

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

TIAGO SEMINATTI

O manuscrito e o impresso: diários, cartas e papéis velhos
na ficção de Machado de Assis
VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

TIAGO SEMINATTI

O manuscrito e o impresso: diários, cartas e papéis velhos
na ficção de Machado de Assis

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo
2023

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

S471m Seminatti, Tiago
O manuscrito e o impresso: diários, cartas e papéis velhos na ficção de Machado de Assis / Tiago Seminatti; orientador Hélio de Seixas Guimarães - São Paulo, 2023.
192 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Gêneros literários. 3. Manuscritos. 4. Romance. 5. Conto. I. Guimarães, Hélio de Seixas, orient. II. Título.

SEMINATTI, Tiago. O manuscrito e o impresso: diários, cartas e papéis velhos na ficção de Machado de Assis.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: 28/09/2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin
(ECA-USP)
Julgamento: Aprovado
Assinatura:

Profa. Dra. Orna Messer Levin
(UNICAMP)
Julgamento: Aprovado
Assinatura:

Prof. Dr. Felipe Charbel Teixeira
(UFRJ)
Julgamento: Aprovado
Assinatura:

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio por meio da concessão da Bolsa de Doutorado (Processo nº 140802/2020-7).

Ao Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, pela orientação, pela paciência, pela abertura ao diálogo e pela inspiração.

Ao Prof. Dr. Felipe Charbel Teixeira e ao Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin, pelos comentários profícuos e pelas sugestões valiosas quando do Exame de Qualificação.

À Naiara Amorim Carvalho, pelo incentivo que me deu em momento de dificuldade.

Às amigas e aos amigos machadianos Ana Carolina Sá Teles, Fernando Borsato dos Santos, Flávia Barreto Catita, Karina Aimi Okamoto, Luciana Antonini Schoeps e Rodrigo Silva Trindade, que proporcionaram diálogos estimulantes sobre literatura no período em que realizei a pesquisa.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, pelo atendimento prestativo.

À minha mãe, Maria, e aos meus irmãos, Fernanda e Rafael, pelo apoio e incentivo.

[...] não, justamente não há fatos, apenas interpretações.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

SEMINATTI, Tiago. *O manuscrito e o impresso: diários, cartas e papéis velhos na ficção de Machado de Assis*. 2023. 192 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese investiga a presença de manuscritos, nomeadamente diários e cartas, na ficção de Machado de Assis. Em sua obra, textos em forma de manuscritos originam ou alteram os rumos da narrativa, conforme ocorre em quase uma dezena de contos e em romances. Em alguns casos, os manuscritos funcionam como um dispositivo narrativo que opera na conexão entre a ação e a análise dos personagens. Em outros, quando aparecem por meio do motivo do manuscrito encontrado, articulam a ficção sobre o modo de compor os textos e a narração, fazendo com que a dimensão metalinguística repercuta sobre as possibilidades de apreender sentidos na matéria narrada. Ademais, na obra machadiana, a ficção do manuscrito dialoga com a problemática envolvendo o caráter privado do discurso e sua – intencional ou acidental – publicação. Nesse cenário, os manuscritos que participam da encenação acerca da gênese do impresso são atribuídos a autores ficcionais, possibilitando que as narrativas sejam constituídas a partir de pontos de vista parciais que resignificam a compreensão que se tinha de certo personagem ou de eventos passados. Assim, diários, cartas e papéis velhos sugerem versões divergentes e concorrentes de determinada história: não por acaso, desse conjunto de ficções, sobressaem-se os componentes da fidelidade, da traição, da dúvida, do interesse, e do autoengano, em relação ao ser consigo mesmo, à sua vida conjugal, aos seus pares, à sociedade, ou ao país. Nesse sentido, o emprego feito pela ficção de Machado de Assis de gêneros textuais comumente associados a manuscritos formaliza a tensão entre o manuscrito e o impresso por meio da dinâmica entre o que se deseja manter em segredo e aquilo que em determinado momento se permite revelar à sociedade, fazendo irromper a ideia de que é relativa a apreciação de qualquer fato ou história, ou seja, dependente da condição do observador e da forma de expressão por ele adotada.

Palavras-chave: Machado de Assis. Ficção do manuscrito. Romance. Conto. Diário. Carta.

ABSTRACT

SEMINATTI, Tiago. *The manuscript and the print: diaries, letters and old papers in the fiction of Machado de Assis*. 2023. 192 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation investigates the presence of manuscripts, namely diaries and letters, in the fiction of Machado de Assis. In his works, texts in the manuscripts form appear as its origin or change its direction, as occurs in almost ten of the short stories and novels. In some cases, the manuscripts act as a narrative device that operates in the relation between the action and the analysis of characters. In other cases, when they appear through the motif of the found manuscript, the manuscripts articulate the text's composition process and the narration, causing the metalinguistic dimension reverberates on the possibilities of understanding the meanings of the narrated subject. Moreover, in Machado's work, the fiction of the manuscript dialogues with the problem involving the private character of the discourse and its – whether intentional or accidental – publication. In this case, the manuscripts that participate in the staging of the print's genesis are attributed to fictional authors, allowing the narratives to be constituted from partial points of view that resignify the understanding that one had of a certain character or of past events. Thus, diaries, letters and old papers suggest divergent and competing versions of a given story: not by coincidence, from this set of fictions, the components of fidelity, betrayal, doubt, interest, and self-deception stand out in relation to the being with itself, to one's life marital relationship, to their friends, to society, or to the country. In this way, the use made by Machado's fiction of textual genres commonly associated with manuscripts formalizes the tension between the manuscript and the printed through the dynamic between what one wishes to keep secret and what at a given moment is allowed to be revealed to society, bringing out the idea that the appreciation of any fact or history is relative, that is, it depends on the condition of the observer and the express form used by one.

Keywords: Machado de Assis. Manuscript fiction. Novel. Tale. Diary. Letter.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. MACHADO DE ASSIS E A FICÇÃO DO MANUSCRITO: PRESSUPOSTOS DE ANÁLISE	13
1.1. A ficção do manuscrito na era do impresso: notas sobre <i>consciência tipográfica</i> 19	
1.2. O <i>paratexto</i> e as negociações com o leitor: publicidade do privado e obra como recolha	29
1.3. Autoria ficcional e gêneros do cotidiano: estilo expressivo e o problema da autenticidade	36
2. DIÁRIOS, CARTAS E OUTROS MANUSCRITOS NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS	47
2.1. <i>Contos fluminenses</i> (1870): viúvas discretas e passado reconfigurado	47
2.2. <i>Histórias da meia-noite</i> (1873): o ponto de vista e o lacunar no conto machadiano 56	
2.3. <i>Papéis avulsos</i> (1882): autoria ficcional e gênero epistolar em “Uma visita de Alcibíades”	63
2.4. <i>Histórias sem data</i> (1884) I: legado e fatalismo em “Último capítulo”	77
2.5. <i>Histórias sem data</i> (1884) II: diário da viuvez e pontos de convergência na ficção machadiana	82
2.6. <i>Histórias sem data</i> (1884) III: o particular e o universal da contradição humana 89	
2.7. <i>Relíquias de casa velha</i> (1906): mentira e autoengano em “Um capitão de voluntários”	92
3. MANUSCRITOS NO ROMANCE DE MACHADO DE ASSIS	106
3.1. <i>Ressurreição</i> (1872)	106
3.2. <i>A mão e a luva</i> (1874)	110
3.3. <i>Helena</i> (1876)	112
3.4. <i>Iaiá Garcia</i> (1878)	115
3.5. <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> (1881)	119
3.6. <i>Quincas Borba</i> (1891)	124
3.7. <i>Dom Casmurro</i> (1899)	129

4. A FICÇÃO DO MANUSCRITO EM <i>ESAÚ E JACÓ</i>: PONTO DE VISTA E INTERPRETAÇÃO	136
4.1. Manuscritos em abismo: os sete cadernos manuscritos de Aires	140
4.2. Um cético entre crentes: o problema da interpretação em <i>Esau e Jacó</i>	147
5. A FICÇÃO DO MANUSCRITO NO <i>MEMORIAL DE AIRES</i>: O DIÁRIO TRANSFORMADO EM ROMANCE.....	158
5.1. Vestígios da história no <i>Memorial</i> : o conselheiro Aires entre a crítica e o alheamento.....	162
5.2. O discurso do outro como matéria da escrita do conselheiro Aires	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
REFERÊNCIAS	186

INTRODUÇÃO

Neste estudo, fizemos um mapeamento das obras de ficção nas quais Machado de Assis utiliza textos na forma de manuscritos como dispositivo narrativo ou mobiliza o procedimento do manuscrito encontrado. A partir disso, selecionamos quase uma dezena de contos em que o autor recorre a ou dialoga proficuamente com esse recurso, em produções que foram escritas desde sua juventude artística – a primeira publicação de “Confissões de uma viúva moça”, em folhetim, ocorre em 1865 – até sua última coletânea contendo textos no gênero – em *Relíquias de casa velha*, volume de 1906, encontramos “Um capitão de voluntários”.

Em alguns desses contos, manuscritos surgem e alteram os rumos da narrativa, apresentando uma versão divergente e concorrente da história que vinha sendo contada. Assim, a descoberta de cartas e diários, textos supostamente escritos para permanecerem no âmbito privado, provoca uma perturbação em personagens que deparam com eles, uma vez que são constrangidos a reconfigurar a percepção de seus pares ou dos acontecimentos. Desse modo, os manuscritos adentram a trama desses contos causando uma torção na compreensão do outro ou de fatos passados, fazendo-nos perceber que a destinação de textos de cunho pessoal pode ter um desdobramento problemático.

Em outros contos, manuscritos vão além da função original a eles conferida e operam como narrativa. Em tais casos, a ficção sobre o modo de composição deles e a narração se articulam, proporcionando que acessemos textos supostamente vinculados à vida privada de seus autores. Logo, lemos o conjunto de missivas no qual uma viúva revela o motivo de seu afastamento da Corte; a correspondência trocada entre amigas pertencentes à sociedade fluminense; a carta de despedida de um suicida etc. Assim, a partir de uma situação ficcional específica, ficamos entregues ao discurso do participante da trama – ou dos participantes, conforme ocorre em “Ponto de vista”. Lidas em conjunto, essas produções nos mostram que o discurso é produzido e orquestrado por quem controla a palavra, figura, aliás, dotada de subjetividade, que possui interesses específicos – ainda que inconscientes.

Ademais, o mapeamento empreendido mostrou que manuscritos comparecem nos sete primeiros romances de Machado de Assis – *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* –

como um profícuo dispositivo da narração. Neles, bilhetes, cartas e testamentos participam do plano interno das tramas, possibilitando que os narradores dessas obras deem andamento à ação ao mesmo tempo que investigam a dinâmica psíquica dos personagens.

A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, manuscritos vão além dessa função encontrada nos romances dos anos 1870, uma vez que também participam da ficção sobre a composição do livro, constituindo-se como *lugar de trabalho*. Nesses livros, digressões de cunho metalinguístico apresentam os autores ficcionais *escrevendo* as narrativas e, constituindo-se mais que como um mero gracejo com o leitor, tais passagens enfatizam a relação, por vezes tensa, entre manuscrito e impresso. Desse modo, ao lançarem luzes sobre os processos de escrita das obras, os autores ficcionais e narradores desnaturalizam a construção do discurso, discutindo aspectos fundamentais para a leitura delas: a recusa de Brás Cubas em adotar a descrição, um procedimento caro ao realismo; o interesse do narrador de *Quincas Borba* pelas contradições que habitam a interioridade dos personagens; e a reflexividade de Dom Casmurro, que coloca sob suspeita o processo de seleção da matéria sobre a qual escreve.

Dos nove romances que Machado de Assis publicou em vida, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* exigem uma leitura mais detida para tratar do assunto. As advertências presentes nesses dois livros trazem consigo o motivo do manuscrito encontrado, que atribuem ao conselheiro Aires a escrita dos textos que estariam na origem dos romances que os integram. No primeiro deles, o procedimento dialoga com uma questão decisiva trazida pela narrativa: o da dificuldade humana em lidar com o acaso e sua necessidade de conferir sentido ao mundo para sobreviver a ele. Já no segundo, o dispositivo fundamenta a inserção do diário no romance, que se apresenta a um só tempo como documento que opera registros da história e como texto dotado de qualidade literária.

Isso posto, manuscritos cumprem duas funções principais na ficção de Machado de Assis: eles integram a estrutura das narrativas e revelam novas versões das histórias das quais participam, quando irrompem em meio à narração ou quando se constituem como o todo narrativo de contos e romances; e também são fundamentais na representação do espaço interior de personagens, narradores e autores ficcionais. Ainda que de maneiras distintas, em ambos os casos manuscritos operam como vias de acesso à privacidade do outro, uma vez que tanto explicitam novas possibilidades interpretativas acerca de fatos de sua biografia, como permitem que o leitor mergulhe na interioridade dos seres que integram as histórias.

Nesse sentido, valendo-se de um recurso que pode ser tomado como lugar-comum da literatura, Machado de Assis criou textos de ficção reveladores da problemática envolvendo o caráter privado do discurso e sua – intencional ou acidental – publicação. Não por acaso, desse conjunto de ficções sobressaem os componentes da fidelidade, da traição, da dúvida, do interesse e do autoengano, em relação ao ser consigo mesmo, à sua vida conjugal, aos seus pares, à sociedade ou ao país.

Ademais, em cada análise aqui empreendida, procuraremos mostrar que Machado de Assis esteve atento à tensão entre o manuscrito e o impresso, presente durante o século XIX. Conforme veremos, essa tensão parece ter sido formalizada por meio da criação de situações ficcionais reveladoras da dinâmica entre o que se deseja manter em segredo e aquilo que em determinado momento se permite revelar à sociedade, fazendo irromper a ideia de que é relativa a apreciação de qualquer fato ou história, ou seja, dependente da condição do observador e da forma de expressão por ele adotada.

Por fim, o estudo dos textos de Machado de Assis selecionados, produções literárias que abrangem um período de mais de quatro décadas, revelaria a pertinência da observação feita por Silviano Santiago na abertura de “Retórica da verossimilhança”, ensaio de 1969, na qual ele defende a necessidade de começarmos “a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado” (SANTIAGO, 2000, p. 27).¹

Esperamos, com o presente trabalho, contribuir um pouco para essa tarefa árdua, mas igualmente prazerosa, de busca por uma melhor compreensão da obra de Machado de Assis.

¹ Essa passagem consta no parágrafo de abertura do ensaio, que se inicia do seguinte modo: “Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas. Certa crítica que se fazia à monotonia da obra de Machado, à repetição em seus romances e contos de certos temas e episódios, ocasionando desgaste emocional por parte do leitor (ou do crítico impressionista), tem também de ser urgentemente revista. [...]” (SANTIAGO, 2000, p. 27).

1. MACHADO DE ASSIS E A FICÇÃO DO MANUSCRITO: PRESSUPOSTOS DE ANÁLISE

É provável que a imagem de uma garrafa contendo um manuscrito em seu interior e navegando à deriva por águas desconhecidas esteja no imaginário de qualquer leitor de ficção moderna. Entre as histórias envolvendo viagens marítimas publicadas por Edgar Allan Poe, há justamente um conto chamado “Manuscrito encontrado numa garrafa”. Nele, um homem, situado no estrangeiro, relata uma aventura na qual parte numa viagem marítima da ilha de Java, naufraga num ambiente sobrenatural e abriga-se num estranho navio, percorrendo tais águas em companhia de tripulantes que, segundo observa, pareciam fantasmas de séculos passados. A narrativa é por ele elaborada quando se encontra nessa última embarcação, dividindo o relato numa parte na qual rememora os acontecimentos que o levaram a tal situação e em outra num diário mantido até o instante em que descreve o navio afundando no oceano – momento limítrofe no qual supomos ter inserido seus papéis no recipiente e o lançado ao mar. Em determinada passagem, os aspectos fundamentais ligados ao recurso do manuscrito encontrado são colocados para o leitor:

[...] Ocultar-me é pura loucura de minha parte, pois esta gente *não me quer ver*. Justamente agora passei diante dos olhos do piloto; ainda não faz muito que me aventurei a penetrar no camarote particular do capitão e de lá tirei o material com que escrevo e tenho escrito. Continuarei, de tempos em tempos, este diário. É verdade que não posso descobrir uma oportunidade de transmiti-lo ao mundo, mas nem por isso deixarei de fazer a tentativa. No derradeiro momento, encerrarei o manuscrito numa garrafa, e lançá-la-ei ao mar. (POE, 2021, p. 663, grifo do autor).

No trecho, em que o narrador anota sua percepção acerca dos tripulantes do navio, intensificando a ideia de incursão num ambiente sobrenatural, irrompe uma segunda narrativa, que remete ao modo de elaboração da primeira. Ela se dá com a explicação de que o homem compôs aquela num manuscrito obtido na cabine do capitão e fornece uma origem para o texto que ora habita as páginas impressas do livro que o leitor tem consigo. Logo, depreendemos que, diante da iminência do naufrágio, os papéis foram inseridos numa garrafa e deixados ao acaso para serem encontrados por outrem. Assim, a incorporação do suporte material à fatura da narrativa opera dentro de uma ficção sobre sua composição, produzindo uma autoria indefinida – afinal, não conhecemos exatamente a identidade daquele que a elabora.

Nesse sentido, a intitulação da narrativa com o lugar-comum “manuscrito encontrado numa garrafa” sugere que Poe empresta seu nome e livro como abrigo para ela. Esta, vale notar, é submetida a uma forma livresca que pressupõe o processo de transformação do manuscrito em impresso e que atua de modo a corroborar a ideia veiculada pelo narrador acerca da destinação prevista para seus escritos. Desse modo, o título opera em favor da verossimilhança do relato do viajante, pois, com a morte dele, era preciso que o texto fosse encontrado por alguém em razão de o seu escritor ter sido vitimado pelo naufrágio.

Além do título, outro dado decisivo pertencente ao processo de publicação encontra-se na epígrafe,² em que o cuidado que se nota na seleção dos versos de Quinault evidencia o trabalho editorial desenvolvido sobre os manuscritos. Nesse fragmento, extrai-se a ideia de que quem vivencia uma situação limite não necessita dissimular aquilo que expressa, dado importante para a leitura do conto, que envereda pelo sobrenatural. Assim, o processo de publicação do manuscrito não resultaria de uma operação arbitrária, já que resulta numa forma dotada de elementos³ que se articulam com a matéria narrada, aprofundando a coerência interna do relato não realista elaborado pelo viajante em alto-mar. Nesse sentido, o conto de Poe serviria como exemplo de que não se empregou o motivo do manuscrito encontrado, na literatura moderna, apenas como artifício para dar credibilidade ou aparência de verdade a obras realistas, como quer parte da crítica, uma vez que opera em favor da verossimilhança de uma trama que viola as leis naturais.⁴

Embora associado com frequência pela crítica a romances dos séculos XVIII e XIX, o dispositivo do manuscrito encontrado existe, conforme Christian Angelet (1999) observa, desde a Antiguidade Clássica, período em que, de modo geral, colaborava para

² Na epígrafe, lemos os seguintes versos da peça *Atys*, de Philippe Quinault: “Qui n’a plus qu’un moment à vivre/N’a plus a dissimuler.” (POE, 2021, p. 659).

³ Além do título e da epígrafe, no final do conto, Poe (ou o editor ficcional, se assim preferirmos) informa, em nota, que a primeira publicação do “Manuscrito encontrado numa garrafa” ocorreu em 1831, quando, em verdade, o conto teria saído de maneira inédita no *Baltimore Saturday Visiter*, em 19 de outubro de 1833, conforme observa Oscar Mendes (POE, 2021, p. 659). A confusão com as datas pode não ter passado de um lapso do autor, mas não evita o questionamento: não seria o equívoco um artifício para afastar ainda mais de si a responsabilidade da escrita do manuscrito e aproximá-la do narrador inominado? Na nota ainda há a afirmação do autor de que “só muitos anos depois” tornou-se “conhecedor dos mapas de Mercator em que o oceano é representado como a correr por quatro bocas para o abismo do golfo polar, sendo absorvido nas entranhas da Terra.” (POE, 2021, p. 667). Nesse sentido, em tese, apenas o narrador – e não seu criador, Edgar Allan Poe – poderia descrever a localidade quando de sua primeira publicação, o que sugere que a própria nota participa da ficção.

⁴ A respeito do conto, Marcílio França Castro bem observa que o “manuscrito encontrado” exerce a função “de amarrar a narrativa dentro da lógica que ela própria solicita e segundo os protocolos de verossimilhança que uma aventura sobrenatural, em seu conjunto, sugere. O conto é, assim, um relato verossímil, apesar de não ser realista.” (CASTRO, 2008, p. 225).

conferir credibilidade ao narrado.⁵ Na Idade Média, por sua vez, o dispositivo passou a operar fundamentalmente como meio de integração da *auctoritas* ao discurso, num período em que a noção de autoria não existia – pelo menos como a compreendemos, em suas diferentes nuances, na modernidade. Nesta última fase, que possui como um dos marcos iniciais a invenção da imprensa, a produção livresca sofreu transformações que diversificaram os modos de manifestação e de recepção dos textos, acarretando novas formas de constituição do procedimento – *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, apresenta-se como primeiro grande caso moderno envolvendo, em sua fatura, variações do manuscrito encontrado, conforme veremos.

No ensaio, além de apresentar um resumo de viés histórico, Angelet fornece uma tipologia acerca do dispositivo, concebido como um *tópos*, ou seja, um “lugar-comum da argumentação” (ANGELET, 1999, p. 31, tradução nossa),⁶ e enumera dois pressupostos que seriam necessários para a sua existência: 1) a ficcionalização do suporte, cuja materialidade possibilita uma narrativa sobre a produção do texto, desde sua origem até sua publicação; 2) o fundo paródico, não reduzido ao aspecto cômico e compreendido como reutilização de elementos textuais, sem que necessariamente exista alteração do “original”. A partir da consideração desses dois traços, o estudioso nota que o dispositivo executa uma função próxima à do discurso relatado, uma vez que se constituiria a partir de um movimento de *descontextualização* e de *recontextualização* – “A descontextualização é a garrafa no mar, é o manuscrito perdido. A recontextualização é o manuscrito encontrado” (ANGELET, 1999, p. 54, tradução nossa).⁷

A essa altura talvez seja perceptível que a operação – simulada, afinal estamos no campo da ficção – de retirada do manuscrito de um contexto e colocação em um novo engendra novos sentidos de leitura, ainda que o material seja reproduzido palavra por palavra. No limite, lembremos do caso de Pierre Menard, personagem de Jorge Luis Borges, que escreveu páginas que coincidiam com as encontradas no *Dom Quixote*. De maneira irônica, o narrador nos sugere que o contexto de produção e de recepção de determinado escrito condiciona as possibilidades de atribuição de sentido a ele: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase

⁵ Angelet (1999, p. 24) nota que pelo fato de os manuscritos advirem de uma fonte material e terrena haveria uma diferença fundamental quanto aos casos em que a produção do discurso se submetia a uma origem divina, como na tradicional invocação às musas, traço mais conhecido da literatura antiga.

⁶ Tradução livre da expressão: “lieu commun de l’argumentation”.

⁷ Tradução livre do trecho: “La décontextualisation, c’est la bouteille à la mer, c’est le manuscrit perdu. La recontextualisation, c’est le manuscrit retrouvé.”.

infinitamente mais rico” (BORGES, 2016, p. 42). Embora o motivo do manuscrito encontrado não compareça no conto, tal observação nos incita a pensar na importância de elementos que circundam ou estão ligados ao texto e envolvem as noções de autoria, de obra e de público, além dos limites entre o literário e o não literário, e como eles condicionam a leitura na modernidade.

Em vários momentos de sua obra, Machado de Assis recorre a manuscritos – e, em especial, ao motivo do manuscrito encontrado – como dispositivos narrativos tanto no desenvolvimento das tramas como na configuração de uma origem para as histórias. Nessas produções, que se estendem por um período de aproximadamente quatro décadas, cartas, diários, bilhetes e papéis velhos constituem a narrativa ou, integrando o seu interior, alteram os rumos dela. Assim, de maneira particular, o recurso ao manuscrito encontrado consta em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, seus dois últimos romances, publicados em 1904 e em 1908, respectivamente, e em textos que integram coletâneas a partir de *Contos fluminenses*, seu primeiro livro no gênero, publicado em 1870, até o derradeiro *Relíquias de casa velha*, que saiu em 1906.

Diante da constatação de que o emprego de manuscritos como dispositivo literário – sendo o motivo do manuscrito encontrado a sua principal forma de manifestação – atravessa vários momentos da obra de Machado de Assis, desde suas produções iniciais até as derradeiras, buscaremos compreender quais os sentidos que tal recurso assume em seus contos e romances. Antes, contudo, lembremos que o procedimento havia se disseminado no meio literário brasileiro pelo menos desde a primeira metade do século XIX. De autoria desconhecida, a novela *Olaia e Júlio, ou a Periquita*, por exemplo, opera com o recurso num ambiente folhetinesco. Publicada nos números 3, 4 e 5 da revista *O Beija-Flor* (1830-1831), no Rio de Janeiro, a narrativa apresenta em seu prólogo o relato da maneira como o narrador travou contato com o casal Júlio e Olaia, protagonistas da história, e recebera das mãos do rapaz um manuscrito a partir do qual ele elabora um resumo objetivando a publicação:

Com efeito, às horas de se deitar, o meu hóspede me confiou um manuscrito assaz volumoso, que devorei durante a noite, e do qual, com licença do dono, eu tirei uma cópia. Não o posso dar por inteiro ao público, sendo comprido em demasia; mas julgo que o resumo que dele fiz será digno de atenção dos meus leitores. (MIRANDA; PEREIRA, 2012, p. 19).

O trecho revela que, se o ponto de vista da narração não é o do protagonista Júlio, a ficção do manuscrito possibilita que se atribua a ele a origem da narrativa, como se com isso o narrador legitimasse o relato. Além de presente em produções quase esquecidas, chama a atenção que variantes do procedimento compareçam em obras de José de Alencar, principal ficcionista do país até o surgimento de Machado de Assis. O leitor que se debruça sobre seus livros encontra uma profusão de manuscritos que operam tanto como origem das narrativas, tanto como elemento interno das tramas. Vejamos, de passagem, dois exemplos situados na juventude artística do autor.

O pequeno romance *Cinco minutos*, que saiu em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro* em 1856, e posteriormente em livro, em 1857, apresenta uma longa carta enviada pelo narrador-protagonista à sua prima, cuja identidade é mantida em sigilo na obra. Desse modo, instaura-se a ideia de que a narrativa originalmente é resposta do missivista a uma indagação dela, conforme lemos já na parte final do romance – “Eis, minha prima, a resposta à sua pergunta: eis por que esse moço elegante, como teve a bondade de chamar-me, fez-se provinciano e retirou-se da sociedade, depois de ter passado um ano na Europa” (ALENCAR, 1967, p. 34).

Em várias passagens do livro, o remetente da carta reporta-se à sua prima, que é colocada como única leitora do texto, e a narração opera como se fosse parcela de um diálogo epistolar, de cunho íntimo. Nesse sentido, se a carta é oferecida ao público por meio de sua impressão sem que se esclareça como aquilo fora publicado, por outro lado há uma nota de um suposto editor nas linhas finais do romance, que explicam o *post scriptum* de Carlota: “Abaixo da assinatura havia um pequeno *post-scriptum* de uma letra fina e delicada” (ALENCAR, 1967, p. 35). A intromissão desse enunciador sugere que o casal que protagoniza a narrativa não participou de sua publicação, introduzindo os comentários que Carlota fez ao final da carta do esposo, que cancelam o relato dele. Assim, entrevemos uma ficção sobre a composição do romance que, embora não seja ativada de maneira explícita, prefigura a forma de ficções posteriores de Alencar.

Em 1857, ocorre a publicação de *A viuvinha* em formato folhетinesco no *Diário do Rio de Janeiro*, mas a série foi suspensa e a narrativa ficou incompleta. Em 1860, o romance sai completo e em volume no qual também consta *Cinco minutos*. Nele, antes do início do primeiro capítulo, há uma dedicatória a uma pessoa cujo nome é ocultado com asteriscos: D***. A homenageada integra a ficção sobre a composição do livro, uma vez que se trata da prima do narrador-protagonista de *Cinco minutos*, que, por sua vez, conta a ela uma nova história, agora envolvendo Carolina e Jorge, vizinhos dele e de

Carlota, sua esposa. É a convivência entre os dois casais que permite que o narrador saiba do passado dos protagonistas do romance, conforme lemos no capítulo final:

Carlota é amiga íntima de Carolina. Elas acham ambas um ponto de semelhança na sua vida: é a felicidade depois de cruéis e terríveis provanças. As nossas famílias se visitam com muita frequência; e posso dizer-lhe que somos uns para os outros a única sociedade. Isto lhe explica, D***, como soube todos os incidentes desta história. (ALENCAR, 1967, p. 80).

Logo, sabemos a maneira pela qual aquele que escreve soube da história que narra: por meio de conversas em meio a visitas rotineiras de casais amigos. Ademais, em várias passagens o narrador explicita que escreve para sua prima, o que se verifica nos parágrafos finais do romance, suprimidos da maioria de suas edições:

Já lhe enviei, minha prima, dous manuscritos meus, os *Cinco Minutos* e o *Guarany*; vai agora o terceiro, e talvez um belo dia, quando menos espere, receba algum outro. Porque me divirto a dar feição de romance às histórias que sei, ou que me contam, não pense que me falta o que fazer. Tenho muito ao contrário: tenho de sobra. Mas não há homem, inda o mais grave, que não sinta a necessidade de uma distração. Alguns jogam o voltarete ou brincam com as crianças. Outros roem as unhas ou talham a ponta da mesa com o canivete. Cincinato plantava hortaliça. Richelieu dava saltos ginásticos e dançava. Buffon tinha a mania dos punhos de rendas. Se os grandes homens têm direito a uma esquisitice, os pequenos, como eu, têm direito a um vício ao menos. Em vez de jogar ou de dormir a sesta, escrevo o meu romance. É um inocente divertimento, e um excelente repouso para o pensamento fatigado de estudos sérios. Depois de uma dessas correrias pelo mundo da literatura sinto no espírito a mesma força e a mesma atividade que adquire o corpo depois de um passeio de saúde. (ALENCAR, 1860, p. 89).

Esses parágrafos, que constam na página final da primeira edição em livro,⁸ chamam a atenção por apresentarem pontos ligados à composição ficcional da obra que estabelecem uma relação autoral desse romance com os dois anteriores de Alencar, *Cinco minutos* e *O Guarani*.⁹ O narrador, assim, extrapola a categoria que ocupa e atribui a si mesmo a autoria de outras obras, autodefinindo-se como um contador de histórias que

⁸ Essa edição foi publicada em 1860 e pode ser consultada em versão digital no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>.

⁹ Interessante notar que, em edição posterior de *O Guarani*, o autor desfaz a vinculação com os outros dois, o que pode ter sido motivado pela diferença de assuntos: esses de cunho urbano e aquele de cunho histórico e indigenista.

escreve romances como “distração”, “vício” ou “inocente divertimento”, atividade que é “excelente repouso para o pensamento fatigado de estudos sérios”.

Portanto, essas duas produções do início da carreira artística de José de Alencar são uma pequena amostra da maneira como o autor articulou manuscritos à ficção sobre a composição de suas obras – assunto que, com certeza, merece um estudo sistemático e mais aprofundado. Diante disso, interessa-nos evidenciar que Machado provavelmente reconfigurou em sua obra procedimentos adotados na de Alencar, dando-lhes uma configuração própria e moderna.

Isso posto, antes de enveredarmos pela ficção machadiana, apresentaremos três pressupostos decisivos para a imersão em seus contos e romances por meio de uma análise envolvendo obras pertencentes a uma tradição literária com a qual o autor travou contato e que nos ajudará a explicar aspectos fundamentais para as análises empreendidas neste trabalho: a) a sua elevada *consciência tipográfica*, sugerida pela biografia e presente na fatura textual de seus livros; b) o desdobramento de tal consciência por meio das profícuas negociações com o leitor, num diálogo, cada vez mais complexo em suas obras, entre texto e elementos do paratexto; c) e, resultante da ideia de que determinado manuscrito foi escrito por alguém que não Machado de Assis, a importância da autoria ficcional como estratégia ficcional que lhe servirá para problematizar relatos pessoais contidos em gêneros como a carta e o diário.

1.1. A ficção do manuscrito na era do impresso: notas sobre *consciência tipográfica*

No capítulo VIII da primeira parte do *Dom Quixote*, publicada em 1605, o cavaleiro andante envolve-se numa luta contra um escudeiro basco. Em certo momento da cena, dom Quixote corre com a espada levantada em direção ao seu oponente, que o aguarda com a arma também em riste. Mas, de repente, a narração é suspensa, os rivais petrificam-se e o narrador confessa que não sabe como foi o desfecho do combate, uma vez que os escritos que lhe servem como fonte para compor a história não o relatavam – reforçando, desse modo, a ideia presente nos capítulos anteriores, nos quais afirma que compilou de outros textos as aventuras do personagem. Então, indo além da posição de alguém que se limita a contar a história, o narrador participa de uma ação que se desdobra da principal: a de quem precisa sair em busca da continuidade das aventuras do Quixote.

No capítulo seguinte, o narrador comunica que tomou em mãos a sequência das aventuras e expõe como ocorreu a descoberta. Estando um dia na Alcaná de Toledo, ele se deparou com um jovem vendendo cadernos e papéis velhos, e, interessado num texto escrito em árabe, apanhou o volume e pediu para que um passante conhecedor de tal idioma lesse para ele algo daquelas páginas. Entre os fragmentos lidos, as primeiras linhas do manuscrito são reveladoras: *História de dom Quixote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*. Com a descoberta, ele compra todos os cadernos que tratam de dom Quixote e providencia a tradução para o castelhano, a qual lhe serve como fonte para a narração, possibilitando que o cavaleiro andante e o escudeiro basco prossigam o combate. Desse modo, instaura-se a ideia de que a sequência da narrativa apenas é possível em razão do manuscrito encontrado, pois a apresentação das aventuras do protagonista deriva da pena de Cide Hamete Benengeli. Engendra-se, assim, uma ficção sobre a composição do romance, com o narrador escancarando para o público os meios pelos quais alcançou o conhecimento da história.

