelha do céu ao vermelho do sangue, mas também cruel, visto que, de certo modo, reforça o caráter sanguinário de Julien. Ainda neste sentido, sua mediocridade imagética indica também o aspecto nem um pouco ascético, religioso ou transcendental do conto: a impossibilidade da linguagem ir além dos seus artificios, pontuando o vazio e a convencionalidade de suas (esperadas e frustradas) cenas místicas. Mas veja-se mais uma citação:

De l'autre côté du vallon sur le bord de la forêt, il aperçut un cerf, une biche et son faon.

Le cerf, qui était noir et monstrueux de taille, portait seize andouillers *avec une barbe blanche*. La biche, *blonde* comme les feuilles mortes, broutait le gazon ; et le faon tacheté, sans l'interrompre dans sa marche, lui tétait la mamelle.

L'arbalète encore une fois ronfla. Le faon, tout de suite, fut tué. Alors sa mère, *en regardant le ciel*, brama *d'une voix profonde, déchirante, humaine*. Julien *exaspéré*, d'un coup en plein poitrail, l'étendit par terre.

Le grand cerf l'avait vu, fit un bond. Julien lui envoya sa derrière flèche. Elle l'atteignit au front, et y resta plantée.

Le grand cerf n'eut pas l'air de la sentir ; en enjambant par-dessus les morts, il avançait toujours, allait fondre sur lui, l'éventrer ; et Julien reculait dans une épouvante indicible. Le prodigieux animal s'arrêta ; et *les yeux flamboyants, solennel comme un patriarche et comme un justicier, pendant qu'une cloche au loin tintait*, il répéta trois fois :

– « Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour, coeur féroce, tu assassineras ton père et ta mère ! »

Il plia les genoux, *ferma doucement ses paupières*, et mourut.

[...] La nuit, il [Julien] ne dormit pas. Sous le vacillement de la lampe suspendue, il revoyait toujours le grand cerf noir. Sa prédiction l'obsédait ; il se débattait contre elle. « Non ! non ! non ! je ne peux pas les tuer ! » puis, il songeait : « *Si je le voulais, pourtant ?...* » et il avait peur que le Diable ne lui en inspirât l'envie. (pp. 99-101)

Cena crucial da narrativa, a maldição do cervo negro reescreve as outras duas predições, repetindo os mesmos artificios: os olhos flamejantes do boêmio, a religiosidade do eremita representada pelo tilintar do sino e a atitude da corça que olha para o céu, lembrando a “communication du ciel” (p. 87) dada à mãe de Julien. O episódio também antecipa a maldição lançada, dando à família de cervos as barbas brancas do pai de Julien na cena do parricídio e os cabelos loiros da mãe. Os olhos e a ternura com que o animal morre também se repetem no episódio do assassinato com a descrição da “prunelle éteinte qui le brûla comme du feu” (p. 118) e os rostos dos mortos que tinham “une majestueuse douceur” (p. 117). A ferocidade do protagonista, exasperada ao ouvir a “voix profonde, déchirante, humaine” da corça, não apenas enfatiza o caráter “sadiano” da escrita de Flaubert, comentado acima, mas também prenuncia o crime de Julien pelo qualificativo de “humana” da voz da “mère” do veado. Acresce o céu vermelho “comme une nappe de sang”, da citação anterior, que se repete no leito de morte dos pais e no reflexo do vitral que, também vermelho, multiplica as poças de sangue pelo aposento em que dormiam.

Ainda como no outro excerto, a dupla comparação “solennel comme un patriarche et comme un justicier” evidencia o procedimento da escrita, pontuando os artificios narrativos que antecipam o parricídio. Pois, a duplicação da imagem remete a duplicação do crime de Julien, que mata os pais duas vezes, sendo na primeira a família de cervos que os representa. “Comme un patriarche et comme un justicier”, então, o animal solenemente lança a maldição. A fatalidade, no entanto, é logo aniquilada de seu potencial trágico com o suposto desejo parricida de Julien, que, com a mesma ironia da fórmula “à peu près” no final do conto, indetermina a narrativa, fazendo-a oscilar entre a profecia e o desejo criminoso²⁷⁶.

Cabe ressaltar que o ato solene da predição também se desfaz no redirecionamento da culpa pelo assassinato para a esposa do protagonista, acusada de “avait obéi à la volonté de Dieu, en occasionnant son crime” (p. 118). Isto é, sua culpabilidade inesperada evidencia novamente a arbitrariedade da escrita e faz da dupla comparação “solennel comme un patriarche et comme un justicier” mais um artifício narrativo arbitrário e esvaziado de tragicidade (e de solenidade), frustrando, assim, o leitor que espera uma narrativa “edificante”, adequada ao gênero legendário. Neste sentido, o desejo criminoso e sua arbitrariedade discursiva são a tentação parricida da escrita de Flaubert, que, impedindo a veiculação de significações unívocas, mata a representação semântica da narrativa que se

²⁷⁶ Observa-se novamente o mesmo procedimento de escrita com a expressão “elle crut voir”, no final de “Un coeur simple” (*Trois contes*).

anuncia como “legenda”²⁷⁷. O diabo que o jovem Julien receia que lhe inspire o crime bem pode ser o mesmo que leva Santo Antão para o universo, mostrando-lhe que “la Forme est peut-être une erreur de tes sens, la Substance une imagination de ta pensée. [...] Mais es-tu sûr de voir ? es-tu même sûr de vivre ? Peut-être qu’il n’y a rien !²⁷⁸”. Na crença na substancialização das palavras, a tentação do diabo é a evidência do vazio dos discursos.