Em ensaio sobre *Dom Quixote*, Jorge Luís Borges observa que o livro empreende uma “secreta despedida nostálgica” dos romances pastoris e de cavalaria (BORGES, 2000, p. 38). Embora não trate especificamente do assunto, um dos elementos que fundamenta essa afirmação estaria no dispositivo do manuscrito encontrado: ao mesmo tempo que a leitura apaixonada e desmedida que Quixote faz dos livros de cavalaria enche sua mente de coisas fantasiosas, retirando dela o juízo, em muitos desses volumes, que configuram uma tradição que se inicia por volta do século XII e que se reinventou por mais de quatro séculos, o dispositivo integra as composições.¹⁰ O local no qual ocorre a descoberta do manuscrito de Cide Hamete Benengeli, inclusive, foi um importante centro de acesso a textos da Antiguidade durante o período medieval. Em Toledo, muitos deles foram traduzidos para o latim a partir de versões em árabe, situação que ocorre em *Parsifal*, composto no início do século XIII pelo alemão Wolfram von Eschenbach. Desse modo, se o cavaleiro Quixote incorpora de maneira risível e melancólica traços dos heróis

¹⁰ Sobre a relação do motivo do manuscrito encontrado com os livros de cavalaria, os seguintes trabalhos são esclarecedores: “Du manuscrit trouvé au corps retrouvé”, de Emmanuèle Baumgartner; “Mystères et tradition d'origine: l'invention du manuscrit fondateur dans *le Parzival* de Wolfram von Eschenbach”, de Jean-Marc Pastré; e “Mémoire et idéal historique: l'imaginaire des sources dans les livres de chevalerie ibériques au début du XVIème siècle”, de Rosário Santana Paixão. Os três ensaios encontram-se em *Le topos du manuscrit trouvé*, volume organizado por Jan Herman e Fernand Hallyn (1999).

das aventuras por ele lidas, a própria forma do romance ao qual o personagem pertence parodia a de tais livros, inclusive por meio da ficção do manuscrito.¹¹

Além de efetuar uma “despedida nostálgica” do universo romanesco medieval, *Dom Quixote* provoca reflexões acerca da ficção posterior a ele. Em ensaio acerca do narrador, Walter Benjamin (1994) considera a obra de Miguel de Cervantes como o primeiro grande livro de um gênero cujo surgimento no início do período moderno seria indício da evolução que culmina na morte da narrativa. O pensador alemão parte da contraposição entre romance e narrativa vinculando o primeiro ao livro, algo que o distanciaria da natureza oral necessária ao narrador tradicional, que, por sua vez, conta aquilo que retira da própria experiência ou da que é relatada por outrem. Benjamin considera que o romance é um gênero literário apartado da tradição oral, defendendo a ideia de que seu autor se segrega e, por não participar do processo comunitário de escutar e contar uma narrativa, não é capaz de falar exemplarmente. Nessa lógica, a alusão ao *Dom Quixote* ocorre em razão de os qualificativos do herói dessa ficção serem refratários ao conselho e vazios de sabedoria, condição que se contrapõe à dimensão utilitária presente na “verdadeira narrativa”, que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida, pois “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Entre os vários pontos levantados pelo ensaio de Benjamin, o comentário acerca da difusão do romance, vinculado ao livro e desconectado da tradição oral, chama a atenção por articulá-la com o surgimento da imprensa – “A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa” (Benjamin, 1994, p. 201). Essa premissa sugere que, se por um lado o romancista está cada vez mais isolado no ascendente mundo burguês-capitalista e não acessa a sabedoria obtida pela experiência, por outro lado o livro que veicula o romance integra-se a um novo tipo de produção, resultante das técnicas de impressão.

Na segunda parte do *Dom Quixote*, publicada em 1615, das várias passagens em que se explicita a relação do romance com a cultura do impresso, sobressai a visita do cavaleiro andante a uma tipografia localizada em Barcelona. O personagem só vai a essa cidade porque deseja dar um rumo diferente ao que a continuação apócrifa do romance,

¹¹ Investigando o imaginário das fontes nos livros de cavalaria ibéricos do século XVI, Rosário Santana Paixão observa que nesses livros geralmente os autores se autodenominam tradutores e discorrem, em seus prefácios, sobre a suposta origem do texto, referindo-se a detalhes do local e da época de sua primeira localização ou ainda a circunstâncias de sua descoberta (PAIXÃO, 1999, p. 28).

atribuída a Alonso Fernández de Avellaneda, dizia que ele havia tomado – nessa versão, dom Quixote vai a Zaragoza. Na oficina, o herói encontra o livro de Avellaneda em processo de correção e maldiz dele, passagem que transforma o plágio efetivamente sofrido em componente ficcional. O cavaleiro também conversa com um tradutor, em diálogo no qual este último explicita que não visava à fama, mas sim ao lucro, manifestando uma visão mercantil acerca da atividade. Além disso, dom Quixote presencia homens imprimindo, corrigindo provas, compondo e fazendo emendas. Tal junção de elementos possibilitou que Roger Chartier, em *Os desafios da escrita*, notasse que o livro cervantino incorpora de maneira precisa questões ligadas à moderna edição dos livros, introduzindo o leitor na “divisão e multiplicidade de tarefas que caracterizam o processo de impressão”:

Dom Quixote “*vio tirar en una parte, corregir en outra, componer en esta, enmendar en aquella*”. Os verbos espanhóis usados por Cervantes designam as diferentes operações feitas por diversos operários: “*tirar*” para o impressor, “*corregir*” para os revisores de provas, “*componer*” e “*enmendar*” para os tipógrafos. (CHARTIER, 2002, p. 35)

A análise empreendida por Chartier sobre a relação de *Dom Quixote* com a cultura do impresso evidencia como o romance incorpora na fatura da narrativa a ideia de que uma publicação pela via tipográfica se dá num processo colaborativo em que a materialidade do texto e a textualidade do objeto não se separam e do qual também participam editores, revisores, tipógrafos e tradutores: “Ele [Cervantes] nos lembra a histórica variação das diversas operações que contribuem para a produção coletiva não somente dos livros, mas também dos próprios textos” (CHARTIER, 2002, p. 59-60). Nesse sentido, se os “contatos entre literatura e mundo social” são “negociações permanentes entre trabalhos como criações poéticas, imateriais, e o mundo prosaico da imprensa, tinta e tipos” (CHARTIER, 2002, p. 60), as mudanças trazidas pela imprensa repercutem na produção, circulação e recepção dos textos, aspectos esses ficcionalizados pela obra cervantina.

Nesse momento, podemos retomar alguns aspectos do ensaio de Alain Viala (1991), no qual observa que à medida que a cultura do impresso se desenvolveu, os sentidos do manuscrito também se transformaram, algo abordado a partir da chamada socialização do texto, ou seja, do processo que o retira da condição de literatura virtual e o torna objeto literário acessível aos outros – uma publicação. O estudioso explica que o manuscrito, na

modernidade, se inscreve a um só tempo em três funcionalidades: como *lugar de trabalho*, como *matriz* e como *original*. Ele seria, portanto, o espaço em que ocorre a elaboração do texto, cujas marcas de escrita e reescrita sinalizam correções e transformações diversas. Num segundo momento, após o texto ter alcançado certa estabilidade no papel, o manuscrito passa então a ser uma matriz, não pertencendo mais ao espaço íntimo do autor, pois agora, sob a responsabilidade do editor, deixa de pertencer à fase de criação para entrar na de reprodução, constituindo-se como objeto de leitura. E, por fim, o manuscrito também assume a função de original, sendo compreendido como o local em que o texto se materializa pela primeira vez ao fazer a transição da esfera psíquica do autor para o papel, o que motivou a tomarem-no como dotado de um valor singular e por vezes ser fetichizado.

No *Dom Quixote*, o procedimento do manuscrito encontrado estabelece que a continuidade da narrativa resulta da pena de Cide Hamete Benengeli, que passa pela pseudotradução do árabe para o castelhano. A nova versão dela é filtrada pelo narrador, que irrompe como personagem da história que conta, procurando por sua continuidade, e se coloca como leitor e comentarista do texto traduzido. Ademais, seguindo a lógica de produção do romance, a tradução comentada constitui, supomos, o texto submetido à oficina tipográfica antes de alcançar o suporte no qual acessamos as aventuras do Quixote: o livro impresso. Desse modo, a transformação do manuscrito de Cide Hamete em volume publicado se colocaria como mais um problema para a exata correspondência entre o texto fonte – que, conforme assinalamos, é apenas uma das versões da biografia do herói – e o livro tipográfico. Diante disso, como pensar em autenticidade numa obra que explicita a ideia de que o texto se coloca em meio a diferentes versões manuscritas, foi traduzido, reescrito, comentado e passou pelos trabalhadores da oficina tipográfica até chegar às mãos do leitor?

Em *Autobiografias*, Abel Barros Baptista assinala a descontinuidade criada pela reprodução tipográfica entre manuscrito e livro impresso, algo que afetou “de diversas formas o desenvolvimento do romance moderno” (BAPTISTA, 2003b, p. 231), e observa que, enquanto o copista opera como guardião do texto e autoridade capaz de assegurar a correção da cópia que produz, o tipógrafo recorre a uma técnica autônoma, que já não está mais intimamente associada à leitura e à escrita. A questão da coincidência entre cópia e original, ainda que presente desde o livro manuscrito, desloca-se a partir do advento da imprensa:

[...] a cópia tipográfica circula com o valor de direta “emanação do autor” com plena dispensa do confronto com o original manuscrito, mas tal dispensa é inseparável da presunção de que este permanece disponível para autenticar a cópia, presunção indispensável e eficaz ainda quando o manuscrito não se conheça ou se tenha perdido. (BAPTISTA, 2003b, p. 234)

Como vemos, a cópia impressa pressupõe a correspondência com o original manuscrito mesmo que este não esteja mais disponível para certificar o perfeito trânsito entre uma forma e outra. Apoiado em tal constatação, Baptista sublinha que a relação entre o manuscrito e o livro tipográfico ou entre original e cópia, reconfigurada a partir do surgimento da imprensa, desencadeia novos sentidos para o motivo do manuscrito encontrado. Isso porque o dispositivo “estipula que um certo manuscrito constitui origem e fonte de legitimidade do livro impresso” (BAPTISTA, 2003b, p. 240) e explicita no plano ficcional a condição moderna que pressupõe um manuscrito como origem do livro, articulando-se com a narrativa e interferindo em sua leitura. O efeito decisivo dessa interferência estaria na explicitação da “precariedade da presunção do manuscrito como lugar original, suporte da identidade e da legibilidade do livro” (BAPTISTA, 2003b, p. 240). Assim, atuando como “motivo autobibliográfico”, a ficção do manuscrito passa a ser compreendida, nas palavras do crítico, como *ficção da transformação do manuscrito em livro*, e, dessa maneira, seria “uma componente de uma ficção romanesca do livro” (BAPTISTA, 2003b, p. 241):

Na época da reprodução tipográfica, com a descontinuidade que separa o manuscrito do texto impresso, quando o manuscrito cessa de coincidir com o livro, ainda que o manuscrito se destine ao livro ou, mais radicalmente, preveja o livro na sua composição, o motivo do manuscrito encontrado é sempre a ficção da transformação em livro do texto que, na origem, não é livro e, por isso, necessariamente ficção da subordinação do livro assim formado ao ordenamento institucional ligado à tipografia. (BAPTISTA, 2003b, p. 241).

A não coincidência de natureza entre o original e a cópia cria uma descontinuidade entre manuscrito e livro em razão deste último não mais pertencer ao processo de composição manuscrita e sim ao da composição tipográfica, que possui suas especificidades – e seria com esta conjunção de fatores que o motivo do manuscrito encontrado se articularia no mundo pós-Gutenberg.

Nesse sentido, ainda que nada impeça que a discrepância entre diferentes versões possa se limitar ao universo autógrafo dos manuscritos, a explicitação de *Dom Quixote* como livro ligado ao mundo tipográfico a partir da ficção do manuscrito escancara o processo que pressupõe a equivalência entre o “original” e o impresso. Atuando como importante elemento da ficção sobre a composição do livro, o dispositivo estaria nos sugerindo que numa publicação a estabilidade do texto – em sua versão primeira e supostamente autêntica – não passa de uma abstração. Além disso, por meio do recurso, o autor encontra terreno profícuo para mobilizar elementos ligados ao mundo livresco, que se instituíram e modificaram historicamente – título, epígrafe, preambulares, notas, erratas etc. –, condicionando o processo de leitura. Essa conjunção de fatores resultaria numa metaficção capaz de ir além do viés idealista, uma vez que a fatura da narrativa encena as condições materiais de sua produção.

Do mesmo modo como o narrador tradicional gosta de informar a maneira pela qual obteve a história que contará,¹² no *Dom Quixote* tal prazer parece se constituir em relação ao mundo letrado dos manuscritos, tradutores e – aqui entra um aspecto novo e decisivo – do processo de composição do livro tipográfico. Intencionalmente ou não, somos instigados a considerar a ficção sobre a sua composição ao mesmo tempo que acompanhamos as aventuras de seu protagonista. Logo, o romance de Cervantes evidenciaria que há autores sensíveis às condições de produção de seus livros e que a partir delas inserem na própria fatura das narrativas questões ligadas a esse universo. Não por acaso, Roger Chartier nos lembra da

[...] consciência que certos autores antigos tinham da forma do livro, da tipografia, da disposição do texto. Entre os séculos XVI e XVIII, ou mesmo no XIX, há autores mais sensíveis, mais abertos a esta “consciência tipográfica” do que outros: aqueles que jogam com as formas, aqueles que querem controlar a publicação impressa, que querem subvertê-la ou revolucioná-la. Nem todos os autores deixavam a responsabilidade da forma para a oficina. (CHARTIER, 1999, p. 72).

É bastante sugestivo considerar que o modo como *Dom Quixote* nos impele a pensar o livro a partir da ficção sobre a sua composição, que se articula com a narrativa, sugere a *consciência tipográfica* de seu autor. O romance solicita que o leitor – inclusive o

¹² Benjamin observa que os "narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica" (BENJAMIN, 1994, p. 205).

contemporâneo, pertencente a um século no qual o impresso convive com a cultura do letramento digital – atente-se ao modo como as especificidades materiais participam do texto. Nesse sentido, a leitura do motivo do manuscrito encontrado no romance de Cervantes traz um ensinamento importante para o estudo do dispositivo na ficção de Machado de Assis: quando presente na pena de autores com tal percepção, o procedimento incorpora questões de ordem material à própria fatura do texto articulando-as de maneira profícua com ele.

Machado de Assis incorpora questões referentes à materialidade do texto em vários momentos de sua obra, conforme atesta uma passagem de “O programa”, que publicou em *A Estação* de dezembro de 1882 a fevereiro de 1883. Nesse conto, Romualdo, um jovem ambicioso e superficial, assume como objetivo de vida alcançar o sucesso literário, político e econômico, mas passa longe de se tornar um medalhão e não triunfa em nenhum desses âmbitos. Acerca da estreia literária do rapaz, que publica um poema medíocre, o narrador tece alguns comentários em meio à narração:

[...] Romualdo dormiu mal a noite; apesar disso, acordou cedo, vestiu-se, saiu; foi comprar o *Correio Mercantil*. Leu a poesia à porta mesmo da tipografia, à rua da Quitanda; depois dobrou cautelosamente o jornal, e foi tomar café. No trajeto da tipografia ao botequim não fez mais do que recitar mentalmente os versos; só assim se explicam dois ou três encontrões que deu em outras pessoas. Em todo caso, no botequim, uma vez sentado, desdobrou a folha e releu os versos, lentamente, umas quatro vezes seguidas; com uma que leu depois de pagar a xícara de café, e a que já lera à porta da tipografia, foram nada menos de seis leituras, no curto espaço de meia hora; fato tanto mais de espantar quanto que ele tinha a poesia de cor. Mas o espanto desaparece desde que se adverte na diferença que vai do manuscrito ou decorado ao impresso. Romualdo lera, é certo, a poesia manuscrita; e, à força de a ler, tinha-a “impressa na alma”, para falar a linguagem dele mesmo. Mas o manuscrito é vago, derramado; e o decorado assemelha-se a histórias velhas, sem data, nem autor, ouvidas em criança; não há por onde se lhe pegue, nem mesmo a túnica flutuante e cambiante do manuscrito. Tudo muda com o impresso. O impresso fixa. Aos olhos de Romualdo era como um edifício levantado para desafiar os tempos; a igualdade das letras, a reprodução dos mesmos contornos, davam aos versos um aspecto definitivo e acabado. Ele mesmo descobriu-lhes belezas não premeditadas; em compensação, deu com uma vírgula mal posta, que o desconsolou. (ASSIS, 2008, v.3, p. 89).

Ansioso para encontrar uma obra de sua autoria impressa, Romualdo lê mais de uma vez os próprios versos mesmo eles já estando memorizados. Segundo o narrador, o

procedimento do personagem não seria de espantar, uma vez que haveria uma diferença que “vai do manuscrito ou decorado ao impresso”. Enquanto que o manuscrito é “vago”, “derramado”, metaforicamente colocado como “túnica flutuante e cambiante”, e o decorado remete à tradição oral, o impresso é aquele que “fixa”, padroniza as letras e que, aos olhos do ingênuo Romualdo, é “como um edifício levantado para desafiar os tempos”, capaz de dar ao texto “um aspecto definitivo e acabado”. Desse modo, fica estabelecida uma contraposição entre o texto autógrafo e o impresso, na qual se nota a idealização acerca desta última forma por parte do personagem, que, vendo seu texto publicado de acordo com os preceitos modernos, descobre nela “belezas não premeditadas”. Contudo, o poeta iniciante percebe uma vírgula mal posta na versão do jornal, algo que se verifica em todas as cópias em razão de sua reprodutibilidade, o que o desconsola. O acontecimento, aparentemente irrelevante, relativiza a supervalorização da materialidade do impresso e sugere, de maneira irônica, uma articulação problemática do autor com sua obra a partir do advento da tipografia: se por um lado o poema pode ser distribuído em massa, por outro lado o autor perderia, de modo mais radical que em relação ao manuscrito, o vínculo com e o controle sobre sua produção.

Isso posto, não nos esqueçamos de que em estudo biográfico sobre Machado de Assis, Jean-Michel Massa (2009) sublinha a proximidade que o autor manteve com o universo do impresso em sua juventude, recuperando a tradição de críticos que indicam que o escritor teria trabalhado como tipógrafo – além de caixeiro – na oficina e livraria de Francisco de Paula Brito, função que também teria exercido, posteriormente, na Tipografia Nacional, além de ter ingressado, em 1858, no *Correio Mercantil* como revisor de provas. Embora tais informações não possam ser totalmente comprovadas, os indícios que apontam para a veracidade delas corresponderiam à consciência tipográfica que Machado de Assis demonstra tanto na forma de seus textos como na participação das diversas fases de produção de seus livros. Além da proximidade do processo de transformação do manuscrito em impresso durante a juventude, o escritor esteve imerso num contexto em que, via imprensa, formavam-se “leitores-tipógrafos”, conforme Rachel Bertol e Bruno Guimarães Martins observam:

Se é verdade que a leitura precede a escrita, nos parece relevante ajuntar à caudalosa fortuna crítica de Machado algumas volutas a mais a propósito de sua caracterização como leitor. Sabemos que Machado lia *na* oficina tipográfica, mas nos interessa pensar também que lia *como* tipógrafo. Tal sensibilidade não era exclusiva de quem

vivenciara o chão da oficina, uma vez que, especialmente na segunda metade do século XIX, tornaram-se populares na imprensa a publicação de jogos literários como enigmas tipográficos, charadas, logogrifos e anagramas. Essas excêntricas e enigmáticas microformas literárias se apresentavam como verdadeiros quebra-cabeças tipográficos, impondo ao leitor a manipulação de elementos significantes para que fossem decifrados, ou seja, demandavam percepção visual da palavra e da composição que deveriam ter letras e sílabas manipuladas, como se o leitor fosse um tipógrafo. (BERTOL; MARTINS, 2020, p. 50, grifos dos autores).

Além do aprendizado obtido na oficina, a sensibilidade tipográfica de Machado de Assis teria sido aguçada com a convivência na Sociedade Petalógica, grupo diverso formado em torno de Paula Brito, cujos integrantes “eram reconhecidos como mestres na solução e na elaboração de jogos tipográficos” (BERTOL; MARTINS, 2020, p. 51). Tal experiência da juventude reverberaria posteriormente em suas criações artísticas, que incorporaram questões ligadas ao universo do impresso.

Isso ocorre especialmente em *Memórias póstumas*, romance no qual Brás Cubas explora mais de uma vez a espacialidade da página, seja reproduzindo o que escrevia aleatoriamente num pedaço de papel enquanto seu pai cobrava dele uma decisão acerca do casamento e da carreira política (“Capítulo XXVI – O autor hesita”), seja reproduzindo a forma da lápide de Eulália (“Capítulo CXXV – Epitáfio”). Além disso, por meio de sinais de pontuação, o defunto autor insinua que se imagina tendo uma relação sexual com Virgília (“Capítulo LV – O velho diálogo de Adão e Eva”); e emprega pontos em série para ilustrar o abismo que o distanciou da possibilidade de se tornar um ministro de Estado (“Capítulo CXXXIX – De como não fui ministro d’Estado”).

Desenhando a “faceta” de editor de Machado de Assis, Thiago Mio Salla e Lara Salgado argumentam que a formação profissional dele em tipografias e casas impressoras, no início de sua carreira, além do contato mantido com esse universo ao longo da vida, proporcionaram que o escritor pensasse os processos de edição e reedição de suas obras para além da textualidade delas, consideradas em articulação com a materialidade:

[...] O rigor [de Machado] com a correção de provas não era dirigido tão somente ao texto em si, mas também à sua composição tipográfica, ao papel empregado, à divisão de capítulos e à produção de paratextos. Como é sabido, as coletâneas de Machado de Assis, bem como seus romances, são introduzidos por elementos pré-textuais que procuram estabelecer um diálogo efetivo entre a intenção do autor e seu possível leitor. Poderíamos pensar que o escritor buscava estar em contato direto com a produção de suas obras, intervindo no texto, em sua

materialidade, na veiculação e no modo em que se daria a recepção deste. Assim, sua atuação não se restringiria à criação artística, mas revelaria um desejo de participar de todas as etapas de produção de seus livros. (SALLA; SALGADO, 2020, p. 16).

Portanto, retenhamos o primeiro pressuposto de análise acerca da ficção do manuscrito na obra de Machado de Assis: em seus textos ficcionais, o autor mostra-se sensível a aspectos materiais ligados à origem, ao preparo e à publicação das obras, exigindo atenção do leitor para o modo como questões concernentes ao universo do impresso são ficcionalmente incorporadas à fatura de seus contos e romances. Dessa primeira premissa, aliás, desdobra-se uma segunda, que se localiza num espaço ambíguo: o *paratexto*.

1.2. O *paratexto* e as negociações com o leitor: publicidade do privado e obra como recolha

Em *As ligações perigosas*, publicado em 1782, Choderlos de Laclos elabora uma ficção do manuscrito nos textos introdutórios do romance, ou seja, em lugar situado fora da narrativa, diferentemente do que ocorre no *Dom Quixote*. Dessa vez, o dispositivo comparece no *paratexto* da obra, termo que Gérard Genette cunhou para a “zona indecisa” entre o “texto” e o “extratexto”, e que se constitui como espaço “não apenas de transição, mas também de *transação*”:

[...] lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, p. 10).

É no prefácio, elemento que cumpre a função de paratexto, que o redator sugere que enxerga o livro mais como uma “coletânea” do que uma “obra”, esclarecendo que o público encontrará cartas que, por sua vez, integravam um numeroso conjunto do qual ele selecionou as que julgou pertinentes para a concatenação dos acontecimentos e o desenvolvimento dos caracteres. O seu trabalho, no processo de preparação do volume, limitou-se basicamente à seleção, organização, produção de notas e ao ocultamento ou

substituição dos verdadeiros nomes dos envolvidos. Mas se ele pudesse, observa, teria feito mais, pois além de ter sido proibido de operar correções estilísticas, também não pôde estabelecer cortes em cartas longas que não apresentam unidade temática.

O redator afirma que a justificativa dada pelos demais envolvidos no projeto para a recusa de alterações no texto estaria no objetivo de revelar a correspondência ao mundo, lançando-a ao público tal como ela se encontrava, e não fazer uma obra a partir dela. A conservação estilística, mesmo que os manuscritos contivessem erros ou não apresentassem uma organicidade, favoreceria a verossimilhança e a verdade, uma vez que se pressupõe que cartas escritas por um grupo de oito a dez pessoas não possuiriam a mesma correção de estilo – “Eu não era o chefe, então obedeci” (LACLOS, 1981, p. 17, tradução nossa).¹³ Além disso, ele menciona a questão moral presente na correspondência ao observar que a utilidade do romance estaria na possível lição que se pode tirar da exposição dos “maus costumes” daqueles que corrompem os que apresentam “bons costumes” – projetando, desse modo, a recepção do livro por diferentes leitores.

No entanto, antes do prefácio encontra-se a advertência, texto no qual o editor se manifesta contra seu suposto colega a partir de um alerta que lança para a improvável autenticidade da coletânea. Em sua opinião, haveria razões para acreditar que o livro não passa de uma invenção, uma vez que o autor teria sido inverossímil ao apresentar personagens com hábitos incompatíveis com o século em que se passa a obra – “século de filosofia, em que as luzes, derramada sobre todos os lugares, fizeram, como cada um sabe, todos os homens tão honestos e todas as mulheres tão modestas e reservadas” (LACLOS, 1981, p. 14, tradução nossa).¹⁴ Embora soe como autodefesa a possíveis reações do público, como se buscasse desconectar o mundo libertino retratado no livro de seus pares ou de outros leitores, a afirmação poderia ser compreendida na chave irônica, já que motivaria o leitor a refletir acerca dos comportamentos encontrados em seu próprio meio.

Nesse sentido, é importante sublinharmos que os elementos que integram o paratexto do livro, além de entrarem em conflito, fundamentam o recurso ao manuscrito encontrado em *As ligações perigosas*: ao mencionarem a materialidade das cartas, o seu contexto de escrita e as circunstâncias em que o conjunto de missivas foi impresso, eles ficcionalizam a produção do livro. Diante dela, o leitor pode, em tese, aderir aos dizeres

¹³ Lemos, no original: “[...] je n’étais pas le maître, et je me suis soumis.”

¹⁴ No original: “[...] siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées.”

do redator e aceitar de modo incondicional a encenação sobre a autenticidade da correspondência e interpretá-la de maneira mimética, ou dar credibilidade ao que sugere o editor e ler os escritos pressupondo que eles são produto da ficção de Laclos, cujo trabalho visaria ao livro. Portanto, a gênese concebida para o volume pela advertência e pelo prefácio negocia com o público possíveis modos de entrada no texto a partir de uma tensão entre ambos.

Ainda que à primeira vista possa parecer o contrário, no final das contas a contraposição entre a advertência e o prefácio não exige uma decisão unívoca e serve menos para que resolvamos acreditar ou deixar de acreditar na autenticidade das cartas e mais para que, a partir de tal tensão, possamos compreendê-las por meio de um protocolo de leitura realista. Trata-se, conforme observamos, de discursos que dialogam de maneira a induzirem o leitor, talvez com a expectativa de encontrar uma forma tradicional de narrativa, a adentrar o texto munido da ideia de que se deparará com um vasto conjunto de cartas – para ser mais exato, cento e setenta e cinco – escritas por um grupo de personagens num contexto específico de comunicação, sem que exista a mediação de um narrador. Assim, fundamenta-se que o livro substitui a noção de obra pela de recolha – o que não significa que não possa existir organicidade na construção do romance – e, com a reunião das missivas, opera como veículo que publiciza a privacidade de seus autores.

A publicidade concedida ao privado, propiciada pela noção de que o livro procede de uma recolha de cartas, dialoga com o momento histórico em que o romance foi publicado. No clássico estudo acerca da ascensão da visão de mundo e prática de vida dos burgueses, Peter Gay observa que eles “usavam as cartas e os diários, em número sem precedente e com intensidade inigualável, como repositórios dos relances de sua vida introspectiva” (GAY, 1999, p. 337). Desse modo, a prática rotineira da escrita desses gêneros intensificou a inquietude com a destinação dos escritos, aspecto que a ficção do manuscrito enfatiza na literatura. Ligados à privacidade enquanto fenômeno cultural moderno, destaca-se o potencial revelador da intimidade de seus autores – “os diários, como as cartas, só podiam servir de confissão se houvesse a segurança de que apenas os eleitos teriam acesso a ele” (GAY, 1999, p. 359).

É provavelmente por esse motivo que Jean Marie Goulemot, interessado no papel das letras num dos capítulos da *História da vida privada*, inclui o romance de Laclos entre aqueles que colaboraram para que a ficção moderna desempenhasse papel decisivo na publicidade do privado. Em um período no qual o modo de vida burguês se impôs na sociedade francesa, o recurso ao manuscrito encontrado seria um dos dispositivos que

serviram para que a literatura colocasse em cena a privacidade, sublinhando a ideia de que os textos integrantes dos livros foram concebidos sem finalidade artística:

O que equivale a dizer que é por se apresentar como discurso espontâneo, como ato sob forma de discurso, produzido por um não-escritor, não destinado à publicação, que o romance pode tentar passar por verdadeiro. É esse caráter privado, íntimo, que prólogos e advertências ao leitor colocam em cena durante todo o século. A partir desses elementos compreendemos melhor o processo movido contra o romance quando, como Lenglet Dunfresnoy, o comparamos à história ou quando denunciemos seus efeitos corruptores sobre as mentes fracas que o entendem ao pé da letra. (GOULEMOT, 1986, p. 393).

Na perspectiva de Goulemot, romancistas procuraram conferir um “efeito de verdade” às obras por meio do motivo do manuscrito encontrado, apresentando-as como veiculadoras de textos provenientes de uma prática privada, ou seja, não voltados para publicação. O recurso colocaria a narrativa numa “situação paradoxal”, conforme o pesquisador comenta acerca do romance epistolar: “O íntimo simula o verdadeiro, mas para tanto se torna público. A literatura se apresenta como uma violação” (GOULEMOT, 1986, p. 396). Dessa maneira, a encenação que o dispositivo integra colabora para que se crie uma forma literária profícua na representação da realidade.

Adotando tal perspectiva, estudos sobre a ficção do período associam o procedimento a fins exclusivamente miméticos. Oscar Tacca (1983), por exemplo, vincula a presença dele nos paratextos de romances dos séculos XVIII e XIX à busca por objetividade. Conforme observa, o interesse que ficcionistas desenvolveram pelo procedimento do manuscrito encontrado decorreria do anseio deles pelo verossímil – considerado, vale notar, a partir de uma concepção realista da literatura –, motivando-os a criar provas e indícios da “verdade” do texto. Além disso, a busca pela imparcialidade faria com que o autor fosse excluído da narrativa e lançado para o prefácio, constituindo-se um transcritor como resposta ao desejo de que ele fosse totalmente silenciado ou eliminado do romance, ou seja, o recurso à transcrição operaria como forma de expulsão do texto narrativo.¹⁵

¹⁵ Tacca diferencia o narrador do autor considerando que este último, que se identifica e assume o relato como seu, é aquele que emite juízos e opiniões ao invadir a narrativa, cuja condução seria de responsabilidade do primeiro. Apoiado nessa ideia, que parece de difícil delimitação, ele observa que a interferência do autor, principalmente com fins humorísticos, foi corrente e usual no romance do século XVIII, algo que se perdurou no século seguinte, mas que aos poucos teria perdido força em favor da ilusão dramática, desencadeando aquilo que chama de “sequestro do autor” (TACCA, 1983, p. 35-36).

No entanto, seria problemática a delimitação da noção de verossimilhança à estética realista, inclusive porque ela decorreria não da simples afirmação de que o texto advém de um manuscrito encontrado, mas sim do trabalho artístico visando à coerência interna da obra. Vimos, aliás, que no “Manuscrito encontrado numa garrafa”, conto de Poe publicado na primeira metade do século XIX – talvez o mais realista dos séculos literários –, o dispositivo atua de maneira verossímil numa forma em que as aventuras vivenciadas pelo narrador se voltam para o fantástico.

Portanto, pontuemos que embora elementos do paratexto – como o prefácio do redator, em *As ligações perigosas* – atuem num romance constituído como se fosse uma recolha de discursos espontâneos, não produzidos por um escritor profissional e não voltados para a publicação, os textos introdutórios podem ir além de meramente conferir um aspecto realista à obra. Em verdade, cada forma literária os engendra a partir de funcionalidades específicas que se orquestram por meio de estratégias de negociação com o leitor. No caso do romance de Laclos, como vimos, a discussão empreendida pelo editor e pelo redator asseguram que o enfoque recaia, principalmente, sobre a questão moral e estilística das cartas, articulando-se com aspectos ligados ao texto principal.

A negociação com o leitor também se faz presente no prefácio de *A nova Heloísa*, livro de Jean-Jacques Rousseau, publicado em 1761, ou seja, anos antes do romance de Laclos, com o subtítulo *Cartas de dois amantes, habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*. Nele, a apresentação da obra como recolha e a publicidade do privado se articulam com a questão moral, uma vez que o editor observa que embora porte apenas tal título, ele mesmo trabalhou no livro e, em seguida, questiona: “Teria eu feito tudo, e a correspondência inteira é uma ficção? Pessoas do mundo, o que vos importa? Trata-se certamente de uma ficção para vocês” (ROUSSEAU, 1993, p. 71, tradução nossa).¹⁶ A reivindicação do editor – figura que presumimos ligada ao nome de Rousseau –¹⁷ como autor das cartas, caso concebida a partir de preceitos do Romantismo, apontaria para a afirmação do gênio criador – regredindo na proposta de recolha. Mas não poderíamos considerar que a afirmação, que desfaz o procedimento do manuscrito encontrado por ele mesmo empregado, também opera na chave irônica?