Mas veja-se agora a narrativa de Machado que, curando o protagonista com o elixir, envenena a escrita do conto com a hipertrofia de lugares-comuns. Rui, então restabelecido das febres que apanhara, e mais que isso, “moço, perpetuamente moço”, perde Maracujá, morta numa guerra entre tribos. Decidido a tornar “à vida civilizada e cristã”, o protagonista deixa a aldeia a “caminho de Olinda e da eternidade” (p. 890):

[...] pouco tempo se demorou em Pernambuco. Um ano depois, em 1654, cessava o domínio holandês. Rui de Leão assistiu às *alegrias da vitória*, e passou-se ao reino, onde casou com uma senhora nobre de Lisboa. Teve um filho; e perdeu o filho e a mulher no mesmo mês de março de 1661. A dor que então padecia foi profunda; para distrair-se visitou a França e a Holanda. Mas na Holanda, ou *por motivos de uns amores secretos, ou por ódio de alguns judeus descendentes ou naturais de Portugal*, com quem entreteve relações comerciais na Haia, ou enfim *por outros motivos desconhecidos*, Rui de Leão não pôde viver tranqüilo muito tempo; foi preso e conduzido para a Alemanha, donde passou à Hungria, a algumas cidades italianas, à França, e finalmente à Inglaterra. (p. 891)

Do personagem para o narrador, a mudança de fala não altera o jogo. Antes, enfatiza-o com mais um repertório de clichês, indicadores da tópica e da voz sem rosto. Pois, interrompido o repertório de temática “nacional” – ou melhor, “nacionalista” – e passada a palavra ao narrador, a escrita prossegue com seus pastiches, estilizando “as intrigas políticas que envolveram a ação diplomática de Vieira em Haia e Amsterdã²⁷⁹”. A história de Rui continua a ficcionalização do procedimento de escrita do conto, propondo como explicação

²⁷⁷ Pensando mais uma vez com Derrida, a escrita flaubertiana é parricida porque aniquila a garantia de assistência “paternal”, daquele que garantiria a origem do lógos, assegurando a funcionalidade *absoluta* da representação (cf. Derrida, J. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997, 2ª ed.). Vale lembrar o “crime” da escrita também se faz com o uso particular do tempo verbal imperfeito, intercalado com o passado simples, e a troca de papéis entre coisas e personagens, já apontados por Proust como a “revolução da visão, da representação do mundo que resulta ou é exprimida de sua sintaxe” (Proust, M. “Acrescentar a Flaubert”, *Contre Sainte Beuve*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 135). Vejam-se, por exemplo, os excertos de Flaubert já citados: “*L’arbalète* encore une fois ronfla” e “*Le grand cerf n’eut pas l’air de la sentir ; en enjambant par-dessus les morts, il avançait toujours, allait fondre sur lui, l’éventrer ; et Julien reculait dans une épouvante indicible. Le prodigieux animal s’arrêta*” (p. 99 e 100).

²⁷⁸ Flaubert, G. *La tentation de Saint Antoine* [1874]. Paris : Gallimard (Folio Classique), 1983, p. 214 e 215, respectivamente.

²⁷⁹ Hansen, *op. cit.*, p. 63.

das peripécias do personagem os lugares-comuns de aventuras romanescas (amores secretos, vinganças ou simplesmente o mistério)²⁸⁰. O acúmulo de aventuras lembra as peripécias de Julien que, receando a predição do cervo negro, foge do castelo dos pais e se engaja “dans une troupe d’aventuriers qui passaient” (p. 102). Observa-se o mesmo mecanismo narrativo nos dois contos, uma vez que a listagem de aventuras e de cidades por onde o imortal passou é o mesmo acúmulo de lances romanescos do excerto da “Légende”:

Tour à tour, il secourut le Dauphin de France et le roi d’Angleterre, les templiers de Jérusalem, le suréna des Parthes, le négus d’Abyssinie, et l’empereur de Calicut. Il combattit des Scandinaves recouverts d’écailles de poisson, des Nègres munis de rondaches en cuir d’hippopotame et montés sur des ânes rouges, des Indiens couleur d’or et brandissant par-dessus leurs diadèmes de larges sabres, plus clairs que de miroirs. Il vainquit les Troglodytes et les Anthropophages. Il traversa des régions si torrides que sous l’ardeur du soleil les chevelures s’allumaient d’elles-mêmes, comme des flambeaux ; et d’autres qui étaient si glaciales que les bras, se détachant du corps, tombaient par terre ; et des pays où il avait tant de brouillard que l’on marchait environné de fantômes. (pp. 104-105)

Tanto em Machado como em Flaubert não poderiam faltar o clichê “alegrias da vitória” e a comparação-*kitsch* “plus clairs que de miroirs”, para citar apenas esta. Como a estilização dos problemas políticos em “O imortal”, as marcas da reescrita flaubertiana são visíveis nas referências “le Dauphin de France et le roi d’Angleterre”, “les templiers de Jerusalem”, “le suréna des Parthes”, “le négus d’Abyssinie” e “l’empereur de Calicut”. O excesso de tópicos, ainda como a narrativa de Machado, joga com o repertório conhecido pelo leitor, pontuando com a desinência de plural os previsíveis inimigos de Julien, “*bárbaros*” escandinavos, negros, indianos, trogloditas e antropófagos. O que poderia, então, ser adequado ao gênero legendário, pois segue critérios de verossimilhança que não são positivistas / realistas, acaba por indicar o artifício da escrita, ficcionalizando seu procedimento com o acúmulo de lugares-comuns e evidenciando o inventário de tópicos *kitsch* que enaltecem a valentia do protagonista.

Quanto a Rui, também não falta à “vida agitada e turbulenta do nosso herói” (p. 891) o *kitsch* romântico da aventura amorosa, que preenche a vida do personagem com seus velhos clichês. “Pessoalmente um homem galhardo, insinuante, dotado de um olhar cheio de força e magia” (p. 891), a caracterização desse Rui de 1882 reescreve a do outro de dez anos antes (“robusto, corado, ativo, tão enérgico na alma como no corpo”), e na qual, por sua vez, são

²⁸⁰ Cf. *ibidem*, pp. 63-64.

reescritos os lugares-comuns que motivam as proezas do personagem. Repetindo e hipertrofiando o já velho repertório de intriga amorosa, o “nosso herói”, com seu “olhar cheio de força e magia” é, assim, uma das fórmulas que provoca o riso (cúmplice e também desconfortável) da ironia, pois, com bem lembra Hansen, “o *kitsch* não é de Machado de Assis²⁸¹”.