¹⁶ No original : “Quoique je ne porte ici que le titre d’Éditeur, j’ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m’en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction ? Gens du monde, que vous importe? C’est sûrement une fiction pour vous.”

¹⁷ Há, na página de rosto, menção ao fato de que as cartas foram “recolhidas e publicadas por J. J. Rousseau” (ROUSSEAU, 1993, p. 67).

Ao proclamar-se possível autor das missivas e tratá-las como ficção, o editor utiliza um pressuposto para sugerir que valores nelas contidos não correspondem aos de certos leitores do romance – os corrompidos das grandes cidades, que provavelmente constituíam a maior parcela do seu público. No entanto, mais adiante ele volta atrás na possibilidade de ter escrito a correspondência, quando afirma: “Eu me nomeio, portanto, à frente desta coletânea, não para me apropriar dela, mas para responder por ela” (ROUSSEAU, 1993, p. 71, tradução nossa).¹⁸ Desse modo, exibindo humildade perante o público, o editor atribui a si a responsabilidade de responder pelo livro não por tê-lo escrito, mas caso ele se torne passível de críticas. De maneira provocativa, o editor então deixa o problema da autenticidade num segundo plano ao afirmar que quanto à veracidade dos fatos, tendo visitado mais de uma vez o local em que eles se passam, nunca escutou nada acerca dos personagens envolvidos na trama, além de advertir que a topografia do espaço foi alterada em vários lugares, afastando o romance do factual e aproximando-o do campo da imaginação.

Na sequência do prefácio, o editor pede ao público que tenha paciência com eventuais equívocos de linguagem, com o estilo enfático e sem sofisticação, e com pensamentos comuns veiculados de maneira exagerada. Em seguida, como se de fato não fosse o autor das cartas, pondera que os manuscritos não foram escritos por franceses, pessoas de espírito, “filósofos” ou “acadêmicos”, mas por “provincianos”, “estrangeiros”, “solitários”, “jovens”, que, em suas “imaginações romanescas”, tomam como filosóficas as “ilusões” que habitam suas psiques. Desse modo, há a preocupação em sublinhar que os textos foram compostos por gente comum, situada num contexto de comunicação privado. Em sua perspectiva, o volume deve descontentar os devotos, os libertinos, os filósofos, chocar as mulheres galantes e escandalizar as honestas, porém reservando alguma utilidade àquelas que “levando uma vida descomedida conservaram algum amor pela honestidade” (ROUSSEAU, 1993, p. 72, tradução nossa).¹⁹ Assim, o que irrompe como decisivo, no prefácio, estaria em apresentar, a partir da noção de obra como recolha, a forma epistolar ao leitor de maneira a provocá-lo a refletir sobre seus próprios valores e aqueles contidos nas cartas – uma maneira interessante de, por meio da ficção do manuscrito, introjetar uma questão prévia para a leitura da obra.

¹⁸ No original: “Je me nomme donc à la tête de ce recueil, non pour me l’approprier, mais pour en répondre.”

¹⁹ No original: “dans une vie déréglée ont conservé quelque amour pour l’honnêteté”.

Nesse sentido, em meio a tantos elementos de análise do paratexto,²⁰ os exemplos de Rousseau e de Laclos evidenciam o prefácio e a advertência como locais em que o recurso ao manuscrito encontrado em geral – mas não necessariamente – comparece no romance moderno. Nele, tais elementos paratextuais cumprem função decisiva no emprego do dispositivo por meio de uma ficção sobre a composição do texto que integra o livro, negociando, projetando e até mesmo antecipando possibilidades de leitura da obra. Conforme veremos, o próprio Machado de Assis recorre a tal método na elaboração dos romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, as duas últimas produções do autor no gênero, uma vez que suas respectivas advertências instauram a ideia de que os manuscritos que originam os volumes foram encontrados na secretária do conselheiro Aires. No caso do conto, por sua vez, considerando que geralmente produções do gênero estão recolhidas em coletâneas e apresentam autonomia quanto às demais que compõem o livro, o título e o subtítulo são os elementos que, situados fora do texto, mostram-se decisivos para a formulação do procedimento: o que vimos em “Manuscrito encontrado numa garrafa”, de Poe, ilustra aquilo que encontraremos na contística machadiana.

Portanto, se o paratexto apresenta uma diversidade de elementos que, quando em articulação com o texto que integra um livro de ficção, se tornam potencialmente significativos, particularmente nos interessam aqueles com os quais Machado de Assis opera de maneira profícua em suas obras para o estabelecimento do motivo do manuscrito encontrado. Em seus contos e romances, de modo análogo ao que vimos em Rousseau e em Laclos, o procedimento revela-se útil para que seja produzida a ideia de que a obra se origina de manuscritos situados em contexto de comunicação privado, não compostos por artistas e que remetem a gêneros textuais do cotidiano, como as cartas e os diários.

Além disso, a ficção da passagem do manuscrito para o impresso repercute, por sua vez, no problema da autoria, assunto que remete ao nosso terceiro e último pressuposto de análise – e que ocupa lugar decisivo na recepção crítica da obra de Machado de Assis.

²⁰ Sobre o assunto, conferir *Paratextos editoriais*, de Gérard Genette, que divide o conceito de *paratexto* em outros dois: o *peritexto*, que se coloca no mesmo volume que o texto, formalizado em elementos como o título, o prefácio, os títulos de capítulos, notas etc.; e o *epitexto*, que remete às mensagens situadas no exterior do livro – em suportes midiáticos, como conversas e entrevistas, ou oriundas de uma comunicação privada, como cartas e diários (GENETTE, 2009, p. 12). Assim, o estudioso baseia sua análise dos paratextos editoriais a partir das noções de epitexto e peritexto. Em nosso estudo, nossa preocupação principal remete aos dados que integram o peritexto.

1.3. Autoria ficcional e gêneros do cotidiano: estilo expressivo e o problema da autenticidade

Em “O que é um autor?”, Michel Foucault apresenta uma questão particularmente interessante: “Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de ‘obra’?” (FOUCAULT, 2009, p. 269). O questionamento está ancorado na ideia de que “um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso”, pois “exerce um certo papel em relação ao discurso”, assegurando “uma função classificatória”: “tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros”, ou ainda, “relacionar os textos entre si” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Desse modo:

[...] o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2009, p. 274).

As observações de Foucault sinalizam que o nome de autor cumpre, em nossa civilização, a função de ajudar a conferir a determinado texto a condição de obra, o seu pertencimento ou não a um conjunto e seu valor na sociedade a que pertence. Em outras palavras, um conto que hoje fosse descoberto num periódico oitocentista, caso atribuído a Machado de Assis, possivelmente seria integrado, em edições futuras, às coletâneas machadianas, em especial àquelas destinadas à contística e, mesmo que não possuísse a mesma qualidade dos demais textos que integram o conjunto, seria tratado com mais seriedade – já que pertencente à obra de um dos mais importantes autores do século XIX – do que se estivesse ligado a um anônimo e sem vinculação a qualquer obra. Assim,

parece inegável que, conforme percebe o filósofo francês, o nome de autor afeta o discurso e não é apenas afetado por ele.²¹

Articulando-se em diversos momentos com o motivo do manuscrito encontrado, o problema da relação do nome de autor com o discurso literário constitui-se como assunto fundamental na ficção de Machado de Assis. Em *A formação do nome*, Abel Barros Baptista insere o escritor fluminense no interior de uma tradição romanesca iniciada com “o Cide Hamete Benengeli de Cervantes” e que “se desenvolveu colocando em questão a ideia do autor como origem e garante da obra”, algo “paradoxalmente indissociável da noção moderna de autor” (BAPTISTA, 2003a, p. 119). O crítico argumenta que a ficção de autores presente na “segunda fase” do romance machadiano cria uma instabilidade no “trânsito” entre o nome do autor efetivo e os nomes dos autores ficcionais, uma vez que “com Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires – para não falar dos variados jogos de narração que encontramos nos contos –,” Machado prolongaria e radicalizaria o legado conectado a tal dispositivo literário (BAPTISTA, 2003a, p. 120). Assim, atuando como “traço decisivo da escrita romanesca machadiana”, a ficção de autores inviabilizaria o acesso à concepção de mundo de Machado de Assis, que não se confunde com a de um “autor suposto”, como Brás Cubas:

[...] por um lado, é preciso distinguir cuidadosamente entre Machado de Assis e as figuras que, na sua ficção, ocupam o lugar de *autor suposto*; por outro, é igualmente necessário reconhecer que essa distinção só se preserva se se renunciar ao estatuto de prioridade do autor efetivo sobre o autor suposto, o que arrastará a consequência radical que é chegar ao momento em que já não se pode decidir o que Brás Cubas diz de Machado. Por outras palavras, a distinção entre autor efetivo e autor suposto é indispensável mas indecível. (BAPTISTA, 2003a, p. 130).

A concepção de Baptista acerca da impossibilidade de acesso à visão de mundo de Machado de Assis, provocada estruturalmente pela ficção de autores, acarreta uma problematização que incide sobre parcela importante da tradição crítica brasileira em sua relação com o projeto literário nacionalista iniciado no Romantismo, discussão que excede os limites deste estudo. O que particularmente nos interessa em sua conceituação

²¹ Roger Chartier (2021, p. 29), reavaliando as proposições feitas por Foucault sobre a “função autor”, observa o seguinte: “[...] essa “função autor” marcada pelo nome próprio é, de início, uma função de classificação dos discursos que permite as exclusões e inclusões em um *corpus*, atribuível a uma identidade única. Ela é, nesse sentido, fundadora da própria noção de obra e caracteriza certo modo de existência em comum de alguns discursos que são atribuídos a um único lugar de expressão e, por isso, ela própria é a responsável pela noção de escrita”.

está naquilo que ela nos auxilia a pensar o motivo do manuscrito encontrado, uma vez que o dispositivo comumente dialoga de maneira profícua com a elaboração de autores ficcionais – *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* são exemplos disso.

De acordo com o crítico, existem três aspectos imprescindíveis que atuam na formulação de um “autor suposto”. Em primeiro lugar, é preciso que exista a *assinatura*, que se coloca como origem do texto e ao mesmo tempo é afetada pela potencialidade de sentido dele. Vale notar que a atribuição por outrem do nome de autor ainda é um modo de assinatura, que se desconecta da pessoa para assumir uma significação própria. Além disso, a assinatura se inscreve num *espaço próprio*, para ser mais exato no paratexto, ocupando uma posição ambígua em relação ao texto, ou seja, não se coloca exatamente em seu interior, nem exatamente em seu exterior. E, por fim, não se pode negligenciar que o processo de assinatura do autor suposto integra o plano da ficção e, portanto, é necessária uma outra assinatura – a do autor efetivo – que engendra aquela, tornando ambas inseparáveis e “consistindo na *exposição ficcional do próprio processo de assinatura do autor*”:

O decisivo está no jogo com a própria noção de autor. Criando condições para o reconhecimento do autor suposto como figura ficcional, o motivo tem um efeito de reversão, afetando a condição do próprio autor efetivo: o motivo do autor suposto tem a possibilidade de, pela ficção, revelar o processo de constituição de um autor, o estatuto da sua presença no texto que assina e a natureza da relação que mantém com o seu nome próprio, porque coloca em cena a posição do próprio autor efetivo. Coloca em cena, quer dizer: torna-o objeto de interrogação. (BAPTISTA, 2003a, p. 151).

No final das contas, para Baptista, o procedimento é um modo de “colocar em causa, de tornar irrecuperável a estabilidade do autor efetivo” (BAPTISTA, 2003a, p. 152). Em nosso caso, longe de termos a pretensão de acessarmos a intenção ou a visão de mundo de qualquer autor, seja ele ficcional ou não, interessa-nos aqui reconhecer a importância da ficção de autores como dispositivo que se combina com o do manuscrito encontrado, avaliando seus efeitos.

Isso posto, é interessante notar que o recurso ao manuscrito encontrado, na ficção moderna – e aqui incluímos outros gêneros além do romance, como o conto –, manifesta com frequência que o texto fora elaborado por um não autor e, portanto, em sua origem desprovido de tal função. Desse modo, ele apenas passaria a assumir a condição de

discurso literário a partir da decisão editorial de conferir a tais papéis a distinção de obra, tornando-se necessária sua vinculação a determinado nome de autor e consequente publicação.

Nesse sentido, voltemos nossa atenção – porque, afinal, isso será central no estudo da ficção machadiana – para uma forma específica adotada em certas obras, que, valendo-se do motivo do manuscrito encontrado, apresentam um autor efetivo que empresta seu nome para figuras que não são supostamente autores e cujos escritos, por sua vez, remetem a gêneros textuais do cotidiano, como cartas e diários. Em tal processo, nem sempre os três traços decisivos propostos por Baptista para a constituição do “autor suposto” estão elucidados, mas permanece a ideia de que a escrita não procede do autor efetivo – como nos casos de *As ligações perigosas* ou de *A nova Heloísa* –, e sim de figuras que se colocam para além de serem simplesmente narradores ou personagens – algo que especialmente ocorre, conforme veremos, na contística de Machado de Assis. A principal consequência dessa configuração estaria na delimitação da escrita a pontos de vista específicos por meio de encenações do processo de composição: supostamente sem finalidade artística, tais papéis atuam como se fossem escritos “autênticos” que irromperam da pena de pessoas em contexto de comunicação privado.

A crítica não raramente vincula obras que recorrem ao procedimento do manuscrito encontrado e apresentam gêneros textuais do cotidiano, concebidos em contexto privado e ligados à autografia, às noções de espontaneidade, de transparência e de verdade, como se de uma hipotética situação de escrita emergisse um efeito capaz de neutralizar a ideia de que existe uma distância entre as palavras e as coisas, fazendo-nos esquecer que os sentidos do discurso dependem da forma e não propriamente das emoções daquele que o elabora. Talvez o caso inaugural disso na literatura moderna ocidental esteja num livro publicado ainda no século XVII: as *Cartas portuguesas*.

Em 1669, um pequeno livro é publicado na França com o título *Lettres portugaises traduites en françois*.²² Nessa edição, encontra-se a reprodução do *privilégio* concedido pelo rei ao livreiro Claude Barbin, garantindo-lhe o direito e a exclusividade de publicação do volume pelo período de cinco anos. No prefácio ao leitor, há ainda informações sobre sua composição, elemento do paratexto sem assinatura no qual o suposto editor revela que conseguiu recuperar uma cópia da tradução de cinco cartas portuguesas, escritas a um gentil-homem que servia em Portugal. No entanto, sublinha

²² O leitor encontra a reprodução digital desta edição no site da Biblioteca Nacional da França, disponível em <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em 03 jun. 2021.

que não conhece o nome do destinatário daquela correspondência, bem como o de seu tradutor, mas que acredita não os desagradar com a publicação, ponderando que seria difícil que elas não aparecessem em outro lugar com erros de impressão que as teriam desfigurado.

A ausência de informações precisas sobre a origem das *Cartas portuguesas* suscitou um longo e controverso debate a respeito de sua autenticidade. Num ensaio que trata da recepção das *Cartas*, Charles R. Lefcourt (1976) sublinha que a discussão sobre a origem dos manuscritos se dividiu entre os estudiosos que tomaram o livro como uma criação francesa e outros que defenderam seu pertencimento à tradição portuguesa. Com o sucesso do livro, dentre as várias reedições apareceu ainda em 1669 uma edição em Bruxelas, que apresentava, no prefácio, o marquês de Chamilly como amante da jovem apaixonada e Gabriel Joseph de Lavergne, o conde de Guilleragues, como tradutor das cartas. Este último seria posteriormente tomado como o responsável pela escrita dos textos, hipótese que o professor estadunidense F. C. Green defendeu em 1926, depois de ter localizado o original do privilégio real e notado que ali não havia menção alguma à tradução dos manuscritos, o que ajudaria a provar que Guilleragues não seria o tradutor, mas o autor efetivo do livro. Já os estudiosos que opinaram pela autenticidade das *Cartas* argumentam que Guilleragues não passaria de tradutor ou editor e que o privilégio não se constituiria como prova consistente, dada a ambiguidade atribuída à redação daquele documento. Ademais, segundo observam, as cartas apresentam detalhes do Convento de Nossa Senhora da Conceição e dos arredores que somente seriam percebidos por alguma pessoa que tivesse intimidade com o local – alguém como uma certa Mariana Alcoforado, que por lá viveu dos onze anos até o momento de sua morte, aos oitenta e três anos.

Nesse sentido, Lefcourt pondera que se por um lado os “marianistas” interpretam supostas inconsistências e contradições do texto como indícios de uma escrita originada por uma mulher simples, desesperada, ciumenta e melancólica, por outro lado, os “antimarianistas” argumentam tratar-se de trabalho que pressupõe um escritor criativo por trás de uma forma complexa e planejada.²³ De qualquer forma, importa menos uma resposta definitiva sobre a origem das *Cartas* do que a constatação de que elas podem tanto ser confundidas e tomadas como uma produção ficcional, ainda que escritas num

²³ Diante dessas duas linhas interpretativas, o pesquisador apoia a hipótese lançada por Charles Oulmont, um dos tradutores das *Cartas*, que considera aceitável a ideia de que algum francês, possivelmente Guilleragues, tenha apenas estilizado os manuscritos de Mariana Alcoforado para deixá-los ao gosto dos leitores que frequentavam os salões franceses da época (LEFCOURT, 1976).

contexto comunicativo real, quanto lidas como um documento autêntico, sendo, em verdade, ficção. Assim, ficaria sugerido o potencial mimético desse tipo de composição, cuja captação da intimidade da jovem apaixonada favoreceu a crença na autenticidade das cartas.

As *Cartas portuguesas* circunscrevem-se a um conjunto de textos escritos por uma freira solitária, que registra o próprio mundo pessoal. Essa configuração possibilitou que o crítico H. Porter Abbott sublinhasse a novidade formal proporcionada pelo livro:

Guilleragues ajudou a revolucionar o gênero epistolar não apenas pela intensidade do estilo, como também pela contenção hermética que ele alcançou fazendo de sua heroína uma freira, confinada em seu quarto, e pela supressão das respostas de seu cavaleiro, supostamente frias. Desse modo, Guilleragues elaborou seu próprio desaparecimento como autor junto com o desaparecimento de todos os outros personagens a não ser Mariana. O efeito é o de uma subjetividade limitada quase que inteiramente a seus próprios recursos. (ABBOTT, 1984, p. 73, tradução nossa).²⁴

O mérito de Guilleragues, concebido nessa passagem como o autor efetivo das *Cartas*, não estaria em fundar a ficção epistolar, algo que remonta à tradição clássica, mas em ter operado uma mutação no interior do gênero ao dotá-lo de forte traço psíquico. De fato, as missivas desenvolvem a ideia de que Mariana Alcoforado escreve isolada no convento e de que se encontra “dilacerada por mil movimentos contrários” (ALCOFORADO, 1974, p. 45). Esses “movimentos”, por sua vez, seriam impulsionados por uma paixão desmedida e não correspondida, situação que se agravaria pela ausência de respostas do amante – ou pelas enviadas por ele, mas que não satisfazem às suas expectativas. Espécie de registro periódico das oscilações da alma de Mariana, o livro apresenta somente as cartas escritas por ela, que operam como espaço no qual a jovem freira elabora discursivamente a dinâmica de sua interioridade. Nessa documentação das oscilações do “eu”, o discurso amoroso configura-se marcado pela sinuosidade, seja nas censuras à frieza do correspondente, seja em afirmações que ressaltam o aspecto

²⁴ No original: “Guilleragues helped to revolutionize the epistolary genre not simply in the intensity of language but also in the hermetic containment he achieved by making his heroine a nun, confined to her cell, and by suppressing her cavalier’s replies, cold as they are supposed to be. Thus, Guilleragues compounded his own effacement as author with a further effacement of all characters other than Mariane. The effect is that of a subjectivity thrown back almost entirely on its own resources.” (ABBOTT, 1984, p. 73).

incondicional do amor. Em meio ao processo de verbalização da própria dinâmica psíquica, Mariana sublinha o apelo emocional presente em sua correspondência:

Os maus tratos que me infliges e o desprezo que me votas abateram-me de tal maneira, que, às vezes, nem sequer ousar pensar que poderia ter ciúmes de ti sem cair no teu desagrado, e julgo fazer o pior mal do mundo quando te censuro. Muitas vezes, até me convenço de que não devo manifestar-te com tanta intensidade, como o faço, sentimentos que tu condenas.

Há muito tempo que um oficial espera por esta tua carta. Tinha resolvido escrevê-la de maneira a não te desgostar quando a recebesses. Mas acabou por ser demasiado extravagante, e é preciso acabá-la. Ai de mim! Não está nas minhas mãos resolver-me a tal! Parece-me que te estou a falar quando te escrevo e que tu me estás um pouco mais presente. A próxima não será tão longa nem tão importuna: poderás abri-la e lê-la com essa certeza. Na verdade, não te devo falar duma paixão que te desagrada, e prometo não te falar mais dela. (ALCOFORADO, 1974, p. 73).

Na passagem, o ato da escrita é incorporado como assunto da carta e a suposta intenção inicial da jovem freira, que era a de escrever de modo a não “desgostar” o amante, sucumbe diante de seu ímpeto interior. Mariana mostra-se sabedora de que se manifesta “com tanta intensidade”, apesar de estar convencida de que não deveria fazê-lo, passando para o leitor a ideia de um texto construído de maneira espontânea e involuntária. Nesse fluxo de deitar ao papel os pensamentos conforme surgem, é como se a escrita alcançasse uma função terapêutica para ela, aspecto que acabaria se sobrepondo à função primeira de uma correspondência, a comunicação com o outro. Não seria por outra razão que Mariana afirma no final da carta: “Vou recomeçar, e o oficial partirá. Que importa que ele parta? Eu escrevo mais para mim do que para ti, e aquilo que procuro é consolar-me. Por isso vais-te assustar com a extensão da minha carta e nem chegarás a ler...” (ALCOFORADO, 1974, p. 75). Assim, a situação colocada pelo livro, que apresenta a freira solitária, escrevendo de maneira periódica e limitada à sua própria consciência, se aproximaria de uma certa concepção de diário, especialmente àquela que o caracteriza como “íntimo”.

Lorna Martens, que pressupõe o diário ficcional e a ficção epistolar como formas miméticas, sugere que haveria um intercâmbio entre os gêneros:

[...] o romance-diário não foi apenas fortemente influenciado pelas mudanças de moda do diário real; sofreu, especialmente em suas

origens, a influência de outra forma do romance, o romance epistolar. Obviamente, ao longo de sua história, o romance-diário carregou a marca de várias outras preocupações de correntes literárias e modas estilísticas. (MARTENS, 1985, p. 25, tradução nossa).²⁵

Esse intercâmbio entre diários e cartas, na ficção, provavelmente foi possibilitado pelo fato de ambos os gêneros estarem fundamentados em discursos que se orientam a partir daquele que escreve, mas com uma elaboração distinta da que encontramos, por exemplo, em memórias ou autobiografias: em ambos é possível que a estrutura temporal não seja essencialmente retrospectiva, e sim ligada a uma prática de escrita temporalmente próxima à dos eventos narrados, fragmentada e que se renova a cada entrada.

Não por acaso, em *Diary fiction*, Abbott inclui como pertencentes ao procedimento da *ficção de diário* os casos em que a ficção epistolar permanece circunscrita a um único escritor, conforme ocorre nas *Cartas portuguesas*. De acordo com o crítico, o dispositivo consiste na mobilização de diários e cartas para atenderem a função estratégica de “criar cumulativamente o efeito de uma consciência dependente de seus próprios recursos, estimulada apenas por sua caneta”, efeito este que seria “possibilitado pela equivalente exclusão de outros escritos, de narradores ou correspondentes” (ABBOTT, 1984, p. 11, tradução nossa).²⁶ Embora o leitor possa objetar que o diário, ao contrário da carta, não preveja um destinatário em sua composição, Abbott observa que o aspecto decisivo não estaria na existência ou inexistência de um destinatário, mas no grau em que este último recebe uma vida autônoma e um papel textual ativo na composição.

No caso das *Cartas portuguesas*, valeria notar, o amante de Mariana não vai além daquilo que as palavras da jovem freira atribuem a ele, e a sua presença enquanto destinatário não se diferenciaria da de um amigo silencioso – como o próprio papel no qual a tinta é fixada – a quem comumente diaristas ficcionais destinam os seus escritos. Essa situação discursiva, inclusive, comparece em *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado em 1774. Na abertura desse romance, o editor revela ter saído em busca de tudo o que pôde sobre a história de seu herói e sublinha o aspecto de recolha do material que

²⁵ No original: “[...] the diary novel was not only strongly influenced by the changing fashions of the real journal; it was, particularly at its origins, indebted to the influence of another novel form, the epistolary novel. Needless to say, throughout its history the diary novel has also borne the mark of various other current literary preoccupations and novelistic fashions.”

²⁶ No original: “[...] the decision to create cumulatively the effect of a consciousness thrown back on its own resources, abetted only by its pen. this effect is enabled by a proportional suppression of other writing, writing by narrators and correspondents.”

apresenta aos leitores. No entanto, as cartas que preenchem praticamente todo o livro são as que foram escritas por Werther e, assim, o mundo narrado decorre daquilo que sua pena coloca no papel. Essa delimitação do romance quase exclusivamente aos escritos do rapaz articula-se, por sua vez, com a sensibilidade exacerbada que ele manifesta nas cartas, traço mais perceptível a partir do momento em que conhece Charlotte, conforme lemos num fragmento da carta de 16 de junho:

Por que não escrevo a você? – Você me pergunta isso, justamente você, que é um sábio. Devia ter adivinhado que estou bem, e que... Resumindo: conheci alguém que me tocou levemente o coração. Tenho... não sei. [...]
Tudo o que estou dizendo aqui não passa de palavreado oco, enfadonhas abstrações que não expressam nenhum traço do caráter dela. Na próxima vez... Não, na próxima vez não, vou contar agora. Se eu não o fizer agora, não o farei nunca mais. Bem, cá entre nós, desde que comecei a escrever esta carta já estive por três vezes a ponto de largar esta pena para mandar selar o cavalo e sair. E olhe que hoje pela manhã jurei a mim mesmo que não ia sair e, mesmo assim, vou a todo instante à janela para ver onde está o sol.
Não pude resistir, fui à casa dela. Aqui estou novamente, Wilhelm, comendo pão com manteiga e escrevendo a você. Que delícia para a minha alma vê-la rodeada por seus oito irmãos e irmãs, crianças espertas e adoráveis! (GOETHE, 2009, p. 30).

No fragmento, além do relato do episódio em que conheceu Charlotte, as ações a que Werther se refere remetem à própria escrita da carta, à ida repentina à casa da jovem, ao fato de que vai a todo instante à janela e à ingestão do pão com manteiga. Embora mencione o momento fundamental de ter conhecido a mulher que lhe inspirará uma paixão desmedida, os acontecimentos registrados pelo rapaz operam menos como elementos para a construção de uma trama intrincada do que como sustentação daquilo que é decisivo em suas cartas: a expressão de suas emoções. Essa é estilizada com a ajuda das reticências, que inicialmente sugerem a dificuldade dele de encontrar as palavras exatas para manifestar a sua atividade psíquica e, num segundo momento, sugerem as hesitações do pensamento em meio ao processo de composição da missiva. Agitado por forte abalo, Werther interrompe a escrita, vai à casa de Lotte e, de volta aos seus aposentos, empunha novamente a pena enfocando na sensação de prazer que transpassa a sua alma.

Em *The diary novel*, Lorna Martens investiga as especificidades de narrativas ficcionais em primeira pessoa e chama a atenção para o *estilo expressivo*, que, inclusive,

predomina no *Werther*. Trata-se de um discurso baseado em enunciados que operam como expressões espontâneas de sensações e emoções, constituindo-se, então, numa paradoxal convenção que consiste na busca pelo efeito da não convenção – lugar no qual operaria o sentimento genuíno. Nesse sentido, conforme observa a pesquisadora, tal modalidade discursiva aproxima-se de fórmulas mais ligadas à oralidade e estabelece a ideia de fusão entre sentimento e expressão:

[...] não podemos, em geral, identificar o expressivo em um sentido formal. Em vez disso, o contexto ou a convenção sinalizam expressividade. A expressividade certamente pressupõe um sujeito do discurso e revela o seu estado atual (o estado dele enquanto fala), mas não é preciso que o pronome da primeira pessoa ocorra, nem o verbo no tempo presente. Mesmo que o narrador esteja se referindo formalmente ao passado, a expressividade pode ser sinalizada por uma ênfase na alegria presente do narrador, angústia e assim por diante – o que pode ou não implicar o ressurgimento de sentimentos que ele sentiu outrora. Também não há razão para restringir o expressivo a uma unidade gramatical específica, como a frase. Dessa maneira, podemos falar de um *modo* expressivo na narrativa. A ficção epistolar e a ficção de diário obviamente representam o *locus* ficcional ideal para o modo expressivo. (MARTENS, 1985, p. 48-49, tradução nossa).²⁷

A lição que podemos tirar da explanação de Martens acerca do modo expressivo, especialmente explorado em ficções que mobilizam a forma do diário e da carta, remeteria ao fato de que conceitos como espontaneidade, transparência ou sinceridade se constituem literariamente também do ponto de vista das convenções. Importaria, assim, que o leitor compreendesse como o autor as mobiliza a partir de uma encenação de escrita, entendendo o sentido que elas assumem em formas artísticas específicas. Desse modo, o mais importante, antes de adentrarmos o universo ficcional machadiano, seria percebermos que mesmo ao acessar um manuscrito encontrado, redigido por uma pessoa isolada, que se propõe a colocar no papel sua intimidade, há uma construção discursiva operando e o acesso à verdade sobre si mesmo ou sobre aquilo que se coloca como tema de sua composição não se reduz à intencionalidade do autor – questão psíquica que o

²⁷ No original: “[...] we cannot in general identify expressives in a formal sense. Rather, context or convention signal expressivity. Expressiveness certainly implies a subject of discourse and reveals the subject’s present state (his state while speaking), but the first-person pronoun need not occur, nor must the verb be in the present tense. Even if the narrator is formally referring to the past, expressiveness can be signaled by an emphasis on the narrator’s present joy, anguish, and so forth – which may or may not imply a reliving of the sentiments he felt at the time. There is also no reason to restrict the expressive to a particular unit, such as the sentence. Thus we can speak of an expressive *mode* in narrative. Epistolary and diary fiction obviously represent the ideal fictional locus for the expressive mode.”

mundo pós-freudiano investigou de maneira exaustiva.²⁸ Portanto, lembremos da reflexão lançada por Mariana Alcoforado em uma de suas cartas:

Estou viva, infiel que sou! E faço tanto para conservar a minha vida como para perdê-la! Ah! Morro de vergonha! O meu desespero então estará apenas nas minhas cartas? Se te amasse tanto como mil vezes te tenho dito, não teria já morrido há muito tempo?
Enganei-te! E és tu que te deves queixar de mim. Ai de mim! E por que o não fazes? Vi-te partir, não posso ter esperança de te ver voltar, e, no entanto, respiro! Enganei-te, afinal, e peço o teu perdão.
(ALCOFORADO, 1974, p. 47).

Na passagem, Mariana questiona a equivalência entre o que está enunciado nas cartas e aquilo que de fato sentiria, ou seja, ela mesma chama a atenção para a separação entre discurso e sentimento. Essa oposição parece colocar contra a parede aqueles que tomam o discurso manuscrito, concebido em ambiente privado e sem intenções de publicação, como um veículo de transposição literal da “alma” do autor para o papel.

Chegados a esse ponto, retomemos de maneira resumida os três pressupostos de análise fundamentais para o estudo da função que manuscritos, em especial os encontrados, exercem como dispositivo narrativo na ficção de Machado de Assis. Em primeiro lugar, assumimos a premissa de que o autor possui uma *consciência tipográfica*, justificada em parte pela própria biografia e, em especial, pelo modo como seus livros ganham forma. Além disso, pontuamos que o espaço privilegiado de atuação dessa consciência se dá no paratexto da obra, o qual inclusive se mostra, na tradição literária moderna, como lugar profícuo de elaboração do motivo do manuscrito encontrado. E, por fim, reconhecemos a importância da ficção de autores quando em articulação com gêneros textuais que comumente colocam em cena a vida pessoal daqueles que os compõem: por meio da atribuição da escrita de cartas, diários e outras formas de expressão a figuras específicas, a ficção de Machado de Assis relativiza o conceito de verdade e problematiza noções como autenticidade, espontaneidade e sinceridade.

O profícuo diálogo entre esses três pressupostos assumiu diferentes formas já nos primeiros contos do autor, conforme veremos no capítulo seguinte.

²⁸ Roland Barthes, por exemplo, observa que as “finalidades que se atribuem ao Diário Íntimo” não seriam “pertinentes”: “Ligavam-nas todas aos benefícios e aos prestígios da ‘sinceridade’ (dizer-se, esclarecer-se, julgar-se); mas a psicanálise, a crítica sartriana da má-fé, aquela outra, marxista, das ideologias, tornaram vã a confissão: a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau.” (BARTHES, 1988, p. 360).

2. DIÁRIOS, CARTAS E OUTROS MANUSCRITOS NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Os sete volumes de contos²⁹ que Machado de Assis publicou ao longo da vida estão repletos de papéis velhos, cartas e diários, que comparecem em simples alusões ou de maneira mais complexa, ora alterando os rumos da narração, ora originando a narrativa.