Mas como o narrador mesmo adverte, “seria fastidioso” seguir com detalhes o relato das inúmeras façanhas de Rui e, assim sendo, “o melhor é resumi-lo” (p. 891). De 1694 até o final da narrativa, as aventuras do personagem voltam a estilizar episódios da historiografia nacional. Do tráfico negreiro (peripécia que exhibe o sentimentalismo cínico das “*longas solidões do mar* [que] alargaram-lhe o *vazio interior*” [p. 895]), passando pela destruição de Palmares e pela descoberta das minas (episódios aos quais não faltam as comparações-*kitsch* “bateu-se como um bravo” e “amara muito a mulher, como um louco”, comentadas no início deste trabalho), Rui “em 1822 saudou a independência; e fez parte da Constituinte; trabalhou no 7 de Abril; festejou a Maioridade; há dous anos era deputado” (p. 899). A política, todavia, não impediu o “grau de profunda melancolia” (p. 899) da “alma” do herói. Nova ironia (ou cinismo?), reforçada pela explicação *kitsch* de que “nem o *sabor da glória*, nem o *sabor do perigo*, nem o *do amor*” (p. 899) contentava o personagem. “Triste, impaciente, enjoado” (p. 899), Rui, como o do outro conto, encontra a saída na exposição do sistema homeopático que seu filho fazia a alguns amigos. *Semelhantes que são curados com semelhantes*, o remédio da imortalidade torna-se veneno e faz o protagonista “chegar a este outro lado do mistério²⁸²”, aonde mofa Brás Cubas.

O “caso extraordinário”, narrado “há anos, com outro nome, e por outras palavras”, como declara o narrador no desfecho do conto, mais que lembrete irônico ao “bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos” (p. 900), é, portanto, a ausência de face que se deflagra, repetição do (próprio) já-dito que faz do texto um jogo, lúdico²⁸³ e terrível. Pois, a tagarelice da tópica instaura um “silêncio” no leitor, solapando a funcionalidade semântica da representação. A escrita machadiana se desdobra sobre si mesma, fazendo falhar a própria representabilidade, ao mesmo tempo em que faz dessa falha o motor mesmo da escrita, potencializando as lacunas de sentido pela dinâmica iterativa do próprio já-dito. Galhofa e

²⁸¹ Ibidem, p. 64.

²⁸² *MPBC*, in: *OC*, v.1, p. 639.

²⁸³ “A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei” (Deleuze, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2ª ed p. 25).

melancolia de Brás Cubas, o riso que o conto pode provocar no leitor é incômodo, pois, com ele, ri-se da própria ferida: artifício de linguagem que sublinha a ficção da própria existência²⁸⁴.

E Julien? O santo flaubertiano mata a representação semântica da escrita através do reflexo sangrento do vitral. Casado com a filha do imperador da Ocitânia, oferecida pelo pai como recompensa dos serviços prestados, Julien vivia na tranquilidade *kitsch* em que “le ciel était continuellement bleu, et les arbres se penchaient tour à tour sous la brise de la mer et le vent des montagnes, qui fermaient au loin l’horizon” (p. 107). Não mais caçava, pois “il lui semblait que du meurtre des animaux dépendait le sort de ses parents” (p. 108). Todavia, seu desejo “devenait insupportable” e, incentivado pela esposa, resolve caçar “un soir du mois d’août” (p. 109). Nota-se que a referência do mês destoa das outras tópicas de aventura, cuja determinação temporal se faz apenas com o binômio “dia” / “noite”, com exceção da caçada fatídica que tem a especificação da estação do ano: “un matin d’hiver”. A coincidência funciona como piscadela ao leitor, que prevê a concretização da profecia do cervo negro, minimizando, assim, o efeito dramático do parricídio. A escrita prossegue dividindo o episódio entre a caça frustrada de Julien e a chegada dos pais do protagonista em seu castelo, logo após sua saída. Vejam-se trechos da volta do personagem, depois de malograrem todos seus esforços de caçador:

Sa soif de carnage le reprenait; les bêtes manquant, *il aurait voulu massacrer les hommes*. [...] *Les vitraux garnis de plomb obscurcissaient la pâleur de l’aube*. [...] Quand il fut au bord, afin d’embrasser sa femme, il se pencha sur l’oreiller où les deux têtes reposaient l’une près de l’autre. Alors, il sentit contre sa bouche l’impression d’une barbe.[...] *C’était bien une barbe, cette fois, et un homme ! un homme couché avec sa femme !* Éclatant d’une colère démesurée, il bondit sur eux à coups de poignard ; et *il trépigrait, écumait, avec des hurlements de bête fauve*. [...] Il écoutait attentivement leurs deux *râles* presque égaux, et, à mesure qu’ils s’affaiblissaient, un autre, tout au loin, les continuait. Incertaine d’abord, *cette voix plaintive* longuement poussée, se rapprochait, s’enfla, devint cruelle ; et il reconnut, terrifié, le brame du grand cerf noir. [...] Son père et sa mère étaient devant lui, étendus sur le dos avec un trou dans la poitrine ; et leurs visages, d’une majestueuse douceur, *avaient l’air de garder comme un secret éternel*. Des éclaboussures et des flaques de

²⁸⁴ Isto é, o vazio revelado pela escrita também é o riso que faz de “nossa velha moral [...] coisa de *comédia*”, para lembrar aqui as palavras de Nietzsche. Riso, portanto, desestruturador da hegemonia da representação no pensamento ocidental que, sob a bandeira da seriedade, sempre camuflou contradições cruéis. Citando mais uma vez o filósofo: “Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as ‘coisas boas!’...” (Nietzsche, F. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 13 e 47, respectivamente. Grifos do autor). A terribilidade do riso é, pois, evidenciar que a representação corre o risco não apenas de ser besteira, mas de ser uma besteira sangrenta.