O interesse do autor pela introdução de manuscritos em sua ficção insinua-se, como se a realidade por vezes se confundisse com as obras de imaginação, no contrato firmado com o editor Garnier, em 1869, o qual previa que ele entregasse três trabalhos: *Ressurreição*, *Histórias da meia-noite* e *O manuscrito do licenciado Gaspar*. O romance e a coletânea de contos, conforme sabemos, sobrevivem até hoje nas prateleiras mundo afora, mas o terceiro texto nunca veio a público – talvez por nunca ter sido escrito ou por ter permanecido em alguma gaveta até o seu completo desaparecimento.

Mesmo assim, logo em *Contos fluminenses*, seu primeiro livro em prosa de ficção, Machado de Assis mobiliza de diferentes maneiras o dispositivo do manuscrito encontrado em meio à problemática envolvendo o caráter privado do discurso e sua – intencional ou acidental – publicação.³⁰ Trataremos, a seguir, de “Miss Dollar”, conto em que a descoberta do diário da protagonista garante a reviravolta na trama, e de “Confissões de uma viúva moça”, no qual os manuscritos de Eugênia estruturam a narrativa, orientando a sua forma.

2.1. *Contos fluminenses* (1870): viúvas discretas e passado reconfigurado

Em 1870, Machado de Assis publicou *Contos fluminenses*, livro de estreia na prosa de ficção. Em sua composição, o autor recuperou seis contos que saíram durante a década de 1860 no *Jornal das Famílias* e acrescentou o inédito “Miss Dollar”, que abre o volume. Nele, a personagem homônima é uma cadelinha que se perde de sua dona, a viúva

²⁹ Os volumes *Páginas recolhidas* e *Relíquias de casa velha*, publicados em 1899 e 1906 respectivamente, apresentam, além de contos, textos para o teatro, crônicas, páginas críticas e comemorativas e o segundo, em sua abertura, o soneto “A Carolina”.

³⁰ Neste estudo, abordaremos apenas os contos que Machado de Assis publicou em livro – mesmo que os tenha anteriormente publicado em periódicos –, uma vez que será considerada a relação deles com elementos que integram esse suporte. Contudo, observemos que o leitor encontra contos dele escritos desde os anos 1860 que permaneceram em periódicos e nos quais há um aproveitamento do recurso do manuscrito encontrado.

Margarida. Mendonça, médico abastado, encontra e devolve o animal de estimação, ocasião em que nota a beleza da proprietária. Esta trazia “certa severidade triste no olhar e nos modos” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 15) que era, segundo comentário do narrador, “uma página do romance que devia ser decifrada por olhos hábeis” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 15). Não demora muito Mendonça apaixonar-se por Margarida, mas a moça não corresponde aos intentos dele, ainda que fosse amável com o rapaz. O sofrimento do médico aumenta à medida que a paixão fica mais aguda, levando-o a revelar seus sentimentos e inquietudes em cartas e até mesmo a invadir o quarto da viúva. Ao contrário dele, a jovem pouco expressa acerca de si no convívio social e, quando questionada se fora feliz em seu casamento, responde com uma única palavra: “Fui” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 20). Margarida domina a descrição mais que Mendonça e, não fosse a violação de seu diário, a paixão pelo rapaz não seria revelada:

D. Antônia contou a Mendonça que, curiosa por saber a causa das vigílias de Margarida, descobrira no quarto dela um *diário de impressões*, escrito por ela, à imitação de não sei quantas heroínas de romances; aí lera a verdade que lhe acabava de dizer.

– Mas se me ama – observou Mendonça sentindo entrar-lhe na alma um mundo de esperança –, se me ama, por que recusa o meu coração?

– O *diário* explica isso mesmo; eu lhe digo. Margarida foi infeliz no casamento; o marido teve unicamente em vista gozar da riqueza dela; Margarida adquiriu a certeza de que nunca será amada por si, mas pelos cabedais que possui; atribui seu amor à cobiça. Está convencido? (ASSIS, 2008, v. 2, p. 26, grifos do autor).

O conteúdo do diário é transmitido de maneira indireta por D. Antônia a Mendonça – e, por conseguinte, ao leitor do conto –, revelando o porquê da resistência de Margarida ao casamento. Mesmo apaixonada pelo médico, a jovem dissimula seus sentimentos devido à infelicidade na primeira união, que lhe trouxe a certeza de que o amor é contaminado pela cobiça – talvez venha daí, com ironia, o nome de Miss Dollar. Margarida, como boa integrante da galeria machadiana de personagens femininas, silencia segredos e domina suas emoções quando em público, fazendo do papel o local em que manifesta seus pensamentos. Dessa maneira, o diário violado é o meio pelo qual se estabelece o reconhecimento da desilusão que a fazia rejeitar uma nova experiência amorosa, possibilitando o desabrochar dela para novo relacionamento. Assim, a

destinação indevida dos escritos opera como solução, pois possibilita, por vias tortas, que a viúva supere rugas do passado rumo ao casamento.³¹

Portanto, nesse conto o diário é mobilizado como recurso para que elementos da intimidade da protagonista sejam revelados para os demais personagens e, por conseguinte, para o leitor – neste último caso, exercendo função semelhante à que o discurso indireto livre propicia em ficções da maturidade do autor. O texto de cunho pessoal evidencia, assim, a fratura existente entre as ações de Margarida, realizadas no convívio social, e uma parcela de seu mundo psíquico, mantida em segredo. Em vista disso, a suposição de que a viúva não se envolvia com nenhum pretendente por desejar “ficar fiel à sepultura” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 18), lançada por Mendonça em certo momento da narrativa, acaba invalidada pelo escrito, que se configura como lugar da “verdade” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 26). Logo, o diário desmente as aparências e além de possibilitar a superação do obstáculo e garantir o final feliz, sugere para o leitor o problema da interpretação acerca do outro: nem sempre aquilo que parece, é.³²

Em *Contos fluminenses*, a dificuldade na leitura que personagens e narradores machadianos empreendem do mundo e dos seres que o integram reaparece em “Confissões de uma viúva moça”, que se estrutura em sete cartas escritas por Eugênia, mais uma viúva machadiana. Nos manuscritos, ela conta à destinatária a motivação que a fez se retirar da sociedade, episódio que deveria servir de lição para as amigas inexperientes. A narrativa, portanto, se constrói a partir da consciência da correspondente, que escreve num viés introspectivo voltado para o passado.

No conto, o procedimento do manuscrito encontrado viabiliza a introdução do gênero epistolar, que se realiza por meio da própria Eugênia. Em espaço reservado para a narração, ela excede os limites de uma personagem e atribui a si mesma a autoria dos escritos, evidenciando um método de composição próprio. Na primeira missiva, a viúva estabelece que suas cartas iriam num intervalo “de oito em oito dias”, pois dessa maneira a narrativa causaria o “efeito de um folhetim de periódico semanal” (ASSIS, 2008, v. 2,

³¹ No desfecho do conto, Margarida propõe casar-se com Mendonça em razão de ele ter invadido o quarto dela, uma ação julgada comprometedora. Desse modo, num primeiro momento, o matrimônio ocorre para que a reputação da protagonista seja salva, ainda que o médico saiba do amor dela por ele – sofrendo, contudo, pela suspeita nutrida a respeito de suas intenções. Com o tempo, a desconfiança é superada e a união de fachada dá lugar à efetivação do casamento. Essa encenação, aliás, nos faz lembrar da trama de *Senhora*, romance de José de Alencar, publicado alguns anos depois, em 1875.

³² A concepção do diário enquanto gênero discursivo no qual aquele que escreve confessa a “verdade” acerca de si será reformulada por Machado de Assis até o *Memorial de Aires*, seu último romance, quando já não mais comparece como solução para um problema de interpretação, mas se coloca ele mesmo como um problema de interpretação.

p. 83) – comentário que, na versão em folhetim do conto, opera como uma provocação às leitoras do *Jornal das Famílias*, periódico onde as “Confissões” foram pela primeira vez publicadas.³³ Além disso, a jovem sublinha a utilidade de seu relato, cuja exemplaridade poderia servir às amigas como lição contra a desilusão amorosa – “Mostra-lhes estas cartas; são folhas de um roteiro que se tivera antes, talvez não houvesse perdido uma ilusão e dois anos de vida” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 83) –, e garante a veracidade da história e o aspecto íntimo do que conta:

Devo terminar esta. É o prefácio do meu romance, estudo, conto, o que quiseres. Não questiono sobre a designação, nem consulto para isso os mestres d’arte.

Estudo ou romance, isto é simplesmente um livro de verdades, um episódio singelamente contado na confabulação íntima dos espíritos, na plena confiança de dois corações que se estimam e se merecem.

Adeus. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 84).

Desse modo termina a primeira carta de Eugênia, que opera dentro de um jogo de metáforas que inclui o manuscrito como “prefácio” do seu “livro de verdades” e introduz o ato de escrita como acontecimento do conto. Ao mesmo tempo que circunscreve a contação do episódio à “confabulação íntima de dois espíritos”, sugerindo que o acesso a eles deve permanecer restrito a pessoas de confiança, ela o vincula a gêneros usualmente elaborados para publicação: “romance”, “estudo” e “conto”. Notemos que não é explicado se Eugênia autorizou a impressão, se Carlota infringiu o pedido da amiga e divulgou os manuscritos, ou se estes, caindo em mãos de outrem, foram publicados sem que nenhuma das duas soubesse, uma vez que acessamos apenas o relato da viúva. Assim, essa primeira missiva serve como preâmbulo e estabelece a situação ficcional a partir da qual a narrativa se efetua, operando, só que sem a presença explícita de uma figura editorial, de maneira análoga à de prefácios de romances epistolares popularizados na Europa oitocentista – como ocorre no próprio *Werther*, em que há uma recolha das cartas do herói.

Nesse sentido, a ficção do manuscrito sustenta a ambiguidade entre público e privado que se coloca desde o suporte e reverbera no interior do texto. Do ponto de vista da ficção sobre a composição do conto, as cartas são originadas de um diálogo postal

³³ Considerando a relação de “Confissões de uma viúva moça” com o periódico no qual o conto foi publicado, Regina Zilberman observa que Machado de Assis constrói um “jogo de espelhos”: “É que as cartas compõem efetivamente um folhetim, assim como o capítulo de abertura equivale de fato ao prefácio da narrativa futura.” (ZILBERMAN, 2012, p. 157).

entre duas amigas fluminenses, impressas num periódico e, mais tarde, em livro de Machado de Assis, chegando até as mãos do leitor. O título, conferido pelo autor, atua como elemento do paratexto e atribui as confissões à “viúva moça”. Ao mesmo tempo, na urdidura do discurso, Eugênia sequencia o envio da correspondência como se escrevesse num periódico semanal e deixa em suspense o desfecho da narrativa, mantendo até o final do relato a possibilidade de que os sentimentos de Emílio fossem verdadeiros. O romance, inclusive, é explicitado por ela como modelo de composição – “não antecipemos os acontecimentos, como se diz nos romances” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 83). Desse modo, embora remetam à intimidade de sua autora, os escritos também parecem projetados para se tornarem uma publicação não apenas pelos comentários metalinguísticos sobre o texto em construção que o vinculam a produções literárias, mas também pelo emprego de procedimentos familiares a um texto de ficção folhetinesco.

Além do fato de que Eugênia procede como se escrevesse visando a uma publicação, a leitora figurada em seus escritos não trava um efetivo diálogo com ela. De maneira semelhante às *Cartas portuguesas*, em “Confissões de uma viúva moça” o diálogo com a remetente coloca-se como mera convenção estilística, uma vez que não desempenha um papel ativo na composição. Assim, não seria exagero compreender os escritos da viúva de maneira parecida à que Abbott (1984, p. 73) percebeu na composição atribuída a Mariana Alcoforado, ou seja, que tais papéis se configuram a partir de uma subjetividade limitada a seus próprios recursos, o que colabora para lhes fornecer um forte traço psíquico. A diferença entre as obras estaria no fato de que se a temporalidade configurada nas missivas da freira portuguesa aproxima tal escrito do diário, já que pautada no tempo presente, a visão desferida por Eugênia rumo ao próprio passado, posto que não longínquo, faz seu texto enviesar pela vereda memorialística, cuja finalidade estaria na confissão.³⁴ De qualquer modo, asseguradas as especificidades de cada composição, tanto os escritos da religiosa portuguesa quanto os da viúva brasileira são delimitados pela consciência autorreflexiva do “eu”, pressupondo, devido à parcialidade do ponto de vista adotado, seleção e manipulação da matéria nas elaborações discursivas das respectivas enunciadoras.

³⁴ Avaliando o romance epistolar, Tacca observa que no caso das cartas de um “único emissor” pode surgir “um grande solilóquio, à maneira de uma extensa confissão, que pressupõe um verdadeiro destinatário (interno), embora totalmente ausente do relato, e cuja resposta ou opinião não é tida em conta.” Assim, “este tipo de ‘epistolário’ tende a confundir-se com o diário íntimo ou as memórias.” (TACCA, 1983, p. 41).

É provável que essa configuração, que concede a uma mulher o controle da palavra, tenha colaborado para o surgimento da polêmica quando de seu lançamento em folhetim, versão assinada por J., durante abril, maio e junho de 1865, no *Jornal das Famílias*, periódico voltado para o público feminino.³⁵ Após a publicação do primeiro número – interrompido na segunda carta com um questionamento lançado por Eugênia, que deixava em aberto a possibilidade de adultério –, um certo Caturra manifestou-se contra a suposta imoralidade do texto nos apêditos do *Correio Mercantil*, iniciando uma discussão da qual o próprio Machado de Assis participou e que Magalhães Jr. defende ter sido movida com fins publicitários.³⁶ Resultado ou não de um artifício, a questão colocada nessa querela atesta a potência formal do conto, que nos apresenta uma escritora possuidora de frustrações, sonhos e desejos. Afinal, não é difícil de imaginar o incômodo de certos leitores, num contexto como o do Rio de Janeiro oitocentista, ao se depararem com uma moça, ainda que no plano da ficção, manifestando seus pensamentos de maneira autônoma para outras mulheres nas páginas de um periódico.

A partir do ponto de vista feminino, o conto desnuda a intimidade de um casal fluminense. Em suas cartas, Eugênia escreve que sua vida se transformou na época em que Emílio, moço bem-apeado, de origem provinciana e educado na Europa, tornou-se amigo de seu marido e passou a frequentar a propriedade deles. Enquanto o esposo não se fazia notar, o rapaz era cativante, discreto e encantava a todos pela elegância. Aos poucos, em meio a uma vida matrimonial sem “alegrias” chamadas “íntimas” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 84), Eugênia apaixonou-se por ele, que a conquistou principalmente pelas demonstrações de sofrimento diante da resistência dela ao caso extraconjugal. A moça deixa-se levar por uma fala “apaixonada, dolorosa, comovente” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 96) e ambos iniciam uma correspondência amorosa. No entanto, meses após a morte prematura do marido, que retira o obstáculo à união deles, a viúva percebe que as visitas de Emílio diminuem. Descobrendo que este viajaria, Eugênia consegue dele a promessa de que voltaria em breve, mas a resposta vem dias depois: em carta, confessa que mentira, pois o relacionamento seria “o ideal de felicidade” se não fosse “homem de hábitos opostos ao casamento” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 100). Após exame distanciado dos acontecimentos, a viúva conclui que seu potencial amante não passava de “um sedutor

³⁵ Machado de Assis empreendeu apenas pequenos ajustes no texto do periódico quando de sua publicação no livro *Contos fluminenses*.

³⁶ Sobre as diferentes versões de “Confissões de uma viúva moça” e a polêmica ocorrida em periódicos da época a partir da publicação do conto no *Jornal das Famílias*, conferir os estudos de Lúcia Granja (2008) e Regina Zilberman (2012).

vulgar e só se diferenciava dos outros em ter um pouco mais de habilidade que eles” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 100).

A princípio, considerando o arremate do conto, as “confissões” de Eugênia serviriam como denúncia contra as artimanhas de um homem com capacidade de incutir numa jovem casada a crença nos sentimentos que exprime. A visão crítica decorreria da ilusão a que Emílio submeteria a moça: em seus escritos, a viúva menciona que não tinha “visto amor senão nos livros” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 94) e o rapaz realizaria aquilo que ela “sonhara e vira descrito” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 94) – um comportamento impregnado de sentimentalismo, como choros, padecimento do corpo e um suposto desejo de suicídio. Em função disso, parece irônico o nome da destinatária ser Carlota, nome que remete à heroína do *Werther* – romance que tanto se aproxima das *Cartas portuguesas* quanto das “Confissões”, uma vez que sua forma epistolar se constrói a partir do ponto de vista de um único destinador. Mas as semelhanças de forma e trama aproximam as obras ao mesmo tempo que distanciam o amante alemão do brasileiro, pois enquanto o primeiro literalmente morre de amor, o último apenas finge sofrimento, mostrando, no final, que as aparências enganam.

Em ensaio acerca da contística machadiana, Alfredo Bosi observa que os *Contos fluminenses* “parecem escritos sob a obsessão da mentira”, a qual “ou é castigada, ou se prova suspeita falsa” (BOSI, 2020, p. 79). Diante disso, o crítico questiona se nesse livro Machado de Assis não seria “um moralista ainda romântico disposto a nos pregar casos exemplares”, e oferece a seguinte resposta: “Não e sim. Não, pelo que virá logo depois: Machado nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas); mas sim, pelo gosto sapiencial da fábula que traz, na coda ou nas entrelinhas, uma lição a tirar.” (BOSI, 2020, p. 79). Desse modo, na linha interpretativa de Bosi, o final solitário de Eugênia decorreria de um viés punitivo em razão do quase adultério que ela cometera, como se o problema da mulher nessa sociedade estivesse em não se deixar iludir por “sedutores vulgares”.

No entanto, não excluindo essa possibilidade de leitura, parece-nos que Machado de Assis delega a escrita a Eugênia para ir além da concepção moralista. A própria trama sugere isso, uma vez que a jovem não consuma a traição e permanece junto de seu marido até o dia da morte dele, mesmo infeliz no casamento e seduzida por outrem. Logo, a ação fica a meio caminho de efetivar uma narrativa de adultério, o que não resultaria de visão conservadora, mas de uma estratégia ficcional para que o enfoque recaísse sobre outro aspecto: a atividade psíquica da viúva. No conto, acessamos a consciência de uma

correspondente que se esforça para não se deixar levar por uma carta anônima, que avalia a si mesma quando encantada por seu admirador e que reflete acerca de uma possível fuga com ele, ou seja, percebemos que Eugênia investe numa escrita atenta ao mundo interior – que se tensiona entre a busca pela felicidade e a imperiosa necessidade de adequação às normas sociais.

Em passagem da terceira missiva, a jovem menciona como se dera seu matrimônio, que fora arranjado pelos pais, imprimindo sua visão acerca dele. Para Eugênia, mesmo que ambos acreditassem que a estivessem fazendo feliz, ela e seu esposo não formavam, na prática, um casal. Em sua perspectiva, a união por conveniência resultou em duas pessoas que entraram no “lar nupcial como dous viajantes estranhos em uma hospedaria”:

Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio do seu coração. Não se dava isto; meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; via nele a obediência às palavras do Senhor no Gênesis. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 90).

No trecho, a viúva sublinha a falta de conexão com seu esposo, que não lhe servia de efetiva companhia. O tom autorreflexivo irrompe em seu discurso no momento em que imagina uma relação diferente com seu parceiro e os escritos atestam a incompatibilidade dela com a “maior parte da gente”, que dava primazia a convenções oriundas da família, da Igreja e do Estado, em vez da busca pela constituição de uma vivência efetivamente compartilhada. O leitor poderia, então, questionar por que a jovem, que não compreende o casamento como a maioria, recua da aventura extraconjugal. Ante as incertezas de uma transgressão às normas de seu tempo, Eugênia hesitaria não por comodismo, mas por estratégia, o que dotaria sua constituição de uma dose de racionalidade. Aliás, o principal motivo apontado por ela para não fugir com Emílio é não confiar se o rapaz a enxergaria de maneira positiva após uma empreitada vista como vexatória, demonstrando sua percepção acerca da força das aparências naquele meio.

Tendo isso em conta, os escritos da viúva prenunciariam aquilo que José Luiz Passos identifica como traço decisivo dos romances de Machado de Assis, ou seja, a busca de “verossimilhança na representação de fenômenos de ordem moral”, aproximando seus personagens da noção moderna de pessoa humana (PASSOS, 2007, p. 44). Menos voltados para a inserção da cor local do que para o delineamento das motivações de seus

protagonistas, esses livros, segundo o crítico, desenvolvem “o tema do contrato do indivíduo consigo mesmo” e tratam do “modo como os heróis se imaginam e se enfrentam às limitações da própria consciência que têm de si” (PASSOS, 2007, p. 42). Dessa maneira, o “principal tema dessas obras” seria “a formação e deformação do sentimento de autoexame” (PASSOS, 2007, p. 42). No conto, Eugênia mostra-se sabedora das amarras sociais que a circundam e não se deixa levar, mesmo apaixonada, como “matéria inerte” a atos propostos por seu potencial amante, delineando-se enquanto uma “figura moral” nos manuscritos.³⁷

Daí decorreria a importância da ficção do manuscrito nas “Confissões de uma viúva moça”, que, encenando uma situação ficcional, fornece acesso direto à correspondência privada de uma jovem da sociedade brasileira oitocentista: concebida sem as amarras que o mundo público impunha, percebemos, no conjunto de missivas elaborado por Eugênia, um investimento dela para mostrar como pensa, além de projetar cenários e relutar em se transformar numa Emma Bovary fluminense.

Portanto, vemos que os manuscritos encontrados adentram as formas desses dois contos de Machado de Assis para apresentarem uma versão – entre as tantas possíveis – sobre episódios vividos por suas protagonistas. O diário encontrado e lido sem a autorização de Margarida pela tia situa-se dentro da narrativa, mudando os rumos dela ao fornecer uma perspectiva antes desconhecida sobre o passado da jovem; já o conjunto de cartas de Eugênia configura-se como o todo narrativo, propondo uma nova compreensão a respeito de seu casamento ao mesmo tempo que explica o motivo de seu afastamento da Corte. Assim, a publicação de papéis privados desnuda, a partir do ponto de vista de duas viúvas discretas, outras versões para o passado delas, o que revelaria não apenas o interesse de Machado de Assis desde jovem pelo universo feminino em suas obras, como também parece anunciar – ainda que sem a complexidade encontrada em composições futuras – a importância que sua ficção concede ao mundo psíquico de personagens e autores ficcionais.

³⁷ As expressões “figura moral” e “matéria inerte” são do próprio Machado de Assis, empregadas em 1878, ou seja, anos depois da escrita do conto, no ensaio crítico acerca de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Nesse texto, o escritor critica a falta de consciência de Luísa, heroína do romance português, que seria um “títtere” e não uma “pessoa moral” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 1234-1235).

2.2. *Histórias da meia-noite* (1873): o ponto de vista e o lacunar no conto machadiano

Integrando o volume *Histórias da meia-noite*, segunda coletânea de contos de Machado de Assis, “Ponto de vista” traz uma correspondência triangulada, totalizando, ao todo, vinte e nove cartas, de variados tamanhos, atribuídas a três destinatários diferentes – Raquel (18 cartas), Luísa (8 cartas) e Dr. Alberto (3 cartas). Os manuscritos comparecem impressos sem que qualquer figura se responsabilize por sua publicação e sem um narrador que faça a mediação entre o conjunto de missivas e o público, produzindo um quebra-cabeça que exige do leitor a montagem e o encaixe dos elementos da narrativa. Assim, a história se revela por meio de um diálogo entre correspondentes, que se aproximam de tipos ao adotarem um estilo discursivo prosaico e tratarem com leveza de assuntos do cotidiano – junção de aspectos que colabora para o humor da composição.

Antes de sua inclusão em livro, que saiu no final de 1873, Machado de Assis havia publicado o conto entre outubro e novembro daquele mesmo ano no *Jornal das Famílias*, com o sugestivo título “Quem desdenha...”. Vários trechos da primeira versão foram reescritos, diversas passagens excluídas e novas cartas incluídas, alterações que provocaram um reordenamento da correspondência. De todas essas mudanças, a presença do “Prefácio”, no texto em folhetim, nos chama particularmente a atenção:

Não lhes posso dizer como vieram estas cartas para as minhas mãos; afianço porém que são autênticas. Minha primeira ideia foi tirar do conteúdo delas o enredo de uma narrativa e fazer obra minha; assentei porém que era melhor transcrever as cartas sem lhes cortar uma vírgula salvo o final da carta V, por tratar exclusivamente de modas. Dou a palavra às epístolas. (ASSIS, 1873, p. 306).

Recorrendo ao dispositivo do manuscrito encontrado, Machado de Assis, que assina o folhetim com seu nome, observa nessa passagem que a publicação remete a certas cartas que, sem poder dizer como vieram para as suas mãos, seriam “autênticas”. Mesmo que não negue sua atividade como ficcionista, uma vez que teria cogitado escrever uma “obra” a partir daqueles papéis, o autor expõe ter se limitado a fazer a transcrição da correspondência, apresentando-se como editor de tais papéis. Esses foram impressos, segundo nota, sem qualquer alteração, a não ser o “final da carta V, por tratar

exclusivamente de modas” – comentário provocativo para a leitora de um periódico que dedicava parte de seu espaço a esse assunto.

Nesse sentido, a busca que percebemos, pela leitura das cartas, em colocar em cena o mundo privado se articularia, no prefácio, com a ênfase dada para a autenticidade dos manuscritos. Isso posto, podemos questionar se Machado de Assis, com tal passagem, não dotaria o conto de uma base documental em busca de uma verossimilhança de cunho realista. Lembremos que Oscar Tacca, em *As vozes do romance*, vincula o recurso do “autor-transcritor” ao anseio de eliminação do autor da narrativa, que decorreria, por sua vez, de uma “dupla procura”:

O recurso corresponde, desde os seus começos, a uma dupla procura de objetividade e de verossimilhança. Dois caminhos diferentes, pelos quais progride o romance (e que a crítica frequentemente troca ou confunde, quando, no fundo, se complementam). O primeiro conceito aponta para a *imparcialidade* do autor. O segundo para a credibilidade daquilo que é narrado. Por ambas as vias o romance pretende caucionar a ‘história’. Pela primeira, subtraindo a figura do rapsodo, do inventor, do enganador (como diria Borges). Pela segunda, acumulando provas e indícios da *realidade* do documento. (TACCA, 1983, p. 39).

Como vemos, o prefácio machadiano poderia servir como exemplo de tal dispositivo, que, segundo Tacca, operaria como forma de expulsar o autor da narrativa ao mesmo tempo que atuaria como artifício voltado para a verossimilhança – considerada, vale notar, a partir de uma concepção realista da literatura. Por causa disso forja-se a ideia de que o autor fosse, ao longo da história do romance, excluído da narrativa e lançado para o prefácio, sob a condição de transcritor. Nesse sentido, mesmo explicando um gênero diverso, ou seja, o romance e não o conto, o prefácio de “Quem desdenha...” aparentemente dialoga com a visão teórica do crítico: assumindo a posição de editor, Machado de Assis delega a palavra aos correspondentes, assegura a autenticidade das cartas e afirma que procurou fazer a transcrição dos manuscritos “sem lhes cortar uma vírgula”.

No entanto, lembremos que a vinculação do texto narrativo a uma origem documental, supostamente não ficcional, reivindica, mas não garante maior “credibilidade” para a obra. Em verdade, o seu realismo antes resultaria da articulação do dispositivo com o arranjo textual da narrativa, ou seja, da complexa integração de suas palavras, frases e parágrafos. Feita essa ressalva, pontuemos que a ausência do prefácio

não desfaz a ideia de que a narrativa é originada de manuscritos. A sua falta apenas a atenua, deixando-a sugerida, uma vez que não podemos saber se, no plano da ficção sobre a composição da obra, Machado de Assis seria autor ou editor, ou seja, se os escritos resultariam de sua criação ou se foram escritos por aquelas personagens. Desse modo, a supressão da passagem produz uma ambiguidade sobre a origem dos manuscritos ao mesmo tempo que permite que o aspecto essencial do conto fique ainda mais perceptível para o leitor: o jogo de perspectivas desencadeado pela ausência de narrador e sobreposição das cartas, que colabora a percepção do modo pelo qual os correspondentes mostram e escondem pensamentos a partir de seus interesses próprios.

Nesse sentido, a exclusão do prefácio, realizada apenas na versão publicada em livro, sugere que mesmo mimetizando um diálogo postal, modo de comunicação amplamente disseminado no mundo letrado oitocentista, e apresentando uma trama impregnada de assuntos do cotidiano, o principal do conto incide sobre a mudança operada na compreensão que Raquel possui acerca de Alberto, ou, ainda, sobre como o seu ponto de vista – que, aliás, intitula a versão em livro – se altera nas cartas enviadas à amiga de Minas.

Em “Ponto de vista”, praticamente a totalidade da correspondência é atribuída às amigas Raquel, que escreve da Corte, e Luísa, situada em Juiz de Fora, e permanece centrada em anotações acerca da vida privada, como a notícia do envio de um romance ou de figurinos, comentários sobre um passeio ou um informe sobre a saúde. Elaboradas por uma jovem solteira, sarcástica e que deseja um matrimônio a partir do amor, e por uma mulher casada, cuja experiência serve para insinuar contradições no discurso da amiga – além de um rapaz elegante, de participação discreta, mas decisiva, pois é peça chave para o final feliz –, as cartas introduzem o leitor na intimidade das interlocutoras.

Dentre os vários assuntos abordados, Raquel trata do casamento de Mariquinhas, amiga em comum, com um homem mais velho, cujo filho, o Dr. Alberto, passa a ser mencionado constantemente em seus escritos. Luísa, mulher casada e mais experiente, sugere o interesse da amiga pelo rapaz, mas a jovem nega tal possibilidade, uma vez que, em sua concepção, ainda que “bonito e elegante”, ele teria “ar pretensioso” e pareceria “um espírito curto” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 224). Nas cartas enviadas a Minas, o desdém de Raquel por Alberto soa definitivo:

[...] Eu, namorada do Alberto! Isso é caçoada de mau gosto, Luísa! Se alguém lhe mandou dizer tal, teve certamente intenção de me

envergonhar. Se você o conhecesse, não era necessário este meu protesto. Já lhe disse as boas qualidades dele, mas os seus defeitos são para mim superiores às qualidades. Você bem sabe como eu sou; para mim a menor nódoa destrói a maior alvura. Uma estátua... estátua é o termo próprio, porque o tal Alberto tem certa rigidez escultural. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 225).

[...] Mudei de opinião a certo respeito. Hoje penso que antes o pai que o filho. Que espírito frívolo! Que sujeito superficial e tolo é o tal Alberto! O pai é grave e sabe ser amável; e é amável sem deixar de ser grave. Tem uma distinção própria, uma conversa animada, é engenhoso e sagaz.

Mil vezes o velho... para ela. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 226).

Apesar de afirmar categoricamente sua incompatibilidade com Alberto em mais de uma ocasião, a percepção de Raquel sobre ele se modifica no transcorrer das cartas. Em certo momento, menciona que o rapaz dança bem, em outro se apropria de suas ideias. Mesmo assim, diante das suspeitas da amiga e numa provável dissimulação dos próprios sentimentos, a moça nega que o perceba de modo especial, pois ele seria para ela uma “criatura igual a tantas outras” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 229). Eis então que surge uma carta de Alberto enviada a Raquel, na qual declara seu amor à jovem. Depois disso, acompanhamos o avanço do relacionamento entre ambos. Logo, o desdém pelo rapaz se transforma em paixão, metamorfose ocultada de sua interlocutora de Minas. Ela, inclusive, escreve à amiga comemorando o noivado com o marido de seus sonhos, porém sem mencionar a identidade do pretendente, o que colabora para a graça do conto:

Naturalmente adivinha que o retrato que vai dentro desta carta é o do meu noivo. Não é bonito? Que distinção! Que inteligência! Que espírito!... A alma, sobretudo, não creio que Deus mandasse a este mundo nenhuma outra que se lhe compare. Creio que eu não merecia tanto. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 229).

Como vemos, uma vez na condição de mulher amada por aquele que supostamente menosprezava, modifica-se profundamente a apreciação de Raquel acerca de Alberto, que de sujeito desprezível passa a homem bonito, distinto, inteligente e de alma inigualável. A última carta, escrita por Luísa depois de revelada a identidade do noivo, ilustra a possível surpresa do leitor: “?!?” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 234).

Nesse sentido, se por um lado parece provável que Raquel tenha mudado a percepção sobre Alberto a partir do contato rotineiro com ele, por outro também podemos conjecturar se a jovem não estaria simulando, enquanto ainda não se sabia amada, o desprezo pelo rapaz. Seja qual for a resposta, o conto evidenciaria que determinada

apreciação do mundo passa pela condição do observador, que não permanece estável, oscilando a partir de mudanças operadas em sua psique ou de interferências externas. Assim, articulando a fragmentação da forma ao jogo de perspectivas, logo percebemos que a questão fundamental colocada por “Ponto de vista” estaria menos em documentar a vida social daquelas jovens do que em revelar as contradições existentes entre palavras, sentimentos e ações no discurso de uma de suas protagonistas.

Portanto, considerando a sua composição, “Ponto de vista” pode ser compreendido como um possível marco da recusa de Machado de Assis, em sua juventude artística, a uma literatura voltada para o realismo de cunho documental em favor de uma literatura interessada em esmiuçar caracteres a partir de “dentro”. Uma leitura mais detida do texto mostra que em tais papéis “autênticos”, escritos na privacidade do lar, a dissimulação e o autoengano não raramente operam em benefício próprio daquele que controla o discurso. Ainda que supostamente concebidos sem vistas à publicação e num contexto que pressupõe espontaneidade dos correspondentes, os manuscritos que constituem a forma do conto trazem consigo elementos suficientes para colocarem sob desconfiança a equivalência entre o mundo interior de personagens e o que eles revelam, seja no papel, seja em outras práticas do mundo social.

A partir da leitura de “Ponto de vista”, não devemos considerar que Machado de Assis investisse na ideia de que manuscritos formulados em contexto privado têm maior valor como veículo da verdade. O seu papel, nessa ficção da juventude, estaria em possibilitar acesso às contradições entre sentimento e discurso dos seres que a integram – o que se faz por meio da submissão da narrativa a pontos de vista particulares, sem um narrador que resolva as lacunas deixadas, exigindo autonomia do leitor.

Essa desconfiança que a literatura machadiana deposita sobre a credibilidade do dispositivo do manuscrito encontrado como recurso para que se engendre a ideia de autenticidade do discurso autógrafo manifesta-se cedo em sua obra, sendo encontrada, por exemplo, em “Frei Simão”, composto durante a década de 1860 e posteriormente recolhido em *Contos fluminenses*.³⁸ Nele, acompanhamos a narrativa sobre Simão, que se apaixona por Helena, prima órfã que vai morar em sua casa. O pai do protagonista, que era contra a união, envia-o para uma província desconhecida e o final é trágico: depois que o personagem, mais velho e tornado frei, reencontra sua prima durante uma missão

³⁸ A primeira publicação de “Frei Simão” foi no *Jornal das Famílias*, assinada pelas iniciais M. A., em junho de 1864. Na versão de *Contos fluminenses*, Machado de Assis operou algumas mudanças textuais.

religiosa, a moça fica abalada, morre e ele ensandece. O narrador sublinha que utiliza passagens das *Memórias* de Simão, encontradas num rolo de papéis escritos por ele:

[...] procedeu-se ao inventário dos objetos que pertenciam ao finado, e entre eles achou-se um rolo de papéis convenientemente enlaçados com este rótulo: *Memórias que há de escrever frei Simão de Santa Águeda, frade beneditino.*

Este rolo de papéis foi um grande achado para a comunidade curiosa. Iam finalmente penetrar alguma coisa no véu misterioso que envolvia o passado do frei Simão, e talvez confirmar as suspeitas do abade. O rolo foi aberto e lido para todos.

Eram, pela maior parte, fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes; mas de tudo junto pôde-se colher que realmente frei Simão estivera louco durante certo tempo.

O autor desta narrativa despreza aquela parte das *Memórias* que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 137).

A alusão inicial aos manuscritos de Simão sugere que eles seriam porta de acesso a segredos ou detalhes íntimos da vida do personagem e eventualmente poderiam revelar algo importante para o leitor. No entanto, as *Memórias*, “pela maior parte”, eram “fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes”, ou seja, apesar de documentar sua loucura, parecem pouco proveitosas para a elucidação dos acontecimentos. Mais adiante, o narrador tensiona o modo como lida com o conteúdo de tais papéis, travando uma espécie de disputa com eles:

Era melhor dar aqui alguns dos papéis escritos por Simão relativamente ao que sofreu depois da carta [do pai]; mas há muitas falhas, *e eu não quero corrigir a exposição ingênua e sincera do frade.* (ASSIS, 2008, v. 2, p. 140, grifo nosso).

[...]

No manuscrito do frade há uma série de reticências dispostas em oito linhas. *Ele próprio não sabe o que se passou. Mas o que se passou foi que [...].* (ASSIS, 2008, v. 2, p. 141, grifo nosso).

Na primeira passagem, o narrador desautoriza o texto de Simão, suposta fonte para a narrativa, devido à indesejada espontaneidade do estilo. Nesse caso, a ideia de uma escrita “ingênua” e “sincera” é evitada por ele, que deixa claro para o leitor que não deseja interferir nos manuscritos para contar a vida trágica do personagem. Ainda que oriunda de um material *autêntico*, a exposição do frade exprimiria uma visão limitada que não serve aos intentos do narrador, pois, conforme percebemos a partir da segunda passagem,

seu conteúdo é interpretado, desprezado, substituído e preenchido pelo seu conhecimento mais amplo.

Dessa maneira, o conto rebaixa o dispositivo do manuscrito encontrado, colocando para o leitor dois problemas: primeiro, que a sinceridade daquele que escreve não resulta num discurso capaz de descortinar o vivido, sobretudo se apreendido por uma visão ingênua; e, por fim, o narrador de suas próprias experiências não necessariamente será capaz de saber com exatidão “o que se passou”, dado o ponto de vista limitado e a possibilidade de autoengano. Portanto, num conto escrito ainda nos anos 1860, Machado de Assis submeteria a uma situação-limite – a loucura – o movimento complexo de construção discursiva a que os personagens e os narradores ficam suscetíveis ao longo de sua obra, seja nesse gênero, seja no romance.

Nesse sentido, se os textos ficcionais de Machado de Assis por um lado apresentam um interesse pelo estudo de perspectivas delimitadas, ou seja, com o discurso narrativo colando-se ao ponto de vista de seres particulares e com motivações próprias, por outro lado o autor subverte a ideia de que escritos centrados no “eu”, como no caso das memórias, e formulados num contexto de comunicação privado, como no caso de cartas e diários, sejam portadores incondicionais da “verdade”, conforme encontramos em “Ponto de vista”.

À medida que sua escrita amadurece e se complexifica, tais gêneros cada vez mais trarão consigo *narrações-problema*, que se colocam como um desafio de interpretação para o leitor – visto que o próprio narrador ou os personagens envolvidos naquilo que contam ou interpretam são, em geral, incapazes de compreender a complexidade do que vivenciam – ou produzem um discurso impregnado de artifícios em seu favor. Assim, se o autor nega o ponto de vista totalizante comumente empregado por realistas e naturalistas, ele se apropria de discursos específicos para descortinar contradições em depoimentos supostamente “espontâneos”, “naturais” e “sinceros”. Esse parece ser também o caso de “Uma visita de Alcibíades”, conto que abordaremos a seguir e que confere uma complexidade ainda maior a esse conjunto de questões.

2.3. *Papéis avulsos* (1882): autoria ficcional e gênero epistolar em “Uma visita de Alcibíades”³⁹

O gênero epistolar comparece de maneira fundamental em “Uma visita de Alcibíades”. O conto apresenta uma carta na qual um desembargador narra ao chefe de polícia da Corte o aparecimento de Alcibíades, evocado do mundo dos mortos, em sua casa. Em seu início, além do título, que sugere o assunto da narrativa, há o subtítulo, que introduz a situação ficcional a partir da qual a narração se constituirá – *Carta do desembargador X... ao chefe de polícia da Corte*. Afora tais elementos, não encontramos informações a respeito do caminho percorrido pelo manuscrito até sua publicação em impresso. Assim, do subtítulo passa-se logo à reprodução da carta, mencionando o local e a data de sua composição:

Corte, 20 de setembro de 1875
 Desculpe vossa excelência o tremido da letra e o desganhado do estilo; entendê-los-á daqui a pouco.
 Hoje, à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino, estirei-me no sofá e abri um tomo de Plutarco. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 328).

No início da carta, o desembargador reconhece como um de seus traços a obsessão, desde a juventude, pelo mundo grego – o termo por ele utilizado é “devoção”, enquanto, segundo cita, o amigo chefe de polícia empregara “mania” –, tendo como especificidade, quando empreende suas leituras, transportar-se, via imaginação, “ao tempo e ao meio da ação ou da obra” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 328). Trata-se, conforme sintetiza, de uma “verdadeira digestão literária” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 328). Nesse sentido, a mencionada fixação do remetente pelas letras clássicas fundamenta o acontecimento decisivo contido na missiva: a evocação, durante a leitura de Plutarco, do ateniense Alcibíades, que sai do mundo dos mortos para surgir no Rio de Janeiro oitocentista.

Embora nenhum editor ficcional explicita as circunstâncias que levaram à impressão da carta, é inegável que “Uma visita de Alcibíades” dialoga com o motivo do manuscrito encontrado. O subtítulo – *Carta do desembargador X... ao chefe de polícia da Corte* – opera como elemento do “paratexto”, termo que, como vimos nos pressupostos

³⁹ Este ensaio sobre “Uma visita de Alcibíades” foi previamente publicado em forma de artigo na revista *Machado de Assis em Linha*, disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/i/2022.v15/>. Acesso: 6 out. 2022. A versão atual do texto passou por alguns ajustes na redação, em busca de sua melhor articulação com as demais partes que constituem a tese.

de análise, Genette (2009, p. 10) cunhou para a “zona indecisa” entre o “texto” e o “extratexto”, e que se constitui como espaço “não apenas de transição, mas também de *transação*”: ocupando esse “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público”, o subtítulo negocia com o leitor um modo de entrada na narrativa e atribui a sua formulação a um desembargador, o que afasta o nome Machado de Assis da autoria do manuscrito e cria, pela ficção, as circunstâncias de escrita dele, que trilhou um caminho até sua publicação em impresso.

Daí a possibilidade de concebermos a ideia de o manuscrito ser em sua origem desprovido de um nome que cumpra a “função autor” (FOUCAULT, 2009, p. 274). A carta só passaria à condição de literatura a partir do processo editorial que confere a tal texto a distinção de obra por meio de sua publicação em *Papéis avulsos* e consequente vinculação ao nome Machado de Assis, que, por sua vez, atribui ao desembargador a responsabilidade pela escrita dela. Assim, o procedimento, mais do que visar a uma busca por autenticidade ao informar a impressão de um documento integrado à dinâmica social de comunicação, seria mobilizado para criar, em diálogo com a moderna edição de livros, uma *situação ficcional* a partir da qual a leitura se estabelece: trata-se de um texto escrito por um funcionário do Estado brasileiro, que comunica ao chefe de polícia da Corte a ocorrência de um caso extraordinário em sua casa e pede providências em relação ao defunto que se encontra nela.

O dispositivo de criação, pela ficção, de uma figura autoral não é caso isolado na obra machadiana, consistindo em um de seus traços decisivos. Lembremos que Abel Barros Baptista, estudando a ficção de autores na obra de Machado de Assis, observa que o “autor suposto” não seria simplesmente um narrador, pois opera como “origem e garante” da narrativa, ou seja, assume a “paternidade” dela e a “responsabilidade de sua forma de apresentação” (BAPTISTA, 2003a, p. 138). No caso de “Uma visita de Alcibíades”, a autoria decorre, em especial, da atribuição presente no subtítulo do conto – *Carta do desembargador X...* –, ainda que nele não esteja revelado o nome próprio do missivista.⁴⁰

⁴⁰ Lembremos, mais uma vez, que a criação de um “autor suposto”, segundo Baptista, se dá por meio de três procedimentos: 1) da assinatura, que indica o nome próprio do autor suposto e não necessariamente precisa ser feita por ele, podendo decorrer de atribuição; 2) da inscrição dessa assinatura num espaço próprio, geralmente no paratexto da obra; 3) da existência de outra assinatura, anterior à assinatura que remete ao autor suposto e que indica que esta última integra o plano da ficção. Nesse sentido, a conclusão de Baptista é a de que “o motivo do autor suposto consiste na *exposição ficcional do próprio processo de assinatura do autor*” (2003a, p. 151, grifo do autor).

Na advertência de *Papéis avulsos*, assinada por Machado de Assis, o autor ali figurado observa que o título da coletânea “parece negar ao livro uma certa unidade” e “faz crer” que ele “coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder”, complementando que a “verdade é essa, sem ser bem essa” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 236). Na sequência, pondera que tais “escritos” são, de fato, “avulsos”, mas que não foram incorporados num único volume “como passageiros que acertam de entrar na mesma hospedaria”: “São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 236). Desse modo, dada a suposta heterogeneidade dos contos, o que garantiria o parentesco seria a autoria e não necessariamente a forma deles, pois, ainda que não configurem um conjunto, o “pai” (autor) é quem faz os “filhos” (contos) sentarem “à mesma mesa” (livro). Logo, ao mesmo tempo que sugere *certa autonomia* dos escritos – ficando em aberto o grau em que ela se daria –,⁴¹ a advertência reforça a autoridade de Machado sobre a decisão de recolha e publicação deles, o que, no entanto, acaba problematizado em “Uma visita de Alcibíades” pelo seu início, que cumpre a função de paratexto. Nesse sentido, seguindo a linha interpretativa que Baptista confere ao romance machadiano, o confronto entre a advertência e o subtítulo do conto, que atribui ao desembargador a escrita da carta, gera uma tensão, deixando para os leitores o seguinte questionamento: em que medida pode o “pai” do livro responder pelo sentido do “filho” de outrem, ou seja, pelo manuscrito encontrado?

Nesse cenário, destaquemos algo basilar envolvendo o conto: a forma como se atribui ao desembargador a *responsabilidade* pela escrita da carta – manuscrito que configura o todo narrativo – corresponde, em gênero diverso, à construção de autores ficcionais que se verifica nos romances de Machado de Assis desde as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, livro publicado em 1881 – e está esboçada em contos de sua juventude artística. Embora no ato de delegar a autoria esteja ocultado o nome do autor suposto – revelação que seria fundamental para a sua constituição, segundo Baptista –, o dispositivo combina-se com o recurso ao manuscrito encontrado para introduzir o gênero epistolar, fornecendo ao leitor acesso a *uma versão da história*, inserida no conto sem qualquer interferência de alguém exterior aos acontecimentos vivenciados. Assim, sem

⁴¹ Numa leitura mais aprofundada do livro a partir da advertência, seria importante que se considerasse uma possível relação de “Uma visita de Alcibíades” com os demais contos de *Papéis avulsos*, e de que modo ela repercute sobre o problema da autoria, o que demanda uma análise mais extensa que extrapola o limite imposto ao presente trabalho.

qualquer outra instância discursiva que legitime ou confronte o conteúdo da missiva, o leitor se vê entregue ao ponto de vista do desembargador.

A esse respeito, vimos que Machado de Assis recorre a procedimentos análogos em contos escritos durante a década de 1860 e recolhidos em livros dos anos 1870. Em “Confissões de uma viúva moça”, pertencente a *Contos fluminenses*, volume em que não há prefácio, o sentido da publicação dos manuscritos depende do título e do que se lê no interior dos papéis atribuídos à jovem viúva;⁴² já em “Ponto de vista”, que integra *Histórias da meia-noite*, volume em que Machado de Assis assina a advertência com suas iniciais e agradece pela acolhida de *Ressurreição*, é preciso que o leitor pressuponha que se trata de uma correspondência apenas por meio da leitura delas, pois não há, no preâmbulo, qualquer problematização no que se refere à autoria dos textos que compõem o livro.

Logicamente, isso indica que ocorreu uma maturação na ficção machadiana até que se chegasse à profícua articulação que encontramos entre a advertência do livro, o subtítulo e a narrativa de “Uma visita de Alcibíades”, veiculada por meio da carta. No conto de *Papéis avulsos*, publicado em 1882, dá-se um salto formal: a atribuição de autoria articula-se com a advertência de maneira mais harmônica, e a introdução do gênero epistolar por meio do manuscrito do desembargador abre caminho para um assunto moderno, transmitido por uma forma em que as partes dialogam com perfeição e se potencializam na construção do sentido.

Portanto, conferindo mais do que um toque de graça a “Uma visita de Alcibíades”, a atribuição de autoria presente no paratexto influencia de maneira profícua em sua estrutura. No conto, nos deparamos com a carta do desembargador, que se constitui como fragmento do episódio envolvendo o próprio escritor dela e que atua num duplo sentido: ao mesmo tempo que opera como suporte e matriz estilística da narrativa, a carta também participa como elemento interno da história – o ato de escrevê-la é mais uma ação entre as que ocorreram no dia da evocação de Alcibíades. Logo, não acompanhamos os acontecimentos por meio de um narrador que adota um ponto de vista didático ou totalizante, mas de um relato confeccionado a partir da pena de alguém que escreve para um destinatário específico, o chefe de polícia da Corte, e está diretamente envolvido naquilo que narra.

⁴² Em *Dom Casmurro*, conforme veremos mais adiante, a ficção sobre a composição do romance também ocorrerá fundamentalmente no próprio texto narrativo.

Ademais, vale notar a pertinência da precariedade de informações a respeito do remetente da carta e da inexistência de qualquer comentário introdutório fornecido por outrem acerca do episódio nela relatado, uma vez que as lacunas deixadas – pelo “editor” Machado de Assis, que supomos ser a figura responsável pela publicação do manuscrito – subordinam o leitor aos movimentos da pena do desembargador. Assim, ainda que para este último a presença de Alcibíades seja um caso extraordinário, a delimitação da narração ao seu ponto de vista por meio da carta não permite desfazer a ambiguidade em torno do efetivo rompimento ou não com as leis naturais – afinal, podemos questionar, não estaria o desembargador devaneando? No conto, os índices referentes ao manuscrito se restringem ao título e ao subtítulo, que se baseiam em informações neutras que não desfazem a tensão entre natural e sobrenatural presente na narrativa. Desse modo, engendra-se, de maneira estratégica, uma situação ficcional que propositadamente nos deixa sem dados suficientes para uma compreensão integral do episódio.

A leitura fica mais interessante quando percebemos que “Uma visita de Alcibíades” sofreu alterações em seu processo de escrita que sinalizam o trabalho de Machado de Assis para configurar a parcialidade do ponto de vista a partir do dispositivo de atribuição de autoria, que se vincula com o recurso do manuscrito encontrado: o texto foi reescrito entre 1876 e 1882, ou seja, no período em que foi composta a obra de seu mais célebre autor ficcional, o defunto Brás Cubas. Não seria possível que as mudanças formais introduzidas no gênero romance estivessem ocorrendo simultaneamente no gênero conto?⁴³ No caso específico de “Uma visita de Alcibíades”, a ficção de autor e o manuscrito encontrado articulam-se proficuamente com a introdução do gênero epistolar, dispositivos que modernizaram sua forma.

Em *Papéis avulsos*, encontramos a seguinte nota de Machado de Assis acerca da composição de “Uma visita de Alcibíades”: “Este escrito teve um primeiro texto, que reformei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado com um pseudônimo e passou despercebido” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 343).⁴⁴ De fato, mudanças significativas foram empreendidas em relação à primeira publicação do conto,

⁴³ Alfredo Bosi (2020, p. 84), em avaliação panorâmica dos contos de Machado de Assis, observa que *Papéis avulsos* se coloca junto com *Memórias póstumas* como marco da maturação da ficção machadiana, o que fica sugerido pela seguinte passagem de seu ensaio: “A partir das *Memórias póstumas* e dos contos enfiados nos *Papéis avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior. E, reconhecido o antagonismo, seu olhar se detém menos em um possível resíduo romântico de diferença que na cinzenta conformidade, na fatal capitulação do sujeito à Aparência dominante”.

⁴⁴ A versão reescrita de “Uma visita de Alcibíades”, antes de ser recolhida em *Papéis avulsos* em 1882, havia sido publicada pouco tempo antes na *Gazeta de Notícias*, no primeiro dia daquele ano.

que ocorreu no *Jornal das Famílias*, em outubro de 1876, assinada pelo pseudônimo Victor de Paula.

A versão presente no *Jornal das Famílias* explicita mais as referências a nomes da cultura ocidental que a de *Papéis avulsos*: nesta, além de ter ocultado o nome do desembargador, são suprimidas as menções a Allan Kardec e a Amyot, este último citado como tradutor de Plutarco. Ainda que Machado tenha feito essas exclusões, algumas passagens do texto foram desenvolvidas, como o diálogo do desembargador com Alcibíades, que deixou o conto mais extenso. Entre as modificações, há uma decisiva que orienta todas as demais: se na primeira versão o desembargador conta o episódio valendo-se do discurso oral, na de *Papéis avulsos* a narrativa chega até o leitor por meio do registro escrito.

Na primeira versão de “Uma visita de Alcibíades”, o narrador apresenta o desembargador em meio a um grupo de amigos, que se reúne para a celebração do Natal na propriedade de um comendador. Ele sugere que o personagem, que se chama Álvares, é querido naquela casa – o anfitrião, por exemplo, cuida de satisfazer o gosto dele pelo café –, e o define como “conversado, galhofeiro, palrador, trazendo sempre no alforje da memória boa cópia de anedotas que distribuía às meninas e rapazes curiosos” (ASSIS, 1876, p. 305). Em meio à festa e após o pedido de algumas moças para que contasse alguma anedota, narra aos convivas o episódio da evocação de Alcibíades:

Afiaram todos o ouvido, e o desembargador começou:

– Não contarei uma anedota mentirosa, dessas que os redatores de folhinhas aumentam ou remendam para regalo dos fregueses. Vou referir o que me aconteceu sábado passado. (ASSIS, 1876, p. 305).

Dessa maneira termina a introdução a partir da qual se efetua a contação do episódio, com o narrador concedendo a palavra a Álvares, que passa, por sua vez, a ser o narrador da cena envolvendo a evocação de Alcibíades. Antes de iniciar a sua “anedota”, ele tripudia sobre os “redatores de folhinhas”, afirmando que ao contrário deles não contará um caso mentiroso. A zombaria, que combina bem com a adjetivação atribuída a ele, funciona mais como um gracejo que repercute sobre os leitores do *Jornal das Famílias*, suporte no qual o conto está publicado, do que a uma busca efetiva pela verossimilhança de cunho realista. Em verdade, o traço galhofeiro de Álvares articula-se com a situação na qual conta o episódio sobrenatural: em meio à festa, num momento de descontração. Assim, é como se o leitor do conto se juntasse aos ouvintes presentes na

cerimônia para acompanhar a exposição de um causo gracioso, retirado de improviso da memória (ou imaginação) de seu narrador.

Nesse sentido, se antes a narração ocorria certo tempo depois do evento – ou conforme diz Álvares, no “sábado passado” –, na versão de *Papéis avulsos* o momento de escrita do relato se dá no mesmo dia do episódio, numa proximidade temporal que repercute na própria materialidade do manuscrito: “Desculpe vossa excelência o tremido da letra e o desganhado do estilo; entendê-los-á daqui a pouco” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 328). A passagem, que sugere a conexão entre corpo e texto – lugar-comum da escrita epistolar –, encena o abalo emocional do desembargador, algo explorado na versão publicada em livro. Desse modo, apresentando um homem que escreve solitariamente, em ambiente privado, não mais para os convivas de uma festa e sim para o chefe de polícia, o conto adquire uma diferença de tom importante se comparado àquele encontrado no *Jornal das Famílias*: não notamos a entonação galhofeira de Álvares, por vezes voltada para o riso franco e zombeteiro, mas um discurso narrativo que articula gravidade com humor – algo próximo à combinação entre a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1975d, p. 97), para lembrarmos o defunto autor Brás Cubas.⁴⁵

No texto do *Jornal das Famílias*, a reação dos ouvintes após o desembargador ter revelado ser espiritista acentua o tom de blague da narração – “Não se riam; sou até muito” (ASSIS, 1876, p. 306) –, reforçando para o leitor a ideia de que se trata de um relato desprezioso. Não por acaso, Álvares, cuja sonoridade remete ao plural de “alvar” (tolo, aparvalhado, ingênuo), pouco faz questão de convencer sobre a veracidade de sua história: diz acreditar que todos os “sistemas são niilidades”, mas explica de maneira abrupta o porquê de ter adotado o espiritismo, contradição que fica resumida a ver este “sistema” como o “mais jovial de todos” (ASSIS, 1876, p. 306). Escrevendo a partir da matriz estilística epistolar, Machado parece ter notado que a configuração dessa passagem estava muito simples para um tom discursivo mais ponderado, uma vez que a reformulou, conforme podemos verificar no quadro 1.

⁴⁵ Em estudo acerca da paródia em *Papéis avulsos*, Márlito Barcellos da Silva (2009, p. 27) faz a seguinte observação sobre a introdução do gênero epistolar em “Uma visita de Alcibiades”: “A alteração da situação enunciativa para a de carta escrita por uma autoridade acentua o contraste entre forma e conteúdo, evidenciando que o conto faz passar, de modo paródico, um conteúdo absurdo ou impossível através de um discurso que se quer positivo, racional, institucionalizado, resultando no humor e na ironia tipicamente machadianos”.

Quadro 1: comparativo das versões de “Uma visita de Alcibíades”

“Uma visita de Alcibíades” – versão de 1876, publicada no <i>Jornal das Famílias</i>	“Uma visita de Alcibíades” – versão de 1882, publicada em <i>Papéis avulsos</i>
<p>Não sei se sabem que sou um tanto espiritista. Não se riam; sou até muito. Posso dizer que vivo, como, durmo, passeio, converso, bebo café e espero morrer na fé de Allan Kardec. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, adotei o mais jovial de todos. Sendo espiritista, lembrei-me de evocar Alcibíades; o que imediatamente fiz, convidando-o a comparecer na minha casa, rua de tal, número tantos (placa). Alcibíades é polido e benévolo; não se fez esperar muito. Cinco minutos depois tínhamos ambos aproximado duas civilizações; o tempo e a eternidade conversavam amigavelmente como pessoas da mesma família. (ASSIS, 1876, p. 306).</p>	<p>Sou espiritista desde alguns meses. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, resolvi adotar o mais recreativo deles. Tempo virá em que este não seja só recreativo, mas também útil à solução dos problemas históricos; é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato. E tal era o meu caso desta noite. Conjecturar qual fosse a impressão de Alcibíades era despender o tempo, sem outra vantagem, além do gosto de admirar a minha própria habilidade. Determinei, portanto, evocar o ateniense; pedi-lhe que comparecesse em minha casa, logo, sem demora.</p> <p>E aqui começa o extraordinário da aventura. Não se demorou Alcibíades em acudir ao chamado; dois minutos depois estava ali, na minha sala, perto da parede [...]. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 329).</p>

Na versão de *Papéis avulsos*, de maneira semelhante à anterior, o desembargador anota que resolvera adotar o espiritismo, que seria “o mais recreativo” dos “sistemas”, ainda que todos eles não passem de “puras niilidades”. Mas ele vai além, provocando à reflexão: não haveria “raciocínio nem documento” que explicaria “melhor a intenção de um ato” do que “o próprio autor do ato”. Por isso, dado o potencial de “evocar o espírito dos mortos”, o espiritismo estaria se limitando a um aspecto “recreativo” e não à “solução dos problemas históricos”. A colocação assume um viés irônico se nos lembrarmos que advém da pena de um homem que considera que os “sistemas” são “niilidades”: sua religiosidade decorreria menos da crença na doutrina espírita do que de ter encontrado nela um “recreio” para si mesmo. Desse modo, ainda que de caráter incrédulo, o desembargador decide evocar Alcibíades, antecipando o “tempo virá”, ou seja, cabendo a um cético buscar o momento em que o espiritismo alcançaria alguma serventia à “solução dos problemas históricos”.

Na passagem de uma versão para outra há também uma diferença sutil na caracterização do espiritismo, uma vez que a doutrina é “jovial” para o desembargador

Álvares e “recreativa” para o desembargador X: no primeiro caso, a adjetivação recai principalmente sobre a caracterização do personagem, acentuando sua superficialidade por se identificar com uma religião em razão de um modismo; já no segundo, o termo utilizado, ainda que forneça ideia análoga acerca do desembargador, coloca em questão a função e a efetividade do espiritismo. Assim, na versão de *Papéis avulsos* tal doutrina surge não apenas para caracterizar o missivista e operar como trampolim para a evocação de um morto, mas também como índice que se desdobra numa visão crítica acerca desse “sistema” a partir de uma provocação lançada àqueles que buscam a “recreação” e não o enfrentamento dos verdadeiros “problemas históricos” – algo do qual o próprio desembargador não se exime, afinal, a moda não seria um problema histórico decisivo num país cuja sustentação econômica estava baseada no regime escravista.

No que diz respeito ao final do conto, as duas versões apresentam um mesmo fato, a morte de Alcibíades após perceber o rumo que seu mundo tomara na história. A narração oral da primeira versão parece influenciar no tom anedótico até o seu desfecho, algo bastante diferente da formalidade inserida na versão de *Papéis avulsos*, conforme lemos no quadro a seguir.

Quadro 2: comparativo das versões de “Uma visita de Alcibíades”

“Uma visita de Alcibíades” – versão de 1876, publicada no <i>Jornal das Famílias</i>	“Uma visita de Alcibíades” – versão de 1882, publicada em <i>Papéis avulsos</i>
Fui d'ali ao cabido, despendurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcibíades olhou para ele e para mim, empalideceu e cambaleou. Corri ao ilustre ateniense; era tarde. Tinha caído no chão. Quando lhe pus a mão no peito, vi que estava diante de um cadáver. Que havia de fazer? Mande-o para o necrotério. (ASSIS, 1876, p. 308).	[...] fui dali ao cabide, despendurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcibíades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez. Rogo a vossa excelência se digne de expedir suas respeitáveis ordens para que o cadáver seja transportado ao necrotério, e se proceda ao corpo de delito, relevando-me de não ir pessoalmente à casa de vossa excelência agora mesmo (dez da noite) em atenção ao profundo abalo por que acabo de passar, o que aliás farei amanhã de manhã, antes das oito. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 333). ⁴⁶

No encerramento da primeira versão do conto, Alcibíades percebe que o vestuário masculino moderno não está à altura da “elegância” do “legado” deixado pelo seu mundo,

⁴⁶ Em verdade, na edição referenciada consta “revelando-me” em vez de “relevando-me”. Considerando o sentido do texto e o fato de que na versão do conto publicada na *Gazeta de Notícias* lemos “revelando-me”, optamos por este último verbo.

uma vez que os homens dos oitocentos o reduziram a “dois canudos fechados e dois canudos abertos”, utilizando a “enfadonha e negativa” cor preta – “O mundo deve estar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e triste” (ASSIS, 1876, p. 308). O ateniense redivivo não suporta o abalo emocional desencadeado pela visão do futuro e morre. Álvares, então, limita-se a dizer que mandou o defunto para o necrotério por meio de uma tirada que convida os ouvintes a rirem, o que reforça o tom cômico da narração destinada às pessoas numa festa.

Num primeiro momento, a ideia de que Álvares domina a contação de histórias pode fazer o leitor associá-lo à figura do narrador tradicional, descrito por Walter Benjamin (1994, p. 200) como um indivíduo conectado à oralidade e que retira da própria experiência ou da que é relatada por outrem a “verdadeira narrativa”, ou seja, uma história dotada de uma dimensão utilitária que consiste num “ensinamento moral”, numa “sugestão prática”, num “provérbio” ou numa “norma de vida” – “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”. No entanto, destituída desse viés construtivo, a narração parece propor a seus ouvintes – e, por conseguinte, ao leitor do texto – um exercício de relativização por meio do contraste de pontos de vista, evidenciando que a visão de mundo do homem não é estável e decorre da cultura de seu tempo, que se constitui enquanto construção histórica. Assim, a anedota de fundo humorístico de Álvares sugere a força do aspecto social na formação das subjetividades, mas sem proporcionar uma resposta positiva a respeito de tal questão.

Na reescrita de “Uma visita de Alcibíades”, é possível que Machado tenha percebido que as convenções ligadas ao registro escrito se articulariam ainda melhor com a matéria presente na primeira versão do conto, desfazendo o resquício de vínculo com a oralidade ali presente. A tirada descompromissada de Álvares acerca da morte de Alcibíades dá lugar à escrita de alguém que se preocupa em cumprir as formalidades exigidas pela sociedade moderna e imprime em seu discurso um tom de seriedade: além do envio do corpo ao necrotério, o desembargador pede que “se proceda ao corpo de delito” e promete que comparecerá à casa do delegado na manhã seguinte – o que não fazia naquele momento em razão do “profundo abalo” pelo qual passara.

Nessa última versão do conto, portanto, Machado parece ter encontrado o perfeito equilíbrio entre a matéria da narrativa e o modo de expressão para municiá-lo de um fundo crítico em relação ao homem de seu tempo: a reação do desembargador à visita e morte de Alcibíades não é marcada pelo deslumbramento diante do insondável, mas pela submissão ao convencional, que se revela no anticlímax do final – um homem, sozinho,

que escreve para atender normas e regularizar sua situação mundana. O parágrafo final, dotado de uma linguagem moderada, garante a quebra de expectativa gerada nas primeiras linhas, efeito de sentido propiciado, sobretudo, pela introdução da missiva, conforme veremos.

Em estudo acerca da escrita epistolar, Nora Bouvet observa que um traço constitutivo do gênero está na ambivalência *presença-ausência*, uma vez que sua forma pressupõe a ausência dos interlocutores ao mesmo tempo que se constrói como uma “escrita da presença”, procurando superar a distância entre os correspondentes: na carta, ao explicitar a situação comunicativa, registrando o nome de quem escreve, a quem se dirige e as circunstâncias de comunicação, a relação de interlocução estabelecida *coloca em presença*, ou seja, “discursivamente recorre ao procedimento da enunciação enunciada, textualizada, representada” (BOUVET, 2006, p. 66, tradução nossa).⁴⁷ A explicitação da relação entre os correspondentes realiza-se no plano discursivo, fazendo do epistolar “escrita por excelência ancorada na presença de um indivíduo real que se transforma em enunciador de papel e transforma destinatário, tempo e espaço reais em fictícios, textuais” (BOUVET, 2006, p. 67, tradução nossa).⁴⁸

A constatação de que a carta, mesmo quando produto de uma situação comunicativa real, opera enquanto construção textual e aquele que a escreve o faz em relação a uma série de convenções específicas e historicamente constituídas, aponta para o fato de que embora o texto esteja dotado de um estilo “sincero”, “espontâneo” ou “confessional”, a expressividade nela atingida resulta de sua *forma*, isto é, da seleção e combinação das palavras, que, fixadas no papel, não necessariamente correspondem ao mundo psíquico daquele que escreve ou a um hipotético referencial externo.

Diante disso, em “Uma visita de Alcibíades” o desembargador compõe a carta valendo-se, em várias passagens, de um estilo expressivo que cria, no transcorrer do conto, uma tensão que parece prenunciar um final surpreendente para o estranho episódio que narra. Essa expectativa é projetada desde o início do texto, quando ele se desculpa pelo “tremido da letra e o desganhado do estilo”, prometendo ao seu destinatário que este compreenderá o motivo do abalo “daqui a pouco” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 328). De maneira semelhante a Álvares, o desembargador menciona as circunstâncias em que a

⁴⁷ Tradução livre da expressão “escritura de la presencia” e da seguinte passagem: “[...] discursivamente recorre al procedimiento de la enunciación enunciada, textualizada, representada”.