sang s'étalaient au milieu de leur peau blanche, sur les draps du lit, par terre, *le long d'un Christ d'ivoire suspendu dans l'alcôve. Le reflet écarlate du vitrail*, alors frappé par le soleil, éclairait ces taches rouges, et en jetait de plus nombreuses dans tout l'appartement. Julien marcha vers les deux morts en se disant, en voulant croire, que cela n'était pas possible, qu'il s'était trompé, *qu'il y a parfois des ressemblances inexplicables*. (pp. 116-117)

A cena joga com os mesmos artificios do episódio da grande caçada, sublinhando a “soif de carnage” do personagem com seu desejo de “massacrer les hommes” e seus “hurlements de bête fauve” no ato do crime. Até a “voix plaintive” que ouve Julien, antes de identificá-la ao bramido do cervo, remete à “voix profonde, déchirante, humaine” (p. 100) da corça. O emprego do discurso indireto livre em “un homme couché avec sa femme !”, em vez de conferir dramaticidade à cena por seu engano criminoso, evoca a velha tópica do adultério, evidenciando a arbitrariedade e o artifício da justificativa do homicídio (quem fala nessa passagem?) e da “colère démesurée” de Julien.

A descrição das poças de sangue, multiplicadas pelo vitral, além de aludir ao céu da caçada profética, “rouge comme une *nappe* de sang”, não deixa de pontuar a ironia do “secret éternel” guardado pelos mortos. Pois, demarcando a crueldade de Julien, o episódio sangrento é a repetição da caçada como semelhança distorcida: a repetição passa pela opacidade do vitral, completamente obscurecido pela “soif de carnage” do protagonista. Ou ainda, é o “secret éternel” que se desfaz em seu “reflet écarlate”. Significativo, o detalhe do Cristo de marfim ensanguentado na alcova repete a descrição do contraste entre a pele branca dos pais e as placas de sangue, enfatizando ainda mais a indeterminação semântica da história de Julien.

Acrescem a culpabilidade do crime que recai sobre a esposa do protagonista, conforme já está dito, e a ambiguidade de algumas passagens anteriores ao parricídio, como a seguinte: “Quand il [Julien] en voyait un [vieillard] marchant devant lui, il criait pour connaître sa figure, *comme s'il avait eu peur de le tuer par méprise*” (p. 104). A penitência de Julien, que, após o crime, abandona o castelo e a esposa e se dedica a socorrer aqueles que precisam atravessar um rio “dont la traversée était dangereuse, à cause de sa violence et qu'il y avait sur les rives une grande étendue de vase” (p. 123), se dissolve na decisão suicida, enunciada poucas linhas antes: “il résolut de mourir” (p. 122). A cena final do conto em que o personagem atende ao chamado do Leproso é mais sensual que mística, com o erotismo de “bouche contre bouche, poitrine contre poitrine” (p. 128)²⁸⁵.

²⁸⁵ O erotismo de “Saint Julien” lembra a “sensualité mystique” da morte de Félicité em “Un coeur simple” (*Trois Contes*).

Deslocando, deste modo, o aspecto estritamente “religioso” da narrativa, a legenda “telle à peu près qu’on la trouve, sur un vitrail d’église” (p. 129) evidencia-se como uma representação tão distorcida quanto o reflexo do outro vitral, e cuja distorção já se indica pela fórmula “à peu près”. Melhor dizendo, sua representação se arruína semanticamente no jogo de vitrais do conto, indeterminada pelo “reflexo” obscurecido, onde as “ressemblances inexplicables” se desfazem. Assim como é a “casualidade da verossimilhança” o mote de *Dom Casmurro*, em “Saint Julien” é o reflexo do vitral que distorce as semelhanças, tornando a história do protagonista pastiche da legenda e conto parricida. Assim como também é a homeopatia em “O imortal”, pois, pelas palavras de Hansen,

A narração do conto acontece em 1852; esse é um tempo romântico, o Dr. Leão é homeopata e a semelhança ainda é tudo. Desde *Memórias póstumas*, porém, as identidades e unidades metafísicas que a fundamentavam foram criticadas, e a semelhança já está arruinada como critério de validação da verdade dos discursos transformados pela ficção²⁸⁶.

Semelhanças arruinadas, os contos não apenas embaralham e deformam as noções de gêneros textuais (“fantástico” que joga com preceitos positivistas / realistas; “conto” e “legenda”), mas também (e com elas) a coincidência da semelhança discursiva que valida como verdadeiros os conceitos de “santo”, “profecia”, “morte” / “imortalidade”, “valentia”, “amor”, etc. A narrativa de Flaubert e a de Machado só se escrevem, portanto, com o parricídio da escrita ou com a escrita envenenada: morte da *origem* que lhes garantiria univocidade de sentido, da coincidência das semelhanças através do reflexo transparente do vitral ou da cura homeopática. Pois, como o parricídio em Flaubert, a escrita machadiana também faz do elixir da imortalidade o seu veneno: espécie de receita homeopática às avessas, a *overdose* de detalhes *kitsch* ressalta o artifício dos episódios, tornando-os tão inverossímeis quanto o amontoado de pormenores da cena de *rêverie* de Emma, analisada por Gérard Genette²⁸⁷. A manipulação do clichê, que motivaria as aventuras do personagem, desvela-se, por seu excesso, em gesto irônico que sinaliza o pastiche da narrativa: a escrita é mesmo o *phármakon*²⁸⁸, para lembrar Derrida e, com ele, Platão. Indicando que a tópica é apenas tópica

²⁸⁶ Hansen, *op. cit.*, p. 65.

²⁸⁷ Trata-se do artigo “Silences de Flaubert” (in: *Figures I*. Paris: Seuil, 1966. Points, pp. 223-243), comentado anteriormente neste trabalho.

²⁸⁸ Segundo Derrida, o léxico “phármakon” pode ser traduzido tanto por “remédio” quanto por “veneno”, entre outros significados. Citando o filósofo, “essa ambigüidade, Platão, pela boca do rei, quer dominá-la, dominar sua definição na oposição simples e nítida : do bem e do mal, do dentro e do fora, do verdadeiro e do falso, da essência e da aparência. Se relermos os considerandos do julgamento real, encontraremos aí esta série de oposições. E disposta de tal modo que o *phármakon*, ou, se assim se preferir, a escritura, só possa aí girar em

e, portanto, fórmula vazia repetida à exaustão, a comparação-*kitsch* é a ironia do simulacro, repetição distorcida ou esvaziada de univocidade, que faz tanto o fingimento da voz do narrador quanto o “modo grave e triste” da do médico se dissolverem na besteira das ideias feitas. Ou ainda, é o Cristo ensanguentado na alcova. Porque o que a ironia na comparação-*kitsch* põe em jogo (e daí seu caráter efetivamente terrível, porém, libertador) é o fundamento do discurso como anterioridade ontológica, conforme está apontado acima. Isto é, escrita envenenada e / ou parricida, a ironia efetivada pela figura é o falseamento do *fundo*, negação ou degradação de conteúdos substanciais que a palavra possa ter. Gargalhada de Brás Cubas ou vôo do diabo na *Tentation*, portanto.

Semelhança deformada ou voz sem possibilidade de origem e de face e, por conseguinte, de verdade, Santo Antão blasfema e o “defunto autor” apodrece no nada dos discursos.

círculos: é em aparência que a escritura é benéfica para a memória, ajudando-a do interior, por seu movimento próprio, a conhecer o verdadeiro. Mas, na verdade, a escritura é essencialmente nociva, exterior à memória, produtora não de ciência mas de opinião, não de verdade mas de aparência. O *phármakon* produz o jogo da aparência a favor do qual ele se faz passar pela verdade etc. [...] Não é preciso separar aqui memória e verdade. O movimento da *alétheia* é de um lado a outro desdobramento de *mnéme*. Da memória viva, da memória como vida psíquica na medida em que ela se apresenta a si mesma. As potências da *Léthe* aumentam simultaneamente os domínios da morte, da não-verdade, do não-saber. Por isso a escritura, ao menos enquanto torna as ‘almas esquecidas’, nos volta para o lado do inanimado e do não-saber. Mas não se pode dizer que sua essência a confunda, simplesmente e *presentemente*, com a morte e a não-verdade. Pois a escritura não tem essência ou valor próprio, seja ela positiva ou negativa. Ela se joga no simulacro. Ela imita no seu tipo a memória, o saber, a verdade etc. Motivo pelo qual os homens de escritura comparecem, sob o olhar de deus, não como sábios (*sophoi*), mas na verdade como pretensos ou autodenominados sábios (*doxósophoi*). É a definição do sofista segundo Platão” (Derrida, J. *A farmácia de Platão*. [1968]. Trad. Rogério da Costa. São Paulo : Iluminuras, 1997, p. 50 e pp. 52-53, respectivamente. Grifos do autor).

4. A POLÍTICA DA ESCRITA

Mas, então, está irremediavelmente destruída
a concepção de vivermos em agradável acaso,
sem razão nenhuma, num vale de bobagens?
(Guimarães Rosa, “O espelho”, in *Primeiras estórias*)

o corpo com todas as « incursões » caligráficas
« referências » florais « desvios » ortográficos da família dos carnívoros
« antropofagias » gramaticais e « pègadas »
(Herberto Helder, *Texto 4*)

É, pois, na blasfêmia e no vazio dos discursos, isto é, no deslocamento e na corrupção das semelhanças, que está a política das escritas de Machado e de Flaubert. Fazendo disfuncionar a causalidade da verossimilhança, seus textos sabotam a coincidência conceitual das ideias feitas, recusando sua instrumentalização, seja como fabricação da identidade nacional, seja como “reflexo” da empiria, e libertam, deste modo, a escrita literária da representação mimética. Libertam porque evidenciam a historicidade dos discursos, fazendo do jogo de artifícios da narrativa o gesto político da escrita que *desnaturaliza* os modos de ler. Suas escritas abalam a concepção instrumental da linguagem, tirando-a do horizonte idealista da “expressividade”, pelo qual as palavras são mediadoras de um sujeito pleno. Pontuando os artifícios das tópicas, os textos de Machado e de Flaubert desfazem a confirmação do Mesmo, repetição acrílica do já-dito, e ressaltam a ficcionalidade do *eu* e o sono perverso do *kitsch*, do congelamento do ideal em ideológico. Por meio da inadequação do texto a unidades de sentido identificáveis pelo leitor, o ato político da escrita denota, portanto, o despotismo do *habitus*, dos discursos que modelam os sujeitos com sua tagarelice repetitiva e anônima. Como hoje é a proibição do corpo, pois a morte lembra a implacabilidade do tempo e o cansaço da carne, e é conveniente que se fale (sendo falado) apenas na eternidade de sua imagem jovem, comprada numa clínica de estética, e na infinita felicidade do cartão de crédito.