⁴⁸ Tradução livre da passagem “[...] escritura por excelencia anclada en la presencia de un individuo real que se transforma en enunciador de papel y transforma a su destinatario, el tiempo y el espacio reales en ficticios, textuales”.

visita inesperada ocorreu, ou seja, transportado por um tomo de Plutarco à vida de Alcibíades, foi rumo ao passado, esquecendo a vida presente. No entanto, a entrada de um escravizado na sala – dado presente apenas nessa segunda versão – o desperta de “toda a arqueologia” de sua “imaginação” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 328).

De volta à realidade, ainda que pudesse cogitar o que Alcibíades pensaria a respeito do escravizado, reflete consigo: “– Que impressão daria ao ilustre ateniense o nosso vestuário moderno?” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 329). A pergunta, mantida da versão anterior, que propõe um ponto de vista estrangeiro para apreciação das vestimentas então contemporâneas, abre caminho para que ele revele ser “espiritista desde alguns meses” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 329), o que fundamenta a evocação que faz do ateniense. Na passagem seguinte à que registra o surgimento de Alcibíades, o desembargador enfatiza a emoção que o atingiu naquele instante:

[...] ai de mim! Não o entendi logo, e deixei-me ficar assombrado. Ele repetiu a pergunta, olhou em volta de si e sentou-se numa poltrona. Como eu estivesse frio e trêmulo (ainda o estou agora) ele que o percebeu falou-me com muito carinho, e tratou de rir e gracejar para o fim de devolver-me o sossego e a confiança. Hábil como outrora! Que mais direi a vossa excelência? No fim de poucos minutos conversávamos os dois, em grego antigo, ele repotreado e natural, eu pedindo a todos os santos do céu a presença de um criado, de uma visita, de uma patrulha, ou, se tanto fosse necessário, – de um incêndio. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 329).

A manifestação do abalo emocional do desembargador destaca-se mais do que o de seu antecessor Álvares, uma vez que enfatiza, pela escrita, a comoção psíquica desencadeada pela aparição de Alcibíades, que perdura até o momento de redação da carta: “frio e trêmulo”, ele anota, valendo-se de exclamações, que pedia “a todos os santos do céu” o surgimento de algo que o retirasse daquela situação, o que lhe confere uma dimensão interior mais complexa. Matizar o mundo psíquico seria uma preocupação de Machado de Assis, que reelaborou o trecho no qual o ateniense decide acompanhar o protagonista a uma festa. Nessa passagem, o “palrador” Álvares lida de maneira quase natural com a aparição de Alcibíades e, mantendo em sua memória a ideia de confrontar a visão de mundo grega com o vestuário moderno, convida-o a ir a uma *soirée*. Ao contrário dele, o remetente desembargador adota uma postura de retração, como se o profundo espanto diante da situação vivida o imobilizasse, desfazendo a intenção de travar contato com Alcibíades. Limitando-se a responder aos questionamentos do

ateniense, que se mostra atormentado pelas mudanças históricas noticiadas, ele anota que não conseguiu prosseguir com o diálogo:

Mas eu não podia mais. Entrado no inextricável, no maravilhoso, achava tudo possível, não atinava por que razão, assim, como ele vinha ter comigo ao tempo, não iria eu ter com ele à eternidade. Esta ideia gelou-me. Para um homem que acabou de digerir o jantar e aguarda a hora do Cassino, a morte é o último dos sarcasmos. Se pudesse fugir... Animei-me: disse-lhe que ia a um baile. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 330).

A menção que o desembargador faz ao baile, como vemos, surge do mal-estar provocado pela presença de Alcibíades, que lhe incute a ideia da possibilidade de morte. Retirado de uma rotina que inclui pequenos prazeres mundanos, ele procura livrar-se da situação embaraçosa recorrendo a um passeio. Alcibíades, pouco depois, decide acompanhá-lo, mas o desembargador não acha “prudente” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 331) – manifestação contrária que só ocorre nessa versão do conto. Em sua visão, os homens do Cassino estranhariam a presença do grego, vestido com trajes incomuns. A proposta de vestir-se “à maneira do século” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 331) surge, dessa vez, de Alcibíades, o que se articula com o atordoamento do desembargador pela novidade da situação. Não por acaso, este último anota que se vestia “às pressas, ansioso por sair à rua”, por meter-se no “primeiro tálburi que passasse...” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 332).

Entretanto, no instante em que compõe a carta – momento em que ainda se dizia abalado –, o desembargador tece considerações sobre a motivação que o fizera adotar o espiritismo, rememora os tempos de estudos e fornece detalhes da conversa que tivera com Alcibíades, o que justifica de tal modo: “Se entro nestas minúcias é para o fim de nada omitir do que possa dar a vossa excelência o conhecimento exato do extraordinário caso que lhe vou narrando” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 330). Além disso, o abalo emocional do desembargador, encenado pela escrita, não se configurou como empecilho para que ele gracejasse com Alcibíades, dizendo que nem todos seriam como o ateniense, ou que desse risada da confusão do visitante, que pensou que o anfitrião iria se enforcar no momento em que colocava a gravata. Nesse sentido, considerando a função comunicativa da carta, ao invés de ter fornecido tantos detalhes referentes ao episódio e a si mesmo, não seria mais convincente, para quem se coloca discursivamente como estando em profunda perturbação emocional, se ele tivesse escrito um bilhete apenas mencionando o fato e solicitando as providências para o caso?

Em “Uma visita de Alcibíades”, a oscilação entre passagens que revelam o relaxamento do espírito e outras que remetem ao abalo emocional daquele que escreve pode ser compreendida a partir da relação que o remetente trava com o destinatário, que faz o texto ser atravessado pela ambiguidade entre a dimensão pública e a privada. O desembargador é amigo do chefe de polícia da Corte desde que são jovens, e o fato de escrever uma carta formal para um “companheiro de estudos”, que inclusive conhecia a devoção do colega pelo mundo grego, apelidando-a “devoção ou mania, que era o nome que vossa excelência lhe dava” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 328), permite-lhe certa descontração: se faz uso de fórmulas usuais para uma mensagem de cunho formal, como nas passagens em que trata o chefe de polícia de “vossa excelência”, o desembargador parece não se preocupar com uma possível suspeita sobre o absurdo que narra – afinal, trata-se de uma conversa entre pares.

No encerramento do conto, contudo, o desembargador evita qualquer observação de cunho pessoal acerca do episódio, privilegiando a formalidade do discurso, que fornece o verniz de civilidade necessário à *regularização* de sua situação. O parágrafo final do manuscrito apresenta um homem moderado, que mais parece interessado em desfazer-se do problema de ter um defunto em casa do que propriamente propor uma reflexão sobre o acontecimento extraordinário – algo curioso para quem revelava intimidades na carta e afirmava, no mesmo texto, que acabava “de dar um grande passo na carreira do espiritismo” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 329). Assim, se a emoção expressada pela escrita ao narrar o aparecimento de Alcibíades e as reflexões iniciais do desembargador prometiam ao leitor um desfecho que lhe fornecesse um pensamento proveitoso, o último parágrafo deixa o sentido da narrativa em aberto e garante o anticlímax, sugerindo sua busca quase automática pelo regresso às distrações triviais, como a ida a bailes do Cassino.

À vista disso, lembremos mais uma vez o ensaio de Walter Benjamin (1994, p. 201), que, referindo-se ao surgimento do romance moderno, escreve que o romancista – e, poderíamos acrescentar, o remetente de “Uma visita de Alcibíades” – “segrega-se” e é “um indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los”. Da periferia do capitalismo, Machado parece ter intuído essa condição do narrador moderno, o que fica sugerido pela exclusão da narrativa de cunho oral em favor de uma nova situação ficcional no conto, a qual seria importante não perdermos de vista: ainda que as digressões do desembargador aparentem o maravilhamento com a situação, a atitude tomada por ele logo depois da visita de Alcibíades é escrever para o chefe de polícia da Corte, relatando

o acontecimento e solicitando providências ao poder público – que, vale notar, não é exatamente público para ele, permitindo que lance gracejos. Desse modo, a carta não parece conter nenhum ensinamento ao leitor, mas apenas projetar um benefício próprio para o seu remetente.

Portanto, vimos que a entrada em cena do grego redivivo, com seu ponto de vista deslocado no tempo e no espaço, atesta, nas duas versões de “Uma visita de Alcibíades”, a efemeridade da moda e evidencia que a percepção de si mesmo e do outro se articula com os valores culturais de uma época, fazendo, por conseguinte, com que desnaturalizemos a nossa própria visão de mundo, que pode ser compreendida como construção histórica. Mas essa reflexão – e outras possíveis – ficam a cargo do leitor, uma vez que o desembargador parece preferir a “digestão literária” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 328) enquanto aguarda “a hora do Cassino” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 330) – percepção de leitura que é motivada fundamentalmente pela introdução da carta e do dispositivo de atribuição de autoria no conto. Assim, a segunda versão do texto mostraria de maneira mais contundente que a anterior que, num mundo controlado e “melancólico” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 332), a superficialidade configura-se como regra e o extraordinário cede o passo à trivialidade da rotina de certos homens.

2.4. *Histórias sem data* (1884) I: legado e fatalismo em “Último capítulo”

Em “Último capítulo”, de *Histórias sem data*,⁴⁹ o tema do legado articula-se com o fatalismo de Matias, protagonista do conto, que narra resumidamente sua vida a partir da ideia de que ele não passa de um desventurado. Há, logo no início do texto, a colocação em cena da circunstância que move sua escrita:

[...] retiro-me deixando, não só um escrito, mas dois. O primeiro é o meu testamento, que acabo de compor e fechar, e está aqui em cima da mesa, ao pé da pistola carregada. O segundo é este resumo de autobiografia. E note-se que não dou o segundo escrito senão porque é preciso esclarecer o primeiro, que pareceria absurdo ou ininteligível, sem algum comentário. Disponho ali que, vendidos os meus poucos livros, roupa de uso e um casebre que possuo em Catumbi, alugado a um carpinteiro, seja o produto empregado em sapatos e botas novas,

⁴⁹ “Último capítulo” foi anteriormente publicado na *Gazeta de Notícias*, em 20 de junho de 1883, assinado por Machado de Assis. O conto foi recolhido e saiu em livro no ano seguinte, em 1884, sem qualquer alteração textual significativa.

que se distribuirão por um modo indicado, e confesso que extraordinário. Não explicada a razão de um tal legado, arrisco a validade do testamento. Ora, a razão do legado brotou do incidente de há pouco, e o incidente liga-se à minha vida inteira. (ASSIS, 2008, v. 2, p 358)

De acordo com a passagem, o suicida Matias, antes de puxar o gatilho, compõe o seu testamento e, dada a singularidade dele – estar voltado para a venda de seus bens para aquisição e doação de sapatos e botas novas –, decide escrever um “resumo de autobiografia” com o objetivo de fundamentar o legado. Logo, a história presente no manuscrito que sustenta o conto não carrega consigo um narrador onipresente, mas, fornecendo uma ficção sobre sua composição em seu próprio interior – e não em passagem paratextual –, pressupõe um discurso construído por alguém que se encontra no estado limite de tirar a própria vida. É preciso, portanto, que a forma da narrativa seja compreendida a partir da situação colocada em cena nas linhas iniciais: quem a produz promete o suicídio.

Nesse sentido, diante da gravidade do momento em que escreve, chama a atenção a sobriedade do estilo adotado por Matias no começo do texto. Ele informa que se chama Matias Deodato de Castro e Melo, que nasceu em 3 de março de 1820 e escreve no dia em que completa cinquenta e um anos, em 3 de março de 1871; que é natural de Corumbá, Mato Grosso, filho de Salvador Deodato de Castro Melo, sargento-mor, e D. Maria da Soledade Pereira. Tais dados, apresentados sem rodeios, dão objetividade e aparência de método ao discurso, parecendo que nele se buscará fazer o resumo de uma vida de modo imparcial. No entanto, aos poucos, Matias submete a narração a seu estado emocional e a coloca a serviço de comprovar que ele seria um “grande caipora, o mais caipora de todos os homens” (ASSIS, 2008, v. 2, p 358). Desse modo, a matéria selecionada em sua autobiografia e a ênfase dada a certos aspectos dela evidenciam seu ponto de vista pessimista sobre o mundo, compreendido a partir da ideia do destino pautado pela desventura.

De certa maneira, tomando a liberdade para estabelecer uma comparação, podemos observar que Matias encara os infortúnios da vida numa chave oposta ao otimismo de Pangloss, personagem de Voltaire. Ele inicia a rememoração mencionando um acontecimento da época de infância, em que caiu de costas e mesmo assim quebrou o nariz, pois um pedaço de telha despencou logo em seguida. Na juventude, foi confundido com um amigo e tomou cacetadas no lugar dele. Além disso, perdeu os pais ainda jovem, foi levado ao Rio de Janeiro aos dezesseis anos para ser introduzido na vida eclesiástica,

mas o padre que o acompanhava morreu dias depois da chegada à capital. Mais tarde, namorado de uma viúva rica, foi abandonado por ela, que se casou com um amigo dele, a quem emprestou dinheiro e nunca recebeu de volta. Formou-se bacharel em direito, mas não teve sucesso exercendo a profissão no interior do país. Desse modo, consideradas tais lembranças, Matias interpreta que tudo em sua vida estava encadeado no pior dos mundos possíveis – ao contrário do otimismo do personagem de *Cândido*, cuja visão filosófica opera em chave oposta.

A oposição em relação a Pangloss se verifica principalmente no trecho em que Matias considera de maneira negativa a conquista do diploma em direito: não fosse a sua profissão, segundo comenta, não teria conhecido a futura esposa e passado pela principal decepção de sua existência. De volta à Corte depois do fracasso no interior do país, ele ganhou um processo de hipoteca defendendo um certo Temístocles, que lhe apresentou a sua filha Rufina, e ambos se casaram por comodidade. A moça não o encantava e a alegria prometida pela chegada de um filho, que recompensaria a falta de paixão por ela, não aconteceu: o menino nasceu sem vida. Meses depois, Rufina morre, acontecimento que transforma a visão de Matias acerca dela, dando-lhe conforto por meio da resignificação que sua psique efetuou sobre ela: “A morte, com o seu grande poder espiritual, mudou tudo; [...] a divergência foi substituída pela total fusão dos seres” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 362). Abastecendo sua felicidade, a imagem da defunta não ofereceria risco para que ele se decepcionasse outra vez, conforme erroneamente pensou. Isso porque, fazendo jus ao epíteto que dera a si mesmo, um acontecimento envolvendo a finada retira de Matias a vontade de continuar vivendo:

Um dia, porém, convalescendo de uma febre, deu-me na cabeça inventariar uns objetos da finada e comecei por uma caixinha, que não fora aberta, desde que ela morrera, cinco meses antes. Achei uma multidão de cousas minúsculas, agulhas, linhas, entremeios, um dedal, uma tesoura, uma oração de São Cipriano, um rol de roupa, outras quinquilharias, e um maço de cartas, atado por uma fita azul. Deslacei a fita e abri as cartas: eram do Gonçalves... Meio-dia! Urge acabar; o moleque pode vir, e adeus. Ninguém imagina como o tempo corre nas circunstâncias em que estou; os minutos voam como se fossem impérios, e, o que é importante nesta ocasião, as folhas de papel vão com eles. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 362).

Entre os vários objetos encontrados por Matias, o maço de cartas de Gonçalves, seu sócio e melhor amigo, denuncia o caso extraconjugal. O viúvo – mais um dos vários personagens machadianos nessa condição (Margarida, Fidélia, Joaquim Fidélis, Aires

etc.) – vivencia a amarga experiência da traição, da esposa e do amigo. Se ele não chega a explicitar o conteúdo dos escritos, a recordação do momento em que os descobre faz irromper nele forte emoção, formalmente manifestada com a interrupção da narrativa por meio das reticências, a exclamação anunciando o horário e a demonstração de pressa em concluir o projeto do suicídio, elementos que encenam no discurso o fluxo de pensamentos de alguém que se mostra abalado. Matias, no trecho, aprofunda a emotividade sugerida em outras passagens do conto, como quando manifesta pressa para finalizar as suas memórias – “Não me demoro em outros revezes da infância e da juventude. Quero morrer ao meio-dia, e passa de onze horas.” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 358). Assim, somados os infortúnios da sua existência, ele compreende que não pode “achar a felicidade em parte nenhuma” e vai além, acredita que ela não existe “na terra”, preparando-se “para o grande mergulho na eternidade” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 362).

Nesse sentido, o dispositivo do manuscrito encontrado opera em dois planos de “Último capítulo”. No interno, Matias descobre na correspondência da esposa a traição dela, mostrando que, de certo modo, os mortos continuam a interferir no mundo por meio de escritos – sejam eles de próprio punho, ou recebidos de terceiros e armazenados em seus pertences. A descoberta colabora, por sua vez, para que ele decida retirar a própria vida e, por consequência, escrever seu testamento e um “resumo de autobiografia” que o justifique. Este último manuscrito origina o conto, ainda que não saibamos exatamente como saiu da privacidade do autor e foi parar no livro impresso. Desse modo, em todo caso, a palavra escrita causa perturbação, seja de Matias, quando encontra as missivas adúlteras, seja do leitor, quando entra em contato com o relato fatalista de um suicida.

No final, enveredando pelo sarcasmo, Matias revela a motivação para escrever o testamento e o depoimento, que serviria de explicação ao primeiro. Ela estaria no fato de ter observado, após ter decidido pelo suicídio, um homem, azarado como ele, que superava as pancadas da vida concentrando sua atenção na contemplação do par de botas que calçava:

Conhecia-o de vista; era uma vítima de grandes revezes, mas ia risonho, e contemplava os pés, digo mal, os sapatos. Estes eram novos, de verniz, muito bem talhados, e provavelmente cosidos a primor. Ele levantava os olhos para as janelas, para as pessoas, mas tornava-os aos sapatos, como por uma lei de atração, anterior e superior à vontade. Ia alegre; via-se-lhe no rosto a expressão da bem-aventurança. Evidentemente era feliz; e, talvez, não tivesse almoçado; talvez mesmo não levasse um vintém no bolso. Mas ia feliz, e contemplava as botas. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 363-364).

Vendo-se destituído de qualquer elemento – seja ele de ordem afetiva, seja de ordem material – e crente de que seu destino era constituído pela má fortuna, Matias parece surpreso ao visualizar, debruçado à janela, um homem, que pouco conhecia, mas sabia ser desafortunado, expressando, em seu “rosto”, a “bem-aventurança”. Ele atribui a alegria do passante, considerando o modo como “contemplava as botas”, ao prazer de portar seus “bem talhados” calçados. Desse jeito ficaria explicada a singularidade do testamento, que seria voltado para a aquisição e doação de tal peça do vestuário – “Sim, a felicidade é um par de botas.” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 363). A transformação do particular – ou seja, do passante alegre com seus calçados – em regra universal sugere o absurdo do pensamento de Matias, que parece consciente dele ao se defender na passagem final do conto:

Não é outra a explicação do meu testamento. Os superficiais dirão que estou doudo, que o delírio do suicida define a cláusula do testador; mas eu falo para os sábios e para os malditos. Nem colhe a objeção de que era melhor gastar comigo as botas, que lego aos outros; não, porque seria único. Distribuindo-as, faço um certo número de venturosos. Eia, caiporas! Que a minha última vontade seja cumprida. Boa noite, e calçai-vos! (ASSIS, 2008, v. 2, p. 363).

Na passagem, Matias antecipa o julgamento negativo acerca do testamento ao determinar que aqueles que o tomarem como doido ou delirante são superficiais e ele não se interessa por esse público, uma vez que escreve para os “sábios” e os “malditos”, numa busca por angariar a simpatia do leitor. Além disso, se não toma para si o que oferece aos outros como solução, justifica que prefere o ato de filantropia a obter um benefício próprio. Em verdade, o tom humorístico das linhas finais, principalmente obtido pela sugestão enfática para que os caiporas calcem as botas, revelaria que a atitude aparentemente humanitária escamoteia a acidez e o sarcasmo de quem desistira desse mundo. Afinal, ele conseguiria afastar as próprias dores para as margens de sua consciência por meio de distrações banais?

O encerramento de “Último capítulo” também deixa um ruído para o leitor, uma vez que Matias emprega um cumprimento de despedida indicando o período noturno quando, anteriormente, escreveu que daria cabo a seu projeto ao meio-dia. O leitor pode, inclusive, conjecturar se a ideia do suicídio não seria um blefe. Daí a importância da atribuição da autoria ao suicida por meio do recurso ao manuscrito encontrado, uma vez

que delimita o ponto de vista do texto e desampara o público de informações adicionais que suprimiriam a dúvida acerca do desfecho. Assim, resta-nos dar crédito ao título, único elemento supostamente confeccionado por alguém exterior aos eventos narrados, ou seja, pelo agente responsável pela edição, que recolheu o manuscrito e chancelou se tratar do último capítulo de Matias: uma metáfora pinçada do universo das letras sugestiva do fim trágico dele.

Por fim, lembremos que, no início do texto, Matias afirma que aqueles que dizem o “motivo” e “as circunstâncias” que os levam ao suicídio empregariam um “excelente costume”, porque o ato se configuraria como uma “cortesia” e, além disso, “a imprensa recolhe e divulga os bilhetes póstumos, e o morto vive ainda um dia ou dois, às vezes uma semana mais” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 358). Tal observação configuraria uma maneira irônica de rebaixar a recepção dada aos escritos dos suicidas, cujo efeito estaria reduzido ao agrado aos que permanecem e à produção de uma fama provisória. Não surpreende, portanto, que ele não pretendesse escrever uma linha antes da morte, o que apenas faz ao perceber a necessidade de justificar para a sociedade o legado que deixaria. Assim, sincera ou não, a visão negativa acerca do modo como são lidos os depoimentos de suicidas nos deixa com uma derradeira questão após o término do conto: enquanto leitores do “último capítulo” de outrem, somos movidos pela empatia ou pelo prazer da fofoca?

Seja como for, apesar de sugerir o riso em algumas de suas passagens, “Último capítulo” insinua que o livre-arbítrio é sempre um fardo mais pesado para quem se encontra em desvantagem e não enxerga nas botas um alento para as próprias derrotas.

2.5. *Histórias sem data* (1884) II: diário da viuvez e pontos de convergência na ficção machadiana⁵⁰

Um mapeamento do modo como Machado de Assis mobiliza o diário em seus textos de ficção nos mostra que as formas de seus contos e romances dialogam proficuamente entre si, permitindo-nos estabelecer uma ponte que se inicia com “Miss Dollar”, presente em seu primeiro livro em prosa ficcional, publicado em 1870, passa por “Galeria

⁵⁰ Em 2021, realizamos uma leitura de “Galeria póstuma” em diálogo com “Miss Dollar”, *Esau e Jacó e Memorial de Aires* no VII Seminário do Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira da USP, a qual foi empreendida com o objetivo de apresentar o estágio atual da presente pesquisa. Desse modo, mantemos aqui, com algumas passagens reescritas, o texto apresentado naquele evento, disponível em: <https://literaturabrasileira.fflch.usp.br/VII-Seminario>. Acesso em 18 out. 2022.

póstuma”, incorporado em *Histórias sem data* – volume que saiu em 1884, praticamente na metade cronológica da carreira artística do autor –, e termina em seus dois últimos romances, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, que vieram a público em 1904 e 1908, respectivamente.

Em “Miss Dollar”, de *Contos fluminenses*, vimos que o narrador recorre ao dispositivo do manuscrito encontrado, mostrando para o leitor a fratura que havia entre o que Margarida revelava para a sociedade e aquilo que mantinha em segredo. A violação do diário da personagem permite que a tia descubra que a viúva fora infeliz em seu casamento, marcado pelo interesse do marido. Isso fez com que sua sobrinha acreditasse que só seria amada pelos cabedais que possuía, conforme expresso em seus papéis. Assim, a revelação dos escritos dela não abala a imagem de boa moça e colabora para o final feliz da narrativa, uma vez que a jovem supera os traumas do passado para embarcar num casamento desprovido de interesse e baseado no amor.

Comparecendo na contística machadiana como elemento interno e que altera o rumo da narrativa, o diário reaparece mais de uma década depois em “Galeria póstuma”, originalmente publicado em agosto de 1883, com a assinatura de Machado de Assis, na *Gazeta de Notícias* e depois recolhido, sem alterações, em *Histórias sem data*, no ano seguinte. Nesse conto, encontramos Joaquim Fidélis, um sexagenário rico, letrado, viúvo e cético. Em vida, era estimado por todos, pois mostrava boas maneiras, sabendo “conversar com toda a gente”, além de ser “muito serviçal, pronto a escrever cartas, a falar a amigos, a concertar brigas, a emprestar dinheiro” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 371). Ele mantinha um diário, assim como a viúva Margarida e um outro viúvo, o conselheiro Aires, autor ficcional e personagem dos romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*: empunhando a pena e colocando tinta no papel, a postura pacífica de Joaquim dá lugar a uma visão crítica desferida sobre as pessoas. Portanto, dessa especificidade resulta a oposição que garante a graça do conto, baseada nas duas feições atribuídas ao protagonista, aquela que o faz amado por todos e a que é descoberta em seu diário.

No início da narrativa, quando intimado por uma senhora a dançar, Joaquim Fidélis protesta sorrindo, mas obedece. Logo depois, deixa o baile:

No carro é possível que cochilasse; mas, em casa, malgrado a hora e o grande peso das pálpebras, ainda foi à secretária, abriu uma gaveta, tirou um de muitos folhetos manuscritos – e escreveu durante três ou quatro minutos umas dez ou onze linhas. As últimas palavras eram estas: “Em suma, baile chinfrim; uma velha gaiteira obrigou-me a dançar uma quadrilha; à porta um crioulo pediu-me as festas.

Chinfrim!”. Guardou o folheto, despiu-se, meteu-se na cama, dormiu e morreu. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 371).

A polidez de Joaquim Fidélis, como vemos, é deixada de lado quando escreve. No papel, os modos educados do personagem são substituídos pela linguagem áspera e maledicente – “baile chinfrim”, “velha gaiteira” e “crioulo”. O diário é, assim, o espaço no qual o sexagenário encontra liberdade para expressar o que pensa, destilando seu sarcasmo acerca do mundo e das pessoas que o rodeiam.

Após a morte de Fidélis, Benjamim vai com os amigos mais próximos de seu tio até o gabinete dele. Lá, o grupo encontra o “diário das impressões do finado” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 373) e inicia a leitura, que revela a capacidade estilística do autor e um conteúdo provocativo:

O interesse do escrito adormeceu a dor do óbito. Era um livro digno do prelo. Muita observação política e social, muita reflexão filosófica, anedotas de homens públicos, do Feijó, do Vasconcelos, outras puramente galantes, nomes de senhoras, o da Leocádia, entre outros; um repertório de fatos e comentários. Cada um admirava o talento do finado, as graças do estilo, o interesse da matéria. Uns opinavam pela impressão tipográfica; Benjamim dizia que sim, com a condição de excluir alguma cousa, ou inconveniente ou demasiado particular. E continuavam a ler, saltando pedaços e páginas, até que bateu meio-dia. Levantaram-se todos; Diogo Vilarés ia já chegar à repartição fora de horas; João Brás e Elias tinham onde estar juntos. Galdino seguia para a loja. O Frágoso precisava mudar a roupa preta, e acompanhar a mulher à rua do Ouvidor. Concordaram em nova reunião para prosseguir a leitura. Certas particularidades tinham-lhes dado uma comichão de escândalo, e as comichões coçam-se: é o que eles queriam fazer, lendo. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 373).

A descoberta do diário adormece a “dor do óbito”, ou seja, os manuscritos de certa forma preenchem a lacuna deixada pela ausência do finado, passando a representá-lo no mundo. Os leitores logo percebem a qualidade estética e a variedade temática do texto, que consideram material digno de ser publicado – sem a autorização do autor, vale notar.

Após a saída dos amigos, Benjamim continua a leitura das páginas escritas pelo tio, que se revela um exímio retratista na descrição de personagens públicas ou íntimas – “a figura parecia fotografada” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 373). Não demora para que o rapaz encontre trechos do manuscrito em que Joaquim trata dos amigos há pouco presentes: tais passagens são citadas integralmente pelo narrador em meio ao relato das reações do rapaz, que se surpreende com a discrepância entre aquilo que seu tio apresentava aos olhares alheios, incluindo o seu, e aquilo que, estando só, colocava no papel. A escrita do diarista

é cortante, áspera, elogiosa mas sem poupar críticas aos retratados. O perfil de Elias Xavier ilustra bem o que encontramos em sua galeria:

ELIAS XAVIER – Este Elias é um espírito subalterno, destinado a servir alguém, e a servir com desvanecimento, como os cocheiros de casa elegante. Vulgarmente trata as minhas visitas íntimas com alguma arrogância e desdém: política de laçao ambicioso. Desde as primeiras semanas, compreendi que ele queria fazer-se meu privado; e não menos compreendi que, no dia que realmente o fosse, punha os outros no meio da rua. Há ocasiões em que me chama a um vão da janela para falar-me secretamente do sol e da chuva. O fim claro é incutir nos outros a suspeita de que há entre nós cousas particulares, e alcança isso mesmo, porque todos lhe rasgam muitas cortesias. É inteligente, risonho e fino. Conversa muito bem. Não conheço compreensão mais rápida. Não é poltrão nem maldizente. Só fala mal de alguém, por interesse; faltando-lhe interesse, cala-se; e a maledicência legítima é gratuita. Dedicado e insinuante. Não tem ideias, é verdade; mas há esta grande diferença entre ele e o Diogo Vilares: – o Diogo repete pronta e boçalmente as que ouve, ao passo que o Elias sabe fazê-las suas e plantá-las oportunamente na conversação. Um caso de 1865 caracteriza bem a astúcia deste homem. Tendo dado alguns libertos para a guerra do Paraguai, ia receber uma comenda. Não precisava de mim; mas veio pedir a minha intercessão, duas ou três vezes, com um ar consternado e súplice. Falei ao ministro, que me disse: “O Elias já sabe que o decreto está lavrado; falta só a assinatura do imperador”. Compreendi então que era um estratagema para poder confessar-me essa obrigação. Bom parceiro de voltarete; um pouco brigão, mas entendido. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 374)

A passagem apresenta uma figura de “espírito subalterno”, com a ambição de “lacaio” e amante das aparências, porém “inteligente, risonho e fino”, conversador de compreensão rápida e não “poltrão nem maldizente”. A tais características somam-se outras, que continuam ora fornecendo predicados negativos sobre o retratado, ora positivos. Dentre elas, destaca-se o patriotismo cínico do proprietário brasileiro, que “dá” “alguns libertos” – algo que legalmente não mais possui – para a guerra do Paraguai em troca de vantagens financeiras e, sem lutar nela com o suor do próprio rosto, ainda busca reconhecimento entre seus pares. Em resumo, a alternância entre a depreciação e o elogio confere credibilidade ao discurso de Fidélis, como se oriundo de um olhar crítico desinteressado sobre o amigo. Os leitores do diário, inclusive, atestam essa hipótese. O principal deles, o sobrinho do autor, lê que o tio escreve sobre ele passagens que o caracterizam como “discreto, leal e bom – bom até a credulidade”, e também como um “projeto de reforma judiciária”, “superficial, amigo de novidades, amando no direito o vocabulário e as fórmulas” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 376). Essas “poucas linhas” acerca do

rapaz dão-lhe a “sensação de um espelho” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 376). Desse modo, a escrita de Joaquim – personagem que, aliás, leva o mesmo nome de seu criador – mostra-se eficaz em capturar os traços fundamentais das figuras às quais se dedica, deixando a seu herdeiro um problema: o da destinação dos manuscritos.

A certa altura, Benjamim nota que estaria “lendo um coração, livro inédito”, diferente da conhecida “edição pública, revista e expurgada”, ou seja, estava em contato com o “texto primitivo e interior, a lição exata e autêntica” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 375). A visão do rapaz, ainda que se mostre ingênua por acreditar na equivalência entre as palavras e as coisas, enxerga a pessoa como um livro, evidenciando que o tio, uma vez morto e tendo seu nome vinculado ao diário, já não pode mais alterar as impressões sobre ele criadas a partir daquela leitura:

[...] [Benjamim] recordou as maneiras usuais do finado, as horas de intimidade e riso, a sós com ele, ou de palestra com os demais familiares. Evocou a figura do tio, com o olhar espirituoso e meigo, e a pilhéria grave; em lugar dessa, tão cândida e simpática, a que lhe apareceu foi a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos, o lábio arregaçado. Sacudiu-a do espírito, mas a imagem ficou. Não podendo rejeitá-la, Benjamim tentou mentalmente fechar-lhe os olhos e concertar-lhe a boca; mas tão depressa o fazia, como a pálpebra tornava a levantar-se, a ironia arregaçava o beijo. Já não era o homem, era o autor do manuscrito. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 376)

No trecho, Benjamim deixa de ver uma figura “cândida e simpática” para visualizar “a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos, o lábio arregaçado”. A nova imagem fixa-se em sua consciência diante da forte impressão que a leitura do texto lhe causa. Logo, responsável por substituir o “homem” pelo “autor do manuscrito” na concepção que ele tinha de Joaquim, o diário vincula-se ao nome de seu autor de modo a ser tal escrito o representante dele no mundo, que já não pode mais empregar sua polidez para desfazer as impressões desencadeadas pelo contato dos outros com aqueles papéis.

Nesse sentido, notemos que os fragmentos do diário transpostos para a narrativa não mimetizam uma escrita submetida às datas do calendário, mas fornecem uma “galeria” de perfis humanos. Diferentemente de “Miss Dollar” – em que a tia de Margarida resume o que lera no diário, algo que, no fim, beneficia a viúva –, passagens dos manuscritos comparecem de maneira direta no conto e apresentam potencial para prejudicar a imagem de seu autor. Ora, Joaquim está morto, e a parcela de sua interioridade transposta para o papel constitui acerca dele uma visão dissonante daquela

elaborada no convívio com as pessoas, colocando como problema a destinação do texto íntimo que, após a morte do autor, pode percorrer caminhos os mais diversos.

Portanto, em “Galeria póstuma” o enfoque não recai sobre a revelação da “verdade” de modo a beneficiar seu autor, mas, operando com a cisão entre mundo social e o mundo psíquico no comportamento da pessoa, incide sobre o potencial de subversão da imagem que Joaquim construíra acerca de si mesmo em seu círculo de amizades. No fim, resta ao sobrinho defender o tio quando instado a revelar o manuscrito e colher as consequências por não fazer a vontade dos presentes:

[...] Benjamim tergiversava, dizia isto e aquilo, inventava pretextos; por mal de pecados, apareceu-lhe na sala, por trás deles, a eterna boca do defunto, e esta circunstância fê-lo ainda mais acanhado. Chegou a mostrar-se frio, para ficar só, e ver se com eles desaparecia a visão. Assim se passaram trinta a quarenta minutos. Os cinco olharam enfim uns para os outros, e deliberaram sair; despediram-se cerimoniosamente, e foram conversando, para suas casas:
 – Que diferença do tio! Que abismo! A herança enfunou-o! Deixá-lo! Ah! Joaquim Fidélis! Ah! Joaquim Fidélis! (ASSIS, 2008, v. 2, p. 376).

A imagem do finado provavelmente seria corrompida não fosse o zelo do sobrinho em preservá-la ao se negar a ler com os amigos dele aquelas páginas. Contudo, uma vez levadas ao prelo, os leitores de outros tempos e espaços as tomariam da mesma forma, uma vez que não conheceram o “homem”, mas apenas o “autor do manuscrito”? Assim, a dissociação entre a pessoa física e a constituída no discurso e impressa no papel opera como tema decisivo do conto.

Ademais, “Galeria póstuma” impressiona pela semelhança entre seu protagonista e o conselheiro Aires. Do mesmo modo que o velho diplomata do *Memorial*, Joaquim é um aposentado, viúvo, sociável, cético e mantém um diário que só é descoberto após sua morte. Como espécie de pré-elaboração, também chama a atenção a quase idêntica configuração dos materiais de ambos, conforme observamos na comparação entre trecho do conto e da advertência de *Esau e Jacó*, justapostos no quadro a seguir.

Quadro 3: fragmentos de “Galeria póstuma” e de *Esau e Jacó*

<p>Fragmento de “Galeria póstuma”:</p> <p>Nem a secretária abria ainda. Abriu-a então, e, com eles, inventariou o conteúdo de algumas gavetas. Cartas, papéis soltos, programas de concertos, menus de grandes jantares, tudo ali estava de mistura e confusão. Entre outras cousas acharam alguns cadernos manuscritos, numerados e datados. – Um diário! – disse Benjamim. Com efeito, era um diário das impressões do finado, espécie de memórias secretas, confidências do homem a si mesmo. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 373).</p>	<p>Fragmento da “Advertência” de <i>Esau e Jacó</i>:</p> <p>Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: <i>Último</i>. (ASSIS, 1975b, p. 71).</p>
---	---

“Galeria póstuma” e a advertência de *Esau e Jacó* aproximam-se por apresentarem o mesmo dispositivo dos cadernos manuscritos encontrados na secretária de um finado, colocando o problema da destinação do texto íntimo. Ainda que em gêneros textuais distintos, a ligeira correspondência entre os trechos mostra-se mais que um acaso, sugerindo a reinvenção machadiana de um procedimento numa ficção que, décadas mais tarde, recebeu mais sofisticação e complexidade.

Em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, os manuscritos encontrados originam e constituem os romances, necessitando de uma instância exterior a eles para que suas respectivas gêneses sejam encenadas – daí a presença das advertências cumprindo a função de paratexto nos dois livros. Em “Galeria póstuma”, fragmentos do diário surgem em meio à narração. Apesar disso, parece inegável a conexão entre Joaquim Fidélis e Aires, não apenas pela configuração do suporte e do lugar no qual os cadernos de ambos são descobertos, como também pelas características de suas pessoas: sexagenários, viúvos, céticos e escritores de diários que se mostram, cada um a seu modo, interessados em captar a dimensão moral das pessoas. Esses componentes seriam indícios de que Joaquim atua como precursor do autor ficcional Aires, o que fundamentaria a hipótese da desarticulação e rearticulação de “certas estruturas primárias e primeiras” (SANTIAGO, 2000, p. 27) na obra de Machado de Assis.

Observemos ainda que a protagonista de “Miss Dollar” e a do *Memorial* trazem consigo semelhanças importantes: além de serem viúvas ricas que superaram o passado rumo a um segundo casamento, a discrição de Margarida fornece uma chave de leitura

para a compreensão de Fidélia, pois nos sugere que a esposa de Tristão não necessariamente declara a outrem tudo aquilo que pensa acerca do primeiro casamento, carregando em sua interioridade questões a cujas respostas o ponto de vista limitado de Aires não tem acesso – no *Memorial*, mais adiante veremos, o diário não seria um meio para o esclarecimento da dúvida, mas o lugar no qual ela é formalizada.

Portanto, o diário comparece na ficção machadiana principalmente quando ligado à condição de viuvez de seus autores – Margarida, Joaquim e Aires –, e em meio ao jogo entre o que se revela no convívio social e aquilo que fica reservado somente ao papel, algo que repercute não apenas sobre eles, mas traz um novo olhar acerca de seus pares – seja o marido interesseiro, o sobrinho supérfluo ou o casal que se une discretamente e depois abandona o Brasil.

Por fim, importante notarmos mais uma vez que “Miss Dollar”, “Galeria póstuma”, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* foram publicados num período de tempo que se estende da juventude artística de Machado de Assis até os momentos finais de sua produção. A consideração em conjunto de tais textos evidencia que o trabalho do autor não é marcado apenas por rupturas, mas também por continuidades que envolvem tanto a seleção da matéria quanto a forma de sua ficção, resultando em articulações que transcendem a mera repetição de um dispositivo ficcional.

2.6. *Histórias sem data* (1884) III: o particular e o universal da contradição humana

“Manuscrito de um sacristão”, de *Histórias sem data* (1884),⁵¹ apresenta o florescer do amor entre os primos Teófilo e Eulália, e o recuo de ambos diante do novo sentimento. A atribuição do título, que delega a autoria do manuscrito a um sacristão, fundamenta que a narrativa foi formulada em articulação com a linguagem do discurso religioso, num interessante diálogo com as escrituras sagradas. Não por acaso, o sacristão considera “que se pode avaliar um homem pelas suas simpatias históricas; tu serás mais ou menos da família dos personagens que amares de veras” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 424): o padre Teófilo, cujo nome sonoriza o grego *Theós*, amava São Paulo e, além do santo, tinha como modelos Hildebrando, papa da igreja católica, e Loiola, um dos fundadores da Companhia de Jesus; Eulália, por sua vez, “cansada de esperar um noivo humano”, volta os olhos

⁵¹ O conto foi originalmente publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1884.

“para o noivo divino” e tem a “ambição” de santa Teresa (ASSIS, 2008, v. 2, p. 427), figura religiosa que é comumente conhecida como a “noiva de Cristo”.

No conto, o sacristão relata que desde jovem Eulália rejeitou todos os pretendentes que se candidataram ao noivado com ela, pois idealizava para o casamento um homem que nunca encontrara. Não sendo pragmática, prevalecia em seu caráter a contemplação – “Eulália era uma esquisita, pra usarmos a linguagem da mãe, ou romanesca, para empregarmos a definição das amigas” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 425). Já Teófilo, quando jovem, fora ao seminário por causa de uma tradição familiar, destinado pelos pais à vida eclesiástica. Ele vivia “ansioso de tomar ordens para sair a pregar grandes cousas, espertar as almas, chamar os corações à Igreja, e renovar o gênero humano” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 424), mas não apresenta habilidade nos estudos de retórica e não dialoga com a realidade exterior, enxergando, a partir de seu misticismo, uma “significação recôndita” em tudo (ASSIS, 2008, v. 2, p. 424). Logo, o padre não se fez compreender e não obtivera sucesso na carreira, tendo uma vida com poucos recursos materiais.

Nesse sentido, Teófilo e Eulália se identificam desde o momento em que conversam na igreja, dia em que a pedido dela se reza uma missa em nome de sua finada mãe. O sacristão, a partir daquilo que observa em visitas que ele faz aos dois, anota que os primos se completavam moralmente e vivenciam um “piquenique de ilusões” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 427), encontrando um no outro o amor tardio. Diante do despertar do sentimento, “os dois místicos” não levam em frente o sentimento recíproco, recuam “agitados de medo e de desejo” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 428), afastam-se e permanecem numa vida de projetos fracassados, mesmo que o acaso tenha possibilitado a eles a redenção pela via amorosa.

Portanto, a partir do título que se refere ao manuscrito de um sacristão, Machado delega a uma figura imersa na vida eclesiástica a autoria de uma narrativa que apresenta dois primos idealistas, que orientam as próprias vidas para o plano da irrealização prática e mundana. O sacristão, que confessa ter vivenciado uma paixão que lhe trouxe a miséria, interessa-se em nos contar a falta de ação dos personagens, articulando-as com a narração que, estilizada por meio da alusão a figuras e elementos do universo religioso, ironiza a falta de pragmatismo do casal.

Em “A igreja do Diabo”, que abre o volume, também encontramos uma mobilização de figuras do judaísmo e cristianismo, dessa vez para explorar a “eterna contradição humana” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 352). Iniciando-se com a fórmula “Conta um velho manuscrito beneditino” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 347), não é especificado no conto quem

seria o autor ficcional da narrativa que versa sobre um episódio da velha disputa entre Deus e o Diabo.

Ancorado na ideia da negação – “Há muitos modos de afirmar: há um só de negar tudo” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 347) –, o Diabo vem ao mundo criar uma igreja própria depois de chegar à constatação de que muitos devotos de Deus ajoelham a seus pés, mas praticam pecados às escondidas. Assim, prometendo aos homens prazeres e glórias, ele substitui as virtudes aceitas pelos vícios, então consideradas virtudes naturais e legítimas. Em pouco tempo, o sucesso do empreendimento é estrondoso. No entanto, anos depois, o Diabo nota que muitos de seus fiéis passaram a praticar, às ocultas, as antigas virtudes, dissimulando para fazer o bem. Deus, quando indagado pelo seu rival acerca da situação, nota que o Diabo estava diante da “eterna contradição humana” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 347).

Nesse sentido, Machado desfere uma visão crítica acerca da natureza humana, concebida como contraditória, a partir da querela entre as duas principais figuras do imaginário religioso que integram a tradição judaico-cristã. A fórmula “Conta um velho manuscrito beneditino” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 347), que introduz a contenda divina, indetermina a autoria e o tempo em que ocorreu a produção do relato, sugerindo ao leitor uma possível articulação com as escrituras sagradas, justamente num conto que discorre acerca da condição humana: mesmo que as noções do que sejam vício e virtude tenham sido invertidas pelo Diabo, os homens continuam transgredindo a norma, como se isso fosse um traço imutável que os fizesse oscilar perpetuamente entre as noções de bem e mal.

Portanto, esses dois contos de *Histórias sem data* fundamentam aquilo que se afirma na advertência: nela, Machado de Assis enfatiza o aspecto atemporal das narrativas presentes no livro, ainda que praticamente todas elas levem data expressa – “Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 346). Desse modo, se o manuscrito atribuído a um sacristão apresenta uma análise sobre os caracteres idealistas de dois personagens da sociedade brasileira, o manuscrito beneditino sem autoria definida apresenta uma visão geral acerca do comportamento humano, pautado pela contradição e transgressão às normas.

2.7. *Relíquias de casa velha* (1906): mentira e autoengano em “Um capitão de voluntários”

Em 1906, Machado de Assis publica *Relíquias de casa velha*, sua última coletânea, marcada pela variedade temática e de gênero. Além do poema “A Carolina”, dedicado à companheira então falecida do autor, o volume apresenta nove contos, dentre os quais cinco inéditos, uma seção intitulada “Páginas críticas e comemorativas” e duas comédias, “Não consultes médico” e “Lição de botânica”.

Na advertência, Machado de Assis trata da diversidade presente nas composições do livro. Assinando o texto introdutório, o autor observa que as “relíquias” remetem aos “inéditos e impressos” e a “casa”, por sua vez, à sua vida, que, adjetivada com “velha”, pode ser compreendida pelo leitor como tempo de maturidade. Assim, ele pontua que as produções são oriundas de escritor maduro ao mesmo tempo que sugere que o título remete à heterogeneidade encontrada no conjunto de produções ali agrupadas. Essas, embora possuindo uma mesma origem – metaforizada pela “casa velha” –, manteriam *autonomia* umas em relação às outras. Não por acaso, Machado acrescenta que a pertinência da seleção será julgada pelo público, que avaliará quais “relíquias” realmente mereceriam ter sido expostas (ASSIS, 2008, v. 2, p. 630).

Nesse sentido, a advertência colabora para que leiamos “Um capitão de voluntários”, um dos inéditos trazidos pelo livro, resguardando sua independência em relação aos demais textos do volume. O reconhecimento dessa condição interessa na medida em que nos permite compreender o conto como um caso em que Machado de Assis recorre ao estabelecimento de uma autoria ficcional por meio do recurso ao manuscrito encontrado: não sendo o pai legítimo do texto, ele emprestaria seu nome de autor para a publicação dele. Desse modo, o procedimento é mobilizado para apresentar um relato ligado à Guerra do Paraguai, produzido por um personagem delimitado com nome e sobrenome:

Indo a embarcar para a Europa, logo depois da Proclamação da República, Simão de Castro fez inventário de cartas e apontamentos; rasgou tudo. Só lhe ficou a narração que ides ler; entregou-a a um amigo para imprimi-la quando ele estivesse barra fora. O amigo não cumpriu a recomendação por achar na história alguma cousa que podia ser penosa, e assim lho disse em carta. Simão respondeu que estava por tudo que quisesse; não tendo vaidades literárias, pouco se lhe dava vir ou não a público. Agora que os dous faleceram, e não há igual escrúpulo, dá-se o manuscrito ao prelo. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 656).

Simão de Castro, conforme lemos, incumbiu um amigo de imprimir sua narração quando estivesse fora do continente, atitude que sugere cautela com o conteúdo supostamente licencioso dela e, por conseguinte, com a reação do público. A resposta dada ao pedido, por sua vez, reforça essa hipótese, uma vez que o responsável pela publicação percebe na “história alguma coisa penosa” e passa a atuar como guardião do manuscrito, aguçando mais a curiosidade do leitor. Esta última tende a aumentar quando o narrador conta que, depois da morte de Simão e do protetor do texto, o manuscrito caiu em mãos de um terceiro que o destinou ao prelo, pois não haveria “igual escrúpulo”, dado intensificador da ideia de que a narração revela potencial comprometedor para alguém. Trata-se, assim, da elaboração engenhosa de uma ficção sobre a composição do conto que instiga a atenção do público e se volta para o processo de transformação do manuscrito em impresso.

Logo após o parágrafo introdutório, é como se o leitor acessasse a reprodução do original do escrito. Nele, Simão assume o discurso, oculta a identidade do amigo – “ponhamos uma letra, X...” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 656) – e não especifica o local do Rio de Janeiro em que este último residia com Maria, sua companheira. Dessa maneira, o procedimento adotado pelo narrador projeta o suspense do início sobre algo envolvendo o personagem inominado. Na sequência, lemos que a convivência do autor do manuscrito com o casal transforma-se a partir do momento em que ele inicia com Maria um caso às escondidas – “Sentíamos ambos que traíamos, eu o meu amigo, ela o seu amigo e protetor” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 660-661). Após certo tempo, Maria se afasta de Simão, mas a traição repercute mesmo depois do término, pois X descobre o ocorrido, o que o leva ao alistamento como voluntário da pátria na Guerra do Paraguai, onde morre em combate.

Mesmo um bom resumo da trama não é capaz de revelar as sutilezas contidas em “Um capitão de voluntários”. Em primeiro lugar, chama a atenção que Simão busque mostrar como X seria grandioso e superior a ele:

Tudo em X... me dominava. A figura primeiro. Ele robusto, eu franzino; a minha graça feminina, débil desaparecia ao pé do garbo varonil dele, dos seus ombros largos, cadeiras largas, jarrete forte e o pé sólido que, andando, batia rijo no chão. Dai-me um bigode escasso e fino; vede nele as suíças longas, espessas e encaracoladas, e um dos seus gestos habituais, pensando ou escutando, era passar os dedos por elas, encaracolando-as sempre. Os olhos completavam a figura, não só por serem grandes e belos, mas porque riam mais e melhor que a boca. Depois da figura, a idade; X... era homem de quarenta anos, eu não

passava dos vinte e quatro. Depois da idade, a vida; ele vivera muito, em outro meio, donde saíra a encafuar-se naquela casa, com aquela senhora; eu não vivera nada nem com pessoa alguma. Enfim – e este rasgo é capital –, havia nele uma fibra castelhana, uma gota do sangue que circula nas páginas de Calderón, uma atitude moral que posso comparar, sem depressão nem riso, à do herói de Cervantes. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 657).

Simão executa a descrição de X, como vemos, em comparação a si mesmo, mostrando a superioridade do amigo, que se revela na robustez física, inclusive da barba, e que se desdobra na beleza e expressividade dos olhos, ao contrário da figura frágil dele. Ademais, se é mais jovem, a diferença de idade conta a favor do outro, uma vez que se ressalta a experiência deste, inclusive por ser companheiro de Maria. Por fim, Simão relaciona o personagem a duas figuras de peso da cultura hispânica, associação aparentemente fortuita que, no entanto, deve ser retida pelo leitor, pois o “rasgo” seria “capital”, comparecendo justamente num conto que tem como pano de fundo a guerra do Paraguai, ex-colônia da Espanha.

A atitude de supostamente escrever contra si mesmo, rebaixando-se em relação ao outro, pode induzir o leitor a acreditar que se trata de modéstia de Simão, que seria impulsionada pelo remorso da traição que cometera. Desse modo, o escrito operaria como reparação ao mal que fizera ao amigo. Em determinada passagem, quando rememora o período em que tentava seduzir Maria, recorda:

Naquele dia fiquei meio vexado. Com efeito, apesar da melhor vontade deste mundo, não me atrevia a dizer a Maria os meus sentimentos. Não suponhas que era nenhuma paixão. Não tinha paixão, mas curiosidade. Quando a via esbelta e fresca, toda calor e vida, sentia-me tomado de uma força nova e misteriosa; mas, por um lado, não amara nunca, e, por outro, Maria era a companheira de meu amigo. Digo isto não para explicar escrúpulos, mas unicamente para fazer compreender o meu acanhamento. Viviam juntos desde alguns anos, um para o outro. X... tinha confiança em mim, confiança absoluta, comunicava-me os seus negócios, contava-me cousas da vida passada. Apesar da desproporção da idade, éramos como estudantes do mesmo ano. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 658).

É importante lembrar que, antes dessa passagem, Simão afirma que a corte feita a Maria foi incitada pelo desafio feito por Barreto, um colega, para que a conquistasse. O dado colabora para que o leitor antipatize com ele, porquanto a origem do adultério cometido estaria num mero capricho. Assim, a possibilidade de criar essa aversão continua quando lemos que sua aproximação à companheira do amigo também era

movida pela “curiosidade”, ou seja, pelos instintos despertados pela sensualidade dela – “esbelta e fresca, toda calor e vida”.

Nesse sentido, a ideia de que Simão escreve movido pela confissão de sua própria imoralidade se desenvolve quando lemos que ouvira de X, em certa ocasião, a revelação do quanto a convivência com Maria era significativa para este, resultado de uma grande paixão entre ambos. O rapaz, desconcertado ao escutar tal colocação, mostra-se incomodado, mas não recua de seus intentos adúlteros.

[...] ele notou o meu estado e interpretou-o erradamente; supôs que as suas confidências me aborreciam, e disse-mo rindo. Contestei sério:
 – Ao contrário, ouço com interesse, e trata-se de pessoas de toda a consideração e respeito.
 Penso agora que cedia inconscientemente a uma necessidade de hipocrisia. A idade das paixões é confusa, e naquela situação não posso discernir bem os sentimentos e suas causas. Entretanto, não é fora de propósito que buscasse dissipar no ânimo de X... qualquer possível desconfiança. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 658-659).

A percepção de Simão acerca do evento, depois de transcorrido certo tempo em relação aos fatos, prossegue com a ideia de que ele escreve contra si mesmo, mostrando para o leitor que a dissimulação presente na resposta dada a X “cedia inconscientemente a uma necessidade de hipocrisia”. Além disso, embora relativize a postura de fingimento utilizando o argumento da inexperiência – dessa vez a favor de si –, e coloque em dúvida a confiabilidade de sua memória e capacidade de compreensão do passado, reconhece, no final das contas, que não seria “fora de propósito” a artimanha para com o amigo. Assim, chegado a esse ponto, o leitor percebe a contradição em seu discurso: se numa determinada passagem observa que não “tinha paixão, mas curiosidade”, sugerindo que o interesse por Maria se movia exclusivamente por instintos, nessa ele justifica sua dificuldade em nomear “sentimentos e suas causas” devido a estar na “idade das paixões”. Afinal, o que Simão pretende: fazer crer que o adultério foi impulsionado pelo capricho de uma aposta, pelos instintos ou por uma verdadeira paixão?

Depois de rememorar a cena em que dissimula seu estado atônito, Simão coloca no papel que não se sentiu “aterrado” ou “ferido de remorsos prévios” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 659). Em verdade, ele confessa que as confidências de X despertam seu desejo, voltado para Maria. Na sequência, recorda do jantar em que enxerga nos olhos dela “fogo e atração” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 660), dia em que recebe um beijo da moça e um bilhete escrito por ela visando a um encontro às escondidas. Na recordação pela escrita do caso

entre os dois, que durou um trimestre, sobressai a potência da sensualidade de Maria, apreendida por Simão. A companheira de X, no entanto, se afasta do rapaz, cortando a relação e causando-lhe desespero.

Tendo encontrado casualmente o meu amigo Barreto, não vacilei em lhe dizer tudo; precisava de alguém para falar comigo mesmo. No fim pedi-lhe segredo; devia pedir-lhe especialmente que não contasse nada a Raimunda. Nessa mesma noite ela soube tudo. Raimunda era um espírito aventureiro, amigo de empresas e novidades. Não se lhe dava, talvez, de mim nem da outra, mas viu naquilo um lance, uma ocupação, e cuidou em reconciliar-nos; foi o que eu soube depois, e é o que dá lugar a este papel. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 662).

Raimunda, como vemos, trabalhou no intento de efetuar a reaproximação da amiga ao amante. Entretanto, arrependida do caso, Maria mostra-se decidida a não o continuar. Nesse meio-tempo, Simão descobre o alistamento de X como voluntário da pátria. Acontece que o adultério, que tenderia a cair no esquecimento, foi descoberto por ele ao escutar a conversa de sua companheira com a amante de Barreto. Diante da novidade, o rapaz visita o amigo e encontra uma pessoa marcada pela frieza dos gestos. Simão convida X para um almoço em sua casa, proposta que este nega, prometendo que iria quando retornasse da guerra:

– [...] Faço uma cousa; na volta do Paraguai, o terceiro dia é seu. Creio ainda hoje que o fim desta última frase era indicar que os dous primeiros dias seriam da mãe e de Maria; assim, qualquer suspeita que eu tivesse dos motivos secretos da resolução devia dissipar-se. Nem bastou isso; disse-me que escolhesse uma prenda em lembrança, um livro, por exemplo. Preferi o seu último retrato, fotografado a pedido da mãe, com a farda de capitão de voluntários. Por dissimulação, quis que assinasse; ele prontamente escreveu: “Ao seu leal amigo Simão de Castro oferece o capitão de voluntários da pátria X...”. O mármore do rosto era mais duro, o olhar mais torvo; passou os dedos pelo bigode, com um gesto convulso, e despedimo-nos. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 664)

A mensagem contida no retrato com o qual presentearia Simão conteria a ironia de quem se descobriu traído pelo amigo, que de lealdade não apresenta traço algum. A hipótese de que X soube do caso de Maria e, por conseguinte, de que a dedicatória estaria dotada da amargura causada pela traição encontra justificativa em várias passagens da narração, sugestivas da ideia de que o combatente não foi à guerra movido pelo patriotismo, mas por uma questão de ordem pessoal.

Nesse sentido, lembremos que Simão descreve X como sendo seu oposto e observa que a diferença entre ambos também se dava em relação à Guerra do Paraguai, pois enquanto o primeiro observa ter quase estado a se alistar como voluntário da pátria – algo do qual não temos garantia –, o amigo, por sua vez, não via sentido no combate:

– Maria acordou hoje com a mania de colher donativos para a Guerra, disse-me ele. Já lhe fiz notar que nem todos quererão parecer que... Você sabe... A posição dela... Felizmente, a ideia há de passar; tem dessas fantasias...

– E por que não?

– Ora, porque não! E depois, a guerra do Paraguai, não digo que não seja como todas as guerras, mas, palavra, não me entusiasma. A princípio, sim, quando o López tomou o Marquês de Olinda, fiquei indignado; logo depois perdi a impressão, e agora, francamente, acho que tínhamos feito muito melhor se nos aliássemos ao López contra os argentinos.

– Eu não. Prefiro os argentinos.

– Também gosto deles, mas, no interesse da nossa gente, era melhor ficar com o López.

– Não; olhe, eu estive quase a alistar-me como voluntário da pátria.

– Eu, nem que me fizessem coronel, não me alistava. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 659).

A passagem ocorre em cena na qual Simão faz uma visita rotineira que termina com o beijo adúltero de Maria. O diálogo, que antecede esse importante momento da narrativa, poderia ser compreendido apenas como um enchimento, ou seja, um trecho desprezioso acerca da vida cotidiana dos personagens, no qual nada de relevante acontece na história.⁵² No entanto, a manifestação de X revelada na conversa, contrária à posição assumida pelo Brasil nos desdobramentos da guerra contra o Paraguai, é fundamental para a leitura do conto, uma vez que tal informação, aparentemente fortuita, será utilizada por Simão para construir a ideia de que o alistamento do amigo fora movido por uma questão de ordem pessoal.

No conto, o diálogo no qual X revela seu posicionamento em relação ao conflito envolvendo o Brasil se desdobra quando Simão encontra publicado nos jornais o nome do companheiro de Maria entre os cidadãos que tinham se apresentado como voluntários da pátria. Num primeiro momento, ele confessa, sem pudor, que inicialmente sentiu prazer com a notícia, pois ficaria a sós com sua antiga amante. Em seguida, lança um comentário malicioso que manifesta o estranhamento que sentiu ao cotejar a lembrança

⁵² Franco Moretti (2003) define “enchimentos” como aquelas passagens que ocorrem entre as mudanças significativas de uma narrativa, nas quais aspectos da vida cotidiana ganham relevo e pouca coisa acontece.

daquilo que X dissera acerca da guerra com a novidade daquele momento: “Nem de coronel iria, disse-me, e agora aceitava o posto de capitão.” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 662). Como se não bastasse, mais adiante Simão observa que Maria “só conhecera a resolução pelos jornais, prova de alguma coisa mais particular que o patriotismo” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 664).

Desse modo, ao evidenciar a motivação pessoal do amigo no alistamento, o relato diminui o ato heroico do combatente e relativiza o seu patriotismo, fazendo com que uma disputa de cunho pessoal coloque em questão a motivação do voluntário brasileiro – lembrando o caso do personagem Jorge, de *Iaiá Garcia*, que vai ao combate por insistência da mãe, que não deseja que o interesse dele por Estela prospere. Simão conclui com estas palavras a narrativa:

Eu cá fiquei entre os meus remorsos e saudades; depois, só remorsos; agora admiração apenas, uma admiração particular, que não é grande senão por me fazer sentir pequeno. Sim, eu não era capaz de praticar o que ele praticou. Nem efetivamente conheci ninguém que se parecesse com X... E por que teimar nesta letra? Chamemo-lo pelo nome que lhe deram na pia, Emílio, o meigo, o forte, o simples Emílio. (ASSIS, 2008, v. 2, p. 665).

O tempo executa a transformação do sentimento de Simão, quem, no momento da escrita do texto, sente uma “admiração particular” que, aliás, o diminui em relação ao amigo traído – afinal, o que seria uma “admiração particular”? O reconhecimento final de que “não era capaz de praticar” o que o amigo “praticou”, induz o leitor a confirmar a ideia de que Simão reconhece a grandeza do amigo diante de sua pequenez, marcada inclusive pela traição. Nada mais esperado, portanto, do que revelar ao público a identidade da pessoa alvo do elogio.

No entanto, avaliando alguns aspectos de maneira mais ponderada, irrompe a questão se seria mesmo um escrito voltado para o enaltecimento de Emílio. A etimologia desse nome é interessante, sobretudo quando articulada com o sentido do conto: se a origem grega *haimulos* significa “cortês, prestável”, a origem latina *aemulus* significa “émulo, adversário”. A ambiguidade do nome corresponde ao aspecto duplo da narrativa, uma vez que embora Simão reconheça a grandeza do amigo, este não deixa de ser um rival na disputa pelo coração de Maria. A decisão dele de ir para a guerra inclusive a retira do Rio de Janeiro, já que ela vai para o Rio Grande do Sul após a partida de seu companheiro.

Desse modo, a aparente benevolência de Simão ao exaltar a superioridade e o ato de Emílio tem sua pureza contaminada pela disputa por uma mulher. A sua derrota engendraria em sua psique o revanchismo que o leva a escrever sobre alguém morto, diminuindo o patriotismo do voluntário da pátria. Assim, o manuscrito forneceria, mesmo que de maneira inconsciente, mais uma prova de sua inferioridade em relação ao amigo – a de quem não sabe perder.

Ressaltemos que, a partir de uma querela doméstica, “Um capitão de voluntários” parece questionar até que ponto o voluntariado brasileiro era movido pela causa patriótica na Guerra do Paraguai. O personagem favorável à batalha não demonstra inclinação para arriscar a vida nela e aquele que vai a campo o faz estimulado por questões outras que o desejo de lutar pela pátria.

Portanto, Simão escreveria incitado pela rivalidade de quem se vê como inferior ao amigo após ter sido menosprezado por Maria. De acordo com a narração, ela realmente se mostra arrependida, ou seja, o rapaz provavelmente adquiriu a consciência do amor exclusivo dela por Emílio. Vale lembrar que no início do conto, uma vez censurado pelo guardião do manuscrito, Simão mostra-se indiferente quanto à impressão de seu texto, pois afirma não possuir “ vaidades literárias”: não devemos interpretar a resposta como consequência do capricho do narrador? Dessa maneira, o desdém voltado para a própria vingança sinalizaria a arbitrariedade de quem se viu impelido à conquista por uma aposta entre amigos.

*

No conjunto de contos analisados, vimos que manuscritos, quando comparecem no plano interno da narrativa, exercem função decisiva na viravolta operada na ação. Em tais casos, a leitura desses papéis descortina as aparências que seus autores ou seus pares mantinham de si mesmos na vida em sociedade. Em “Miss Dollar”, o diário violado de Margarida desmente a ideia de que a viúva queria ficar fiel à sepultura, conforme seus pretendentes acreditavam, e afirma o caráter interesseiro do ex-marido; em “Galeria póstuma”, a feição de homem cordato de Joaquim Fidélis, então conhecida por todos, contrapõe-se à oferecida pelo diário, descoberto depois do óbito; e, em “Último capítulo”, a correspondência encontrada por Matias após a morte da esposa revela que ela o traía com seu melhor amigo, transformando o modo como o viúvo a enxerga.

Desse modo, a palavra escrita adentra a trama dessas narrativas causando perturbação, tanto de seus autores como de seus leitores: se no caso de Margarida a leitura indesejada que a tia faz de seus segredos proporciona um desfecho feliz para ela, nos outros dois o contato com os respectivos textos compromete a imagem dos defuntos e atormenta os vivos, seja no caso do sobrinho que substitui o “homem” pelo “autor do manuscrito”, seja no do marido traído que promete suicídio.

Nesse sentido, a destinação de textos de cunho privado coloca-se como problema nessas composições. A virada desencadeada nas histórias pelo contato de terceiros com tais papéis fornece uma versão divergente acerca do que se vinha contando. Isso posto, não estaríamos muito distantes do *efeito de vertigem* que Lucia Serrano Pereira (2008), em estudo empreendido a partir da interface da literatura com a psicanálise, identifica na estrutura de alguns contos de Machado de Assis. Neles, o leitor se depara com uma subversão do rumo da narrativa que, sem se reduzir ao dicotômico, se configuraria numa forma que remete à banda de Moebius – “Com uma única face, uma só borda, se está simultaneamente dentro e fora, ou nem dentro nem fora” (SERRANO, 2008, p. 200).⁵³ Assim, por meio de sua estrutura, tais contos fugiriam do binarismo, permitindo a coexistência dos contrastes numa mesma linha de tensão.

Não fosse o encontro com os manuscritos, perduraria um entendimento menos espinhoso sobre seus autores e fatos do passado. Em “Miss Dollar”, embora o diário opere em favor da elucidação da dúvida e da felicidade da protagonista, o passado se reconfigura por meio dele explicitando o caráter interesseiro do ex-marido. Já em “Galeria póstuma” e em “Último capítulo”, as respectivas colocações em cena dos manuscritos encontrados desestabilizam o estado de coisas e proporcionam um incômodo nos leitores – os ficcionais e, por conseguinte, os empíricos, que os acompanham. Afinal, depois da revelação de tais papéis, como conciliar a traição inesperada da esposa de Matias com o passado dela ou as diferentes feições de Joaquim Fidélis? É preciso, então, que enfrentemos as contradições presentes nos atos dos personagens, além das que neles habitam, não as tomando como necessariamente excludentes. Afinal, mais do que uma visão dicotômica reunindo opostos, tais contos problematizam a *intersecção* que haveria entre aparência e essência na constituição dos sujeitos.