Morte. A partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas* a escrita de Machado faz da morte a condição de seu discurso, ficcionalizando a autoria com o “defunto autor” ou com o desmemoriado Dom Casmurro, e impossibilitando, assim, a repetição e a reafirmação de qualquer categoria de sentido prévia à ficção, pois a morte é a indizibilidade do nada. Sem

anterioridade referencial que possa efetivar a representação semântica da narrativa, a libertação do simbólico permite pensar em outro tipo de “verossimilhança” que não se fundamenta enquanto *mimesis*. Lembra-se aqui da distinção feita por Julia Kristeva²⁸⁹ entre o “verossímil semântico”, que “nasce no *efeito* da semelhança²⁹⁰”, e o “verossímil sintático”, que é o que torna um texto “conforme às leis da estrutura discursiva dada (às leis retóricas)²⁹¹”. Não se subordinando à verossimilhança semântica, as escritas de Machado e de Flaubert, baseadas pelo verossímil sintático que organiza seu discurso, indicam, deste modo, o que Kristeva denomina por “produtividade textual”: a encenação do texto não mais como efeito semântico do verossímil, repetição dos “semantemas” fundamentais de nosso ‘princípio natural’ dentre os quais: *a natureza, a vida, a evolução, a finalidade*²⁹², como encenação mesmo de sua *fabricação*, que não se sujeita a uma anterioridade referencial. Ainda pelas palavras de Kristeva, “a produtividade textual destrói a identidade, a semelhança, a projeção identificadora; ela é uma não-identidade, uma contradição atuante²⁹³”. Assim como a “genialidade gramatical” de Flaubert, nos dizeres de Proust, impede a funcionalidade dos sistemas de representação do leitor, a escrita de Machado enfatiza o próprio vazio discursivo, invertendo a proposta mimética: da repetição que reafirma o “verdadeiro” das opiniões, tem-se a arbitrariedade da escrita que evidencia a ausência de “verdadeiro”. Como os contos de Cortázar e a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, no século seguinte.

Corroendo a possibilidade de significação unívoca, pensa-se, então, em uma “verossimilhança” que não se sustenta na univocidade de sentido e na repetição de conceitos pré-determinados, que opõe “forma” e “fundo” e faz da crítica sempre uma interpretação hermenêutica. A escrita de Machado e de Flaubert sugere a *literalidade* da narrativa²⁹⁴, fazendo do ato de leitura não mais reativação dos sistemas de representação conhecidos, mas

²⁸⁹ Kristeva, J. “A produtividade chamada texto”. In: *Introdução à semântica* [*Recherches pour une sémanalyse*, 1969]. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 125-163.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 130.

²⁹¹ *Ibidem*, p.131.

²⁹² *Ibidem*, pp. 130-131.

²⁹³ *Ibidem*, p.157.

²⁹⁴ Seguindo Hansen, a condição de morto de Brás Cubas e a de desmemoriado de Dom Casmurro, exposta logo no início das narrativas, motiva ou explica “o arbitrário da falta de explicação ou motivação para suas ações e para o encadeamento delas. Os formalistas russos do início do século XX chamavam de ‘procedimento a nu’ a técnica que representa para o leitor o próprio ato que constrói o discurso, ou seja, as decisões do narrador. Esse procedimento que narra o insólito sem maior explicação é nuclear na literatura moderna, que o aplica para criticar, negar e destruir os sistemas causais de interpretação que o leitor julga naturais, evidenciando a particularidade e a arbitrariedade deles num mundo em que ‘opiniões verdadeiras’ são ideologia. ‘Certa manhã, Gregor Samsa acordou...’, escreve Kafka, sem nenhuma explicação, o que faz com que seu texto seja literal” (Hansen, J. A. “*Dom Casmurro*: simulacro e alegoria”. In: Guidin, M. L.; Granja, L.; Ricieri, F. W. (org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2008, pp. 152-153).

de uma *relação*²⁹⁵ com o texto que o deixa falar no leitor. Relação, diga-se de passagem, inquietante²⁹⁶, uma vez que a desnaturalização das ideias feitas evidencia sempre o vazio do *eu*. Ressalta-se também que a literalidade dos textos não os faz, de modo algum, mero exercício da “forma”, como se a escrita literária fosse um delicado bibelô – muitíssimo diferente daquele de Mallarmé²⁹⁷ – e que só pudesse ser visto à distância, ou, ainda, como se a escrita fosse gramática e a linguagem, o sistema abstrato da “língua”. Concordando com Jacques Rancière²⁹⁸, “o conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais²⁹⁹”. Pois, “a escrita sempre significa mais que o ato empírico de seu traçado. Ela metaforiza uma relação entre a ordem do discurso e a ordem dos corpos em comunidade³⁰⁰”.

Sugerindo que o texto seja literal, repete-se que a arbitrariedade de seu discurso, indicativa do artifício narrativo, perverte a besteira ideológica que modela os corpos. Com isso, o que se propõe como “política da escrita”, no entanto, não concerne propriamente às políticas – e a desinência de plural faz aqui sua diferença – do ato de escrever, cujo “gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição”, como defende Rancière³⁰¹. Afirma-se aqui a política como *prática crítica*, possibilidade de devir-outro pela leitura. O termo “política”, portanto, não é utilizado neste trabalho em seu sentido corriqueiro, “filosófico” ou “estético” (se é que se pode dizer assim), pois trata-se da *ação da escrita no leitor*. Ação propriamente política porque é *visceral*, reorganizadora do corpo que lê.

²⁹⁵ O leitor de Édouard Glissant sabe que a palavra “relação” não é gratuita: “a Relação é totalidade aberta, em movimento sobre ela mesma. Isso significa que o que nós subtraímos dessa ideia, tal como ela foi forjada [pelo pensamento ocidental], é o princípio de unidade. O todo não é aqui a finalidade das partes: pois a multiplicidade na totalidade é totalmente uma diversidade” [“la Relation est totalité ouverte, en mouvement sur elle-même. C’est dire que ce que nous soustrayons de cette idée, telle qu’elle s’est ainsi forgée, c’est le principe d’unité. Le tout n’y est pas la finalité des parties: car la multiplicité dans la totalité est totalement une diversité”] (Glissant, É. *Poétique de la Relation* [1990]. Paris: Gallimard, 2007, p. 206). A relação de que se fala neste trabalho não pressupõe, portanto, a univocidade de sentidos, a leitura verdadeira ou definitiva dos textos pela redutibilidade do Outro (da escrita literária) e pela imposição de uma “verdade” crítica. Pois, o que as escritas de Machado e de Flaubert evidenciam é justamente a besteira como a coerção *violenta* das ideias feitas, ideias *conclusivas* e cristalizadas na poeira histórica do *kitsch*.

²⁹⁶ Lembra-se aqui do conhecido excerto da carta de Flaubert a Louis Bouilhet sobre seu *Dictionnaire des idées reçues*, que seria escrito “de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non” (apud Gothot-Mersch, C. “Introduction”. In: Flaubert, G. *Bouvard et Pécuchet* [1881]. Paris : Gallimard, 1979, Folio Classique, p. 36).

²⁹⁷ Refere-se ao admirável e conhecido verso “aboli bibelot d’inanité sonore”.

²⁹⁸ Rancière, J. *Políticas da escrita* [1995]. São Paulo: Ed. 34, 1995.

²⁹⁹ Ibidem, p. 7.

³⁰⁰ Ibidem, p. 41.

³⁰¹ Ibidem, p. 7.

Foi pensando ainda nesse “verossímil”, não motivado pelo fundamento substancial da palavra, que se propôs aqui o estudo das escritas de Machado e de Flaubert como uma alternativa crítica à “Literatura comparada”. Relacionando textos cujos “estilos” e práticas de escrita são bem diferentes, haja vista o ideário romântico nacional, o que se argumenta é que, para além dessas questões, há a política da escrita, que é a brecha sempre deixada pela coisa literária para que o corpo cedido na leitura possa fazê-la falar. Pois, a política é também a reverberação da escrita em outra temporalidade que não aquela de sua prática. É o jogo de uma poética que continua a ressoar fora do espaço e do tempo em que foi circunscrita. Pensando mais do que nunca com Borges, o que aqui fica é a crítica a favor de Pierre Ménard, crítica que não considera a escrita literária um objeto autônomo, encerrado e definido em sua delimitação espaciotemporal. Não sem ironia, a repetição feita por Ménard do texto de Cervantes não se atém à repetição pautada exclusivamente pela representação semântica da palavra, como são as citações, referências, “fonte literária” ou, o que seria no seu caso, a cópia. E aqui o que se repete na relação Machado / Flaubert não é mais a tagarelice das ideias feitas, mas é a repetição subversiva que desfaz as semelhanças. O resto é o terror do etc.

BIBLIOGRAFIA

GUSTAVE FLAUBERT

FLAUBERT, G. *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*. Paris : GF-Flammarion, 1991.

_____. *Madame Bovary* [1857]. Paris: Gallimard, 2001. (Folio Classique).

_____. *Salammbô* [1862]. Paris : Gallimard, 1970. (Folio Classique).

_____. *L'éducation sentimentale* [1869]. Paris : Gallimard, 1965. (Folio Classique).

_____. *La tentation de Saint Antoine* [1874]. Paris : Gallimard, 1983. (Folio Classique).

_____. *Trois contes* [1877]. Paris : Gallimard, 1973. (Folio Classique).

_____. *Bouvard et Pécuchet* [1881]. Paris : Gallimard, 1979. (Folio Classique).

MACHADO DE ASSIS

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa* (3 vols). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 2006.

_____. "Ruy de Leão". In: <<http://www2.uol.com.br/machadodeassis/>>. Download em 23 de maio de 2008.

SOBRE FLAUBERT

AUERBACH, E. "Na mansão de La Mole". In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007, 5ª ed.

BAUDELAIRE, C. "Madame Bovary". In: *L'art romantique*. Paris: Nizet, 1993.

BIASI, P.-M. "Le projet flaubertien et l'utopie du vouloir conclure". *Littérature: Lectures symboliques*, Paris: Larousse, mai 1976, n° 22, pp. 47-58.

BLANCHOT, M. "Le problème de Wittgenstein". In : *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969. (NRF), pp. 487-497.

BORGES, J. L. "Vindicación de 'Bouvard et Pécuchet'". In: *Obras completas: 1923-1949*. v. 1. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, pp. 306-310.

DEBRAY-GENETTE, R. “Du monde narratif dans les *Trois Contes*”. In : *Travail de Flaubert*. Paris : Éditions du Seuil, 1983. (Points).

DUFOUR, P. *Flaubert et le pignouf*. Saint-Denis: PUV (Presses Universitaires de Vincennes), 1993.

_____. *Flaubert ou la prose du silence*. Paris : Nathan, 1997.

FOUCAULT, M. “La bibliothèque fantastique”. In : DEBRAY-GENETTE, R. (org). *Travail de Flaubert*. Paris : Seuil, pp. 103-122. (Points).

GALÍNDEZ-JORGE, V. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. Tese de doutorado sob a orientação de Philippe Willemart. Universidade de São Paulo, 2005.

GENETTE, G. “Silences de Flaubert”. In : *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. (Points), pp. 223-243.

GOTHOT-MERSCH, C. (org). *La production du sens chez Flaubert*. Paris: 10/18, 1975.

PERRONE-MOISÉS, L. “A educação escritural ou o outro Flaubert”. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 67-83.

PROUST, M. “À propos du style de Flaubert”. In: Flaubert, G. *L'éducation sentimentale*. Paris : Gallimard, 1965. (Folio Classique), pp. 473-476.

_____. “Acrescentar a Flaubert”. In : *Contre Sainte-Beuve*. São Paulo : Iluminuras, 1988, pp. 135-138.

VARGAS LLOSA, M. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro : Francisco Alves Editora, 1979.

SOBRE MACHADO DE ASSIS

ANTUNES, B; MOTTA, S. V. *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BAPTISTA, A. B. *A formação do nome. Duas interpretações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. *Autobiografias*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

BOSI, A. *O enigma do olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, 4^a ed.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CUNHA, C. A. “Tristezas de uma geração que termina”. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 31-55.

FUENTES, C. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GAMA ROSA. “Papéis avulsos”. In: Machado, U. *Machado de Assis – roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

GERLACH, C. L. “‘O imortal’ de Machado de Assis”. *Revista Travessia*, Florianópolis: Editora da UFSC, nº 19, v.2, 1989, pp. 119-124

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

_____. “A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis”. In: *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial / Edusp, 2004.

_____. “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica ao romance machadiano”. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, nº 18 (51) 2004, pp. 269-298.

HANSEN, J. A. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006, pp. 56-78.

_____. “*Dom Casmurro*: simulacro e alegoria”. In: GUIDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIERI, F. W. (org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2008.

MASSA, J.-M. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Conselho Nacional de Cultura, 1971.

MEYER, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1952, 2.^a ed.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Atalaia; São Paulo: Edusp, 1988.

PASSOS, G. P. *A poética do legado*. São Paulo: Annablume, 1996.

PUJOL, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

REGO, E. S. *O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, D. C. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1974.

SANTIAGO, S. “Retórica da verossimilhança”. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 27-46.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, 5.^a ed.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, 4.^a ed.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TEIXEIRA, I. “Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses”. In: Machado de Assis. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. IX-LIII.

Teresa: revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Editora 34 / Imprensa Oficial, nº 6-7, 2006.

TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA

ABREU, C. “A literatura brasileira contemporânea”. In: COUTINHO, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1980, pp. 383-408.

ALENCAR, J. “Bênção paterna”. In: COUTINHO, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1980, pp. 127-135.

AMIGO PINO, C. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

AMIGO PINO, C.; ZULAR, R. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

ARARIPE JR. “Literatura brasileira”. In: COUTINHO, A. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. v.1. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1980, pp. 510-517.

ARISTOTE. *Rhétorique* (Livre III). Paris: Gallimard, 1980 e 1991. (Tel).

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997, 7ª ed.

AUTHIER-REVUZ, J. “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”. *Langages*, Paris : Larousse, mars 1984, n° 73, pp. 98-111

BAPTISTA, A. B. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1953 e 1972. (Points).

_____. *Essais critique*. Paris : Éditions du Seuil, 1964. (Points).

_____. *Critique et vérité*. Paris : Éditions du Seuil, 1966. (Points).

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Éditions du Seuil, 1971. (Points).

_____. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973. (Points).

BARTHES, R. et al. *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982. (Points).

BECKETT, S. *Proust*. Paris : Éditions de Minuit, 1990.

BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. (Folio Essais).

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Paris : Éditions du Seuil, 1998. (Points).

CERQUIGLINI, B. "Le style indirect libre et la modernité". *Langages*, Paris : Larousse, mars 1984, n° 73, pp. 7-16.

COMPAGNON, A. "Chassez le style par la porte, il rentrera par la fenêtre". *Littérature*, Paris : Larousse, mars 1997, n° 105, pp. 5-13.

_____. *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil, 1998. (Points).

GENETTE, G. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. (Points).

_____. "Vraisemblance et motivation". *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, pp. 71-99.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. (Points).

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAMON, P. "Une communication complexe". In : *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, 1996, pp. 13-42.

_____. *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 2001.

HANSEN, J. A. *O o : a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo : Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, 2^a ed.

_____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. "L'ironie comme trope". *Poétique*, Paris: Seuil, jan-fev-mar 1980, n° 41, pp. 108-127

KRISTEVA, J. "A produtividade chamada texto". In: *Introdução à semanálise [Recherches pour une sémanalyse, 1969]*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 125-163.

MAGALHÃES, D. J. G. “Ensaio sobre a Historia da Litteratura do Brasil”. Nitheroy: revista brasiliense, ciencias, letras e artes, t. 1, nº 1. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836, pp. 132-159. Versão fac-símile disponível pelo site: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810>>. Download em 01 de novembro de 2010)

MAINGUENEAU, D. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris : Dunod, 1993.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo : Martins Fontes, 2005, 3ª ed.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.

SARRAUTE, N. “L'ère du soupçon”. In : *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1996, pp. 1577-1587. (Pléiade)

WILLEMART, P. *Universo da Criação Literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. “Uma perspectiva diferente em literatura comparada”. In: *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999, pp. 99-106.

_____. *Tratado das sensações em A prisioneira de Marcel Proust*. Curitiba: Opus, 2008.

ZULAR, R. *Criação em processo. Ensaio de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OUTROS TEXTOS

ALENCAR, J. *Senhora: perfil de mulher*. v. 2. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875, pp. 141-142. Versão fac-símile disponível pelo site: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00181320>>. Download em 18 de novembro de 2010.

BADIOU, A. *Le siècle*. Paris: Seuil, 2005

BALZAC, H. *La comédie humaine*. v. 1. Paris: Gallimard, 1996, Bibliothèque de la Pléiade, p. 7-20.

BORGES, J. L. “Pierre Ménard, autor del *Quijote*”. In: *Obras completas: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, 3ª ed, v. 1, pp. 530-538.

_____. “Kafka y sus precursores”. In: *Obras completas: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, 3ª ed, v. 2, pp. 88-90.

BROCH, H. *Quelques remarques à propos du kitsch*. Paris : Éditions Allia, 2001.

DELEUZE, G. *Logique de la sensation* (2 vols). Paris: Éditions de la différence, 1984, 2ª ed.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro : Graal, 2006, 2ª ed.

DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967. (Points).

_____. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

_____. *A farmácia de Platão* [1968]. Trad. Rogério da Costa. São Paulo : Iluminuras, 1997.

FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966. (Tel).

_____. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

_____. “Qu’est-ce qu’un auteur?”. In: *Dits et écrits*. v. 1. Paris: Gallimard, 1994, pp. 789-821.

GLISSANT, É. *Poétique de la Relation* [1990]. Paris : Gallimard, 2007. (NRF).

_____. *Philosophie de la Relation*. Paris: Gallimard, 2009. (NRF).

LAUTRÉAMONT, C. *Les chants de Maldoror* [1868/1874]. Paris : Pocket Classique, 1992 e 1999.

MOLES, A. *O kitsch: a arte da felicidade* [1971]. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, 2ª ed.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Companhia de Bolso).

OTTONI, P. R. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PROUST, M. *Le temps retrouvé*. Paris : Gallimard, 1990. (Folio Classique).

SZTUTMAN, R. (Org.). *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.