⁵³ Notemos, conforme Serrano pontua sobre a banda de Moebius, que a “estrutura desta figura topológica é relativa, segundo Lacan, à estrutura do funcionamento do sujeito, nos termos da psicanálise” (SERRANO, 2008, p. 33). Aqui, nosso principal interesse em mencionar tal efeito é literário, ou seja, reside naquilo que nos ajuda a compreender a configuração do conto machadiano.

Em outros casos, manuscritos estruturam os contos. Dessa maneira, eles constituem a narrativa a partir de um contexto específico, conforme ocorre em “Confissões de uma viúva moça”, que se constrói valendo-se de um conjunto de cartas escritos por Eugênia. Assumindo um cunho confessional, algo posto desde o título, a correspondência informa seu quase adultério e denuncia os métodos do homem que a seduziu. Em meio ao relato, irrompe a crítica ao casamento por conveniência, ao qual ela se submeteu.

Escrito na juventude artística de Machado de Assis, encontramos nesse conto uma forma que será profícua no decorrer das produções literárias da maturidade, ou seja, a concessão do controle discursivo a uma figura que participa da trama. O leitor, assim, fica entregue ao ponto de vista da viúva e, embora ela adote o de outros personagens durante a redação das cartas, essa entrada do discurso de terceiros depende da seleção e configuração que a narradora confere a eles a partir daquilo que motiva a sua escrita.

Nesse sentido, somos apresentados a *uma versão* – entre as tantas possíveis – dos episódios vividos, ou seja, ao mesmo tempo que os manuscritos de Eugênia constituem o conto, fornecendo-nos a narrativa, operam como ponto de virada da história – ao escrevê-los, ela ressignifica o passado. A principal consequência da publicação de tais papéis de cunho privado estaria em problematizar a versão pública – tanto a do passado da viúva, como a de seu finado marido – que suas destinatárias conheciam. Daí a importância da ficção sobre a composição do conto, que insere a correspondência num contexto mais amplo a partir do título e do próprio discurso narrativo, cuja autora explicita a suposta motivação ao compor aquelas páginas – explicar o porquê de ter se retirado da Corte por um período de tempo. Empreendendo tal confissão após a quase transgressão, que ficou limitada ao desejo adúltero, e cumprida a penitência do afastamento, não estaria ela construindo para si mesma a sua absolvição?⁵⁴

Logo, a configuração do conto nos coloca em alerta quanto ao fato de que o discurso narrativo é produzido e controlado por alguém com interesses específicos – sejam eles justos ou não. Em “Ponto de vista”, por seu turno, esse problema reaparece sob outro arranjo, uma vez que irrompe pela via humorística, por meio de um diálogo postal em que cada missivista escreve suas cartas segundo seus próprios anseios. A mutabilidade na apreciação de Raquel acerca de Alberto articula-se com a relação que ela trava com ele,

⁵⁴ J. M. Coetzee (2018, p. 5) observa que “A confissão é um elemento numa sequência composta por transgressão, confissão, penitência e absolvição. A absolvição significa o final do episódio, o fecho do capítulo, a libertação da opressão da memória. A absolvição é, neste sentido, a meta indispensável de qualquer confissão, sacramental ou secular.”

deixando de vê-lo de maneira negativa para admirá-lo a ponto de se casar com o rapaz. Mas, escrevendo à amiga, a jovem oculta pensamentos e sentimentos, possivelmente como autodefesa. Desse modo, embora o contexto de comunicação pressuponha distensão do espírito, a missivista maneja o discurso segundo aquilo que lhe convém: não é improvável – porém nunca será seguro afirmar – que ela, desde o período em que criticava o rapaz, o tomasse como objeto de desejo, o que coloca em questão seu compromisso com a verdade.

A propósito, em ensaio no qual problematiza a noção de sinceridade das confissões seculares presentes nas obras de Tolstói, Rousseau e Dostoiévski, J. M. Coetzee nos apresenta dois problemas constitutivos do gênero confessional referentes à questão de como conhecer a verdade sem que a ilusão arruíne tal empreitada. O primeiro deles estaria na falta de conhecimento do confessando, que permite que o leitor encontre uma “segunda verdade” a partir de lacunas ou detalhes deixados de maneira inconsciente em seu discurso. Nesse caso, esta última se revelaria dotada de ironia, pois o enunciador acredita que diz uma coisa quando, em verdade, podemos ler outra – decorrente de uma notável ausência de reflexividade sobre si próprio e os acontecimentos.

No entanto, o confessando reflexivo – e aqui se coloca o segundo problema – volta-se para um movimento introspectivo de dúvida que traz, por sua vez, um caráter provisório para a verdade que declara a si mesmo. A autoconsciência dele se colocaria como um entrave para a estabilidade de sentido daquilo que relata, à medida que não há limite estabelecido para o questionamento que faz consigo mesmo. Daí a impotência que atinge o narrador hiperconsciente diante de seu anseio de construir o relato. Logo, o movimento de investigação da própria consciência não nos garante que a confissão seja verdadeira ou que, pelo menos, devamos dar mais crédito a ela: mesmo que submeta seu discurso a uma condição reflexiva, a dúvida tende a ser levada ao infinito diante dos questionamentos possíveis levantados no campo das hipóteses pelo “eu” reflexivo.

Nesse sentido, Coetzee nos mostra que a confissão não se apresenta como terreno seguro para que o discurso do confessando seja associado livremente à verdade. Ele pode acreditar naquilo que confessa, mas não ter consciência de suas ilusões; ou, caso enverede pelo viés reflexivo, ser atingido por dúvidas que sinalizariam o desconhecimento acerca de si mesmo e, por conseguinte, sua incapacidade de assegurar aquilo que narra. Nesse último caso, seria desencadeada uma “volta atrás do pensamento”, conforme o escritor nota a partir da obra de Dostoiévski:

[...] estamos no começo de uma regressão potencialmente infinita de autorreconhecimento e autorrebaixamento em que a candura satisfeita a cada nível de confissão de um motivo impuro se torna uma nova fonte de vergonha, e cada pontada de vergonha uma nova fonte de satisfação. (COETZEE, 2018, p. 32).

Empreendido pelo confessando, esse retorno do pensamento, ainda que apresentando genuíno intuito investigativo, mostra-se improdutivo para que a confissão chegue a um fim. Além disso, enquanto responsável por rememorar sua própria história, aquele que confessa – seja ele movido pelo autoengano ou pela autorreflexividade – o faz numa “posição privilegiada para determinar leituras” (COETZEE, 2018, p. 29). Essa constatação incide num outro aspecto que não deve ser negligenciado: o discurso do confessando pode ser elaborado a partir de interesses que não necessariamente estejam associados à busca pela verdade.

Diante disso, podemos dizer que as observações sobre o gênero confessional retiradas do ensaio de Coetzee nos interessam na medida em que podem ser lidas como representativas da fissura constitutiva entre os fatos e as leituras deles – interpretações confeccionadas a partir de subjetividades específicas. Na obra de Machado de Assis, ainda que não necessariamente remetam à confissão, não raro encontramos contradições em relação a discursos provenientes de personagens, narradores ou autores ficcionais, que sugerem a impotência ou a incapacidade de que uma conclusão definitiva e condizente com a verdade seja alcançada: daí a programada abertura de sentido contida na forma dos seus textos ficcionais, que nos fazem perceber a dificuldade que temos de chegar a uma interpretação conclusiva acerca dos livros ou de nossas próprias vidas.

Embora não seja o único meio de apresentar uma problematização acerca da distância entre os fatos e as interpretações, a limitação do discurso narrativo a uma figura envolvida na trama talvez seja a forma mais eficaz encontrada pela ficção de Machado de Assis – lembremos, por exemplo, a eterna discussão sobre a possível traição de Capitu. No caso de “Uma visita de Alcibíades”, a forma do conto limita-se a apresentar, por meio do motivo do manuscrito encontrado, a carta de autoria atribuída ao desembargador e destinada ao chefe de polícia da Corte. Tal configuração explicita que o leitor acessa *uma versão* dos fatos. Não havendo nenhum dado proveniente de outra pena que não seja a que o autor da missiva empunha – seja para legitimar ou recusar a sua interpretação –, resta mantermos o estado de alerta diante do discurso narrativo para não cairmos numa adesão ingênua ou nos perdermos numa desconfiança perene e infecunda sobre aquilo que é narrado.

A leitura de “Uma visita de Alcibíades” permite-nos perceber como uma tendência presente em contos escritos desde os anos 1860 teve sua forma aperfeiçoada e modernizada, articulando elementos do paratexto com a narrativa, que é veiculada por meio da missiva. Desse modo, lidando com uma situação esdrúxula – o aparecimento do grego redivivo –, o leitor acessa poucos dados a respeito do remetente da carta e do seu contexto de produção, ficando limitado ao discurso do desembargador. Assim, o rompimento com as leis naturais operado pelo surgimento de Alcibíades decorre de uma situação ficcional que nos deixa entregues à interpretação do narrador – o que não significa que não possamos imaginar interpretações divergentes e concorrentes desentranhadas de seu texto.

Em “Último capítulo”, estamos submetidos a essa mesma condição, ou seja, a sua configuração nos deixa entregues ao discurso de Matias. Dessa maneira, todo o conteúdo é filtrado pela visão de mundo pessimista de alguém que escreve o seu “resumo de autobiografia” antes do suicídio. Mas não temos garantia de que ele o tenha cometido, conjecturamos tal hipótese pelo fato de seu texto ter sido publicado com um metafórico título que, por sua vez, alimenta a ideia de que ele tirara a própria vida. A forma do conto, imbuída do paratexto que apresenta o manuscrito, faz com que o leitor entre em contato com o relato fatalista podendo aventar outras leituras para além da que é feita pelo suicida.

Já em “Um capitão de voluntários”, Simão de Castro confere a si mesmo a responsabilidade pela escrita da narrativa no início dela. Diante do que expõe, as suas intenções são contaminadas pela possibilidade do interesse em diminuir aquele que seria um amigo, mas também um rival na disputa pelo coração de Maria. A revelação da traição a Emílio não nos permite concluir que ele escreve movido por qualquer traço de arrependimento pelo ato: ao contrário, a forma como procede sugere revanchismo de sua parte.

Desse modo, a ficção de Machado de Assis não se vincularia nem à vertente de românticos, nem à de naturalistas. Apresentando realismo no modo como estuda a articulação entre o mundo interior dos personagens e o mundo social, os contos do autor – acompanhados dos romances, conforme veremos – se distanciam da pretensão de “chegar ao conhecimento completo de uma verdade” ou ao “conhecimento absoluto” (ZOLA, 1982, p. 35). Como se provenientes de quem se mostra consciente da fragilidade de limitarmos a complexidade humana e os fatos a uma única interpretação, a sua prosa não se reduz a idealismos ou determinismos, enveredando numa direção diferente daquela que Zola defendeu em ensaio sobre a introdução do método experimental no romance:

“No fundo, acho que o método atinge a própria forma, e que uma linguagem nada mais é do que uma lógica, uma construção natural e científica” (ZOLA, 1982, p. 70). Desnudando a artificialidade que haveria no estilo “feito de lógica e de clareza” (ZOLA, 1982, p. 70), a forma da ficção machadiana opera com pontos de vista particulares não para fornecer respostas, mas para deixar questões acerca do homem e da sociedade, evidenciando que não existe nada de “natural” nos discursos.

Portanto, a leitura desse grupo de contos mostraria a inclinação estética da obra de Machado de Assis para modos de narrar interessados pela psique humana e que deixam o sentido das histórias em aberto, exigindo do leitor postura ativa na busca de compreensão delas. Num momento em que o meio literário local estava sob forte influência do Realismo de influência naturalista, mostra-se significativo que ele tenha encontrado procedimentos para negar, de maneira sistemática, qualquer ponto de vista onisciente, didático e totalizante. Ao contrário, nos deparamos com um investimento formal para que os textos de suas ficções sejam capazes de revelar distintos ângulos sobre a interioridade humana e as relações entre os indivíduos.

3. MANUSCRITOS NO ROMANCE DE MACHADO DE ASSIS

Entre os nove romances publicados por Machado de Assis, o autor mobiliza o motivo do manuscrito encontrado nos dois últimos, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Neles, as suas respectivas advertências explicam que os textos foram escritos pelo conselheiro Aires e descobertos em sua secretária após a morte do diplomata.⁵⁵

Já em *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, manuscritos operam como dispositivos narrativos. Nesses romances, o leitor encontra cartas, bilhetes e testamentos, ou seja, gêneros textuais que participavam da vida social brasileira oitocentista, atuando no andamento das tramas e ao mesmo tempo colaborando para o exame da dimensão psíquica dos personagens.

Diante disso, neste capítulo analisaremos a função que manuscritos desempenham nos sete primeiros romances machadianos. Seguiremos a ordem cronológica da publicação dos livros e, assim, iniciaremos o estudo com *Ressurreição*, a primeira publicação do autor no gênero. Em tal romance, uma missiva anônima atua como peça importante da articulação entre o desenvolvimento da trama e o estudo dos caracteres.

3.1. *Ressurreição* (1872)

Em *Ressurreição*, romance de estreia de Machado de Assis, uma carta cumpre função importante no desfecho da trama. No capítulo XX, “Uma voz misteriosa”, o leitor encontra Félix em casa, na véspera de seu casamento, em companhia de Luís Baptista, uma visita inédita e inesperada. Este último justifica sua presença com base no pedido feito para que o anfitrião lhe desse uma gravura. A obra solicitada seria para presentear sua amante e tinha como assunto a “israelita Betsabé no banho e o rei David a espreitá-la do seu eirado” (ASSIS, 1975e, p. 161) – o que sugere a própria condição do visitante, interessado em Livia, àquela altura noiva, assim como o personagem do Antigo Testamento cobiça uma mulher comprometida. Na cena, Baptista procura amenizar o absurdo do pedido observando que procurara pela ilustração numa loja que já não possuía

⁵⁵ Considerando a importância que o procedimento do manuscrito encontrado recebe nesses dois romances, faremos a leitura deles, de maneira mais detalhada, nos capítulos seguintes.

mais nenhum exemplar da obra e cujo vendedor informara-lhe que o médico fora seu comprador. Félix, fatigado com o falatório de Baptista, faz a vontade dele e cede a gravura no momento em que

[...] trouxeram ao médico uma carta, entregue pelo correio. Félix abriu-a distraidamente, mas tanto que lhe leu o conteúdo ficou muito pálido e encostou-se a uma cadeira. Com a mão trêmula aproximou o papel dos olhos, enquanto os dentes mordiam os lábios até deitar sangue. Luís Baptista aproximou-se rapidamente de Félix e perguntou-lhe o que tinha. (ASSIS, 1975e, p. 162).

Na sequência, Félix desconversa, despede Baptista e fecha-se em seu quarto. No capítulo seguinte, o médico vivencia a “tempestade interior” (ASSIS, 1975e, p. 163) desencadeada pela leitura da carta. Abatido, reage escrevendo uma mensagem a Lúvia, sua noiva, em que misteriosamente desfaz o casamento. No capítulo XXII, “A carta”, Meneses decide visitar Félix na Tijuca, onde se refugiara após desfazer o noivado, e ambos travam uma conversa na qual a explicação para o término do relacionamento é explicitada:

Félix foi buscar a carteira, tirou dela a carta, e entregou-a a Meneses. Meneses leu o que se segue:
 “Mísero moço! És amado como era o *outro*; serás humilhado como *ele*. No fim de alguns meses terás um Cireneu para te ajudar a carregar a cruz, como teve o *outro*, por cuja razão se foi desta para a melhor. Se ainda é tempo, recua!”
 A carta não tinha assinatura. (ASSIS, 1975e, p. 172, grifos do autor).

Possuindo um caráter caprichoso e uma psique marcada pela dúvida, Félix deixa-se – mais uma vez – dominar pelo ciúme e toma como veículo da verdade uma missiva, sem assinatura, que colocava em questão a fidelidade de Lúvia. Ao contrário dele, Meneses, de “índole generosa” (ASSIS, 1975e, p. 172), não se deixa levar pelo manuscrito. O rapaz observa que se trata de uma carta anônima, que, se originada da pena de um amigo, não precisaria ter a identidade ocultada – seria alguém que viria lhe falar pessoalmente – e incita o médico a refletir sobre o mistério que rondava aquele papel. A cegueira de Félix perde força com os argumentos de Meneses, que fazem o médico refletir e mostram a ele como a interpretação correta do episódio poderia ter sido outra não fosse acometido pelo ciúme:

O que ele a princípio não vira, apareceu-lhe então claro e evidente. O tom ameno e jovial de Luís Baptista, a sua estranha verbosidade, o episódio dos amores tão levemente contados a um homem que não era seu natural confidente, tudo isto com a circunstância da humilhação que recebera quando a viúva lhe fechou a sua sala, enfim a má reputação dele, eram indícios de sobejo para não achar natural a visita que lhe fizera. Mas, como deduzir daqui a autoria da carta?

Meneses resolveu a dúvida naturalmente.

- Se não desses crédito à carta, disse ele, o último de quem te lembrarias seria Luís Baptista, porque ninguém faz mal a um homem no mesmo instante em que lhe vai pedir um favor. (ASSIS, 1975e, p. 174).

Félix aceita a explicação do amigo, areja a memória e relembra que enquanto se sentia abalado pela leitura da correspondência, percebeu que o sorriso que “roçou os lábios” de Baptista não era de “feroz indiferença”, como supôs à época, mas de “triumfo” (ASSIS, 1975e, p. 174). Portanto, a compreensão do episódio modifica-se a partir da interferência de Meneses, uma vez que o médico, embora experiente em jogos amorosos, estava dominado pelo ciúme e se mostrava incapaz de ler a situação com distanciamento. Por fim, o narrador assegura para o leitor que Baptista era o autor da carta, num didatismo que não se verá em romances da maturidade de Machado de Assis.

Nesse sentido, se a carta anônima participa do desfecho da trama, já que Félix desiste do casamento por causa dela, tal manuscrito não corresponde ao principal da narrativa: o personagem, com a ajuda de Meneses, volta atrás em sua decisão, abrindo caminho para o casamento com Lívia, mulher que amava. Mas esta, compreendendo que o antigo noivo não superaria a sua índole duvidosa, desiste do matrimônio. Em resumo, a separação definitiva do casal deve menos ao episódio da missiva e mais à tensão presente entre os personagens e nos personagens. Não por acaso, a viúva, no momento da ruptura, diz: “Eu não sei o que motivou a sua carta, mas imagino que foi alguma dúvida nova a meu respeito. Se nos casássemos, cessariam elas?” (ASSIS, 1975e, p. 177). Assim, o problema habita Félix, marcando sua incompatibilidade com a mulher que ama, enquanto a carta se coloca como um dispositivo para que percebamos a dificuldade do personagem em lidar com o ciúme e com a desconfiança – ou seja, serve como meio para o estudo da psique dele.

Nesse sentido, o manuscrito não ultrapassa o limite do acessório e, dessa maneira, não domina o principal, que, no romance, remete aos problemas vivenciados na consciência de Félix. Nesse ponto, lembremos que Machado de Assis, no prefácio da primeira edição do livro, nega fazer romance de costumes, tipo de narrativa então dominante no meio literário brasileiro, e afirma ter ensaiado o “esboço de uma situação e

o contraste de dous caracteres” (ASSIS, 1975e, p. 61). Essa configuração buscada e executada pelo autor corresponde ao que afirma alguns anos depois em sua crítica a *O primo Basílio*, publicada em *O Cruzeiro*, em abril de 1878, com o pseudônimo Eleazar:

O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. *O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto*”. (ASSIS, 2008, v. 3, p. 1239, grifo nosso).

Esse comentário de Machado de Assis sobre a peça de Shakespeare, mobilizado para comparação com o procedimento do extravio das cartas no romance de Eça de Queirós, baseia-se num pressuposto importante: no plano da arte, a dor moral é a que comove o público. A partir dessa premissa, o autor faz uma crítica sobre o que seria o defeito capital da concepção de seu contemporâneo português, que estaria no modo equivocado como se dá a intervenção da criada Juliana na narrativa.

De acordo com sua leitura de *O primo Basílio*, depois que o protagonista parte para Paris e o marido de Luísa regressa a Lisboa, o narrador não teria mais nada a dizer, uma vez que a jovem não revelaria nenhuma questão de ordem moral e seria uma personagem sem paixões, remorsos e consciência. Desse modo, com o fim da relação extraconjugal, não haveria uma motivação interior nela que sustentasse a obra, que ficaria limitada ao problema da chantagem feita por sua empregada após apoderar-se de quatro cartas comprometedoras. Disso resulta parte do incômodo de Machado de Assis, que se desdobra sobre dois aspectos: o acessório – no caso específico, o problema das cartas –, não deve abafar o principal; e o principal, no romance de Eça de Queirós, mesmo que não fosse suplantado pelo acessório, não se coloca de maneira suficiente – Luísa seria um títere.

Não se trata, notemos, de avaliar a pertinência da leitura de Machado de Assis sobre o livro de Eça de Queirós, mas de compreender a luz que ela projeta sobre um romance de sua autoria, no qual os protagonistas refletem sobre suas ações, sobre o outro e sobre si mesmos. É como se o escritor fluminense, ao falar da obra de outrem, deixasse mostrar um pouco de si mesmo. Assim, a crítica desferida contra *O primo Basílio* oferece uma direção para analisarmos a maneira pela qual o autor configura o dispositivo da carta anônima em *Ressurreição*, em que participa da ação de maneira acessória e colabora para revelar o funcionamento psíquico de Félix quando defrontado com uma situação na qual

a dúvida o acomete. A incapacidade do protagonista de superá-la evidencia para Livia que a união entre eles estaria fadada ao fracasso, fazendo a viúva desistir da relação. Considerando que ele dispunha de “todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade” (ASSIS, 1975e, p. 180), o componente que decide a existência do personagem habita sua essência, marcada por um “espírito suspeitoso” (ASSIS, 1975e, p. 180).

Portanto, a missiva anônima de *Ressurreição* atua como dispositivo narrativo fundamental no desenvolvimento da trama, mas sem se sobrepor ao componente principal trazido pelo romance: o estudo dos caracteres. Assim, logo em seu primeiro livro no gênero, Machado de Assis consegue engendrar uma forma eficaz em articular o andamento da ação com os movimentos operados na psique dos personagens, anunciando uma das potências de sua obra ficcional.

3.2. *A mão e a luva* (1874)

Em *A mão e a luva*, segundo romance de Machado de Assis, dois manuscritos atribuídos a Guiomar e Luís Alves são representativos do perfeito encaixe do casal. Mesmo antes do aparecimento de tais papéis, no início da narrativa o rapaz aconselha o sensível e apaixonado amigo Estêvão a não insistir em conquistar Guiomar, que o desprezara há pouco, por meio de uma comparação entre o amor e uma carta:

– O amor é uma carta, mais ou menos longa, escrita em papel velino, corte-dourado, muito cheiroso e catita; carta de parabéns quando se lê, carta de pêsames quando se acabou de ler. Tu que chegaste ao fim, põe a epístola no fundo da gaveta, e não te lembres de ir ver se ela tem um “post-scriptum”... (ASSIS, 1975a, p. 64).

Na fala de Luís Alves, a carta opera como metáfora para o amor, que é concebido de maneira pragmática diante do caso relatado pelo amigo. O conselho era para que Estêvão esquecesse para sempre a mulher pela qual padecia, o que só faz por certo tempo. Após ter reencontrado Guiomar, o rapaz resolve “reler a carta”, abrindo espaço para o ressurgimento da paixão por ela, cujo fracasso será a ruína para ele. Estêvão, no ápice de seu sentimento, hesita se faria a declaração de viva voz ou via papel: “[...] receava ser frio na declaração escrita ou incompleto na confissão oral” (ASSIS, 1975a, p. 94). No final, declara-se de maneira emotiva por meio da fala, sendo mais uma vez repellido pela jovem.

O procedimento de Estêvão difere do adotado por Jorge, outro pretendente de Guiomar, que escreve uma carta e a insere num livro para que ela encontre o papel na privacidade do quarto. O sobrinho da baronesa, rico e fútil, escreve a declaração impregnada de uma retórica amorosa cujos exageros emotivos encenados contrastam com a superficialidade de seu espírito: “[...] falo porque morreria talvez se me calasse, do mesmo modo que morrerei de desespero, se além do perdão que lhe peço, me não der uma esperança mais segura do que esta, que me faz viver e consumir.” (ASSIS, 1975a, p. 107). O discurso provido de hipérboles soa falso, sobretudo quando o leitor lembra que tal manifestação fora impulsionada pela influência da tia e não motivada por uma força oriunda de sua interioridade. Obviamente, os métodos adotados pelos dois personagens não persuadem Guiomar.

Já a declaração de Luís Alves, que *sabia querer* (ASSIS, 1975a, p. 133), é feita durante um serão na casa da baronesa:

Guiomar curvou a cabeça e esteve alguns instantes a perpassar os dedos pelas teclas, enquanto Luís Alves, tirando de cima do piano outra música, dizia-lhe:

– Podia dar-nos este pedaço de Bellini, se quisesse.

Guiomar pegou maquinalmente na música e abriu-a na estante.

– Era então vontade sua? Perguntou ela continuando o assunto interrompido do diálogo.

– Vontade certamente, porque era necessidade.

– Necessidade, – tornou ela começando a tocar, menos por tocar que por encobrir a voz; mas necessidade por quê?

– Por uma razão muito simples, porque a amo. (ASSIS, 1975a, p. 133).

Na cena, ambos conversam sobre o cancelamento da viagem da família da baronesa, que levaria o grupo para fora da Corte durante alguns meses. Luís Alves trabalhara para a desistência e, por isso, Guiomar questiona se tal desfecho era “vontade” dele. A resposta afirmativa do rapaz abre caminho para que ele declare, sem rodeios, que ama a moça, mostrando controle absoluto da emoção e segurança do sucesso em sua empreitada. A música, na passagem, comparece menos para fornecer uma atmosfera poética para o momento do que para revelar a malícia do casal em falar sem ser ouvido, numa sugestão da desenvoltura de ambos.

No romance, conforme mencionamos, dois manuscritos revelam a compatibilidade espiritual entre Luís Alves e Guiomar. Esta, quando percebe seu futuro matrimônio ameaçado pela investida de Jorge – que contava com o auxílio de Mrs. Oswald e da baronesa –, escreve para aquele, lançando o manuscrito pela janela do rapaz:

O papel continha uma palavra única: – *Peça-me*, – escrita no centro da folha, com uma letra fina, elegante, feminina. Luís Alves olhou algum tempo para o bilhete, primeiramente como namorado, depois como simples observador. A letra não era trêmula, mas parecia ter sido lançada ao papel em hora de comoção. (ASSIS, 1975a, p. 146).

A letra “fina, elegante, feminina” de Guiomar condiz com sua beleza e a concisão da mensagem com sua psique, que sabia calcular e operar racionalmente em busca da realização de seus objetivos. Mesmo dando a aparência de ter sido “lançada ao papel em hora de comoção”, como de fato o era, sua “letra não era trêmula”, ou seja, revelava-se oriunda de alguém que se controla num momento de tensão.

O encaixe perfeito dos caracteres do casal pode ser mais bem compreendido na reação de Luís Alves ao bilhete de Guiomar, num pedido de casamento enviado à baronesa e composto com “poucas linhas, corteses, símplices, naturais, feitas por quem parecia senhor da situação” (ASSIS, 1975a, p. 149). Longe do sentimentalismo estéril de Estêvão e da verborragia vazia de Jorge, a objetividade do escrito do rapaz combina-se bem com sua personalidade pragmática e, do mesmo modo que sua futura companheira, revela autocontrole. Assim, os manuscritos de ambos atuam como extensão da interioridade deles, cujas “ambições” “ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita por aquela mão” (ASSIS, 1975a, p. 162).

3.3. *Helena* (1876)

Em *Helena*, romance posterior a *A mão e a luva*, manuscritos participam de maneira decisiva do enredo de uma obra cuja trama parece importar mais que a transformação interior dos personagens. Logo em sua abertura, o narrador anuncia a morte do conselheiro Vale. Além de sentirem a dor da perda, Estácio, seu filho, e D. Úrsula, sua irmã – sem mencionarmos os amigos da casa, como o padre Melchior –, são surpreendidos pelo conteúdo do testamento do finado, encontrado em sua secretária, que trazia a seguinte revelação:

Uma disposição havia, porém, verdadeiramente importante. O conselheiro declarava reconhecer uma filha natural, de nome Helena, havida com D. Ângela da Soledade. Esta menina estava sendo educada

em um colégio de Botafogo. Era declarada herdeira da parte que lhe tocasse de seus bens, e devia ir viver com a família, a quem o conselheiro instantemente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse. (ASSIS, 1975c, p. 58).

De traço “romanesco” (ASSIS, 1975c, p. 51), conforme Machado de Assis reconhece em prefácio da segunda edição da obra, publicada em 1905, a narrativa começa com uma inesperada informação para os parentes do conselheiro: ele não apenas tinha uma filha, até então desconhecida de todos, como também a reconhecia e dela fazia sua herdeira.

Em sua nova casa, Helena comporta-se como se dependesse do favor, conquista Estácio e, superando certa resistência, D. Úrsula. Contudo, a trama engendra uma tensão por meio de passagens nas quais ficam sugeridas a paixão e a possibilidade de uma relação incestuosa entre os dois irmãos. Em meio a outras questões, como a pressão interesseira exercida por Dr. Camargo sobre a protagonista, visitas misteriosas de Helena a um homem são descobertas por Estácio, atento aos passos da irmã. A jovem, vendo sua honra colocada em questão, entrega uma carta ao padre Melchior. O religioso e a família do conselheiro encontram as seguintes palavras:

Minha boa filha. Sei pelo Vicente que alguma cousa aí há que te aflige. Presumo adivinhar o que é. Estácio esteve comigo, logo depois que saíste à última vez. Entrou desconfiado, e deu como razão ou pretexto a necessidade de curar algumas feridas feitas na mão. Talvez ele próprio as fizesse para entrar aqui em casa. Interrogou-me; respondi conforme pedia o caso. Supondo que ele soubesse de tuas visitas, não lhe ocultei a minha pobreza; era o meio de atribuí-las a um sentimento de caridade. A virtude serviu assim de capa a impulsos da natureza. Não é isso em grande parte o teor da vida humana? Fiquei, entretanto, inquieto; talvez lhe não arrancasse o espinho do coração. Pelo que me disse o Vicente, receio que assim acontecesse. Conta-me o que há, pobre filha do coração; não me escondas nada. Em todo caso, procede com cautela. Não provoques nenhum rompimento. Se for preciso, deixa de vir aqui algumas semanas ou meses. Contentar-me-á a ideia de saber que vives em paz e feliz. Abençoo-te, Helena, com quanta efusão pode haver no peito do mais venturoso dos pais, a quem a fortuna, tirando tudo, não tirou o gosto de se sentir amado por ti. Adeus. Escreve-me. – *Salvador.*”
P. S. Recebi o teu bilhete. Pelo amor de Deus, não faças nada; não saias daí; seria um escândalo. (ASSIS, 1975c, p. 204).

A missiva traz uma revelação que altera o rumo dos acontecimentos, uma vez que se antes de sua leitura a suspeita recaía sobre a honra de Helena, a partir dela cria-se um ruído sobre o testamento. Afinal, a jovem é filha de quem? Logo, Melchior e Estácio visitam Salvador em busca de resposta para a incoerência entre aquilo que o pai do jovem

deixara anotado e o conteúdo da carta. Em narração de traço melodramático, o personagem conta como perdera a filha para o conselheiro Vale, amante de D. Ângela, mãe da jovem. Há, inclusive, menção a uma correspondência trocada com Helena durante o período em que ambos ficaram afastados, e que ajudaria a comprovar a sua versão.

Na sequência do romance, Estácio, influenciado pelo padre Melchior, decide não contrariar a “declaração derradeira de um morto” (ASSIS, 1975c, p. 219) e comunica à jovem sua decisão de mantê-la na condição de irmã, proposta pelo testamento do pai. Contudo, diante da vergonha que sentia com a situação de poder ser vista como aventureira pela família adotiva, Helena deseja retirar-se da casa, empreitada que fica comprometida pela atitude de Salvador, que anuncia em carta sua fuga para que a filha tivesse um futuro que não lhe podia dar. No final, pela impossibilidade de contar com o pai, a jovem sucumbe à tristeza e morre.

Nesse sentido, não esqueçamos de que numa sociedade patriarcal e escravocrata, como a representada no romance, poucas seriam as chances de ascensão para uma pessoa de origem pobre, mesmo que esta seja uma jovem repleta de boas qualidades como Helena.⁵⁶ O escrito póstumo do conselheiro Vale poderia ter sido a mola propulsora na vida dela, mas, ainda que o finado tivesse intenção de fazer o bem, foi sua desgraça, pois a mentira contida no manuscrito criou uma situação insustentável para ela. A paixão por Estácio, que ela sabia não ser seu irmão natural, precisou ser silenciada, assim como a convivência com o pai biológico. Além disso, se uma das missivas deste último serviu à protagonista para a defesa de sua honra, outra composta por ele se constituiu como elemento que retirou da jovem o último ânimo de resistência aos infortúnios da vida.

Portanto, os manuscritos são fundamentais para o andamento da narração, trazendo novas informações e preenchendo lacunas da trama. Tais papéis possibilitam que sejam criadas situações que escancaram os problemas da origem e do favor na sociedade brasileira do período, principalmente quando percebemos que Helena, embora superior a Eugênia, noiva de Estácio, não encontra possibilidades de ascensão social que não estejam ligadas ao casamento ou à dependência de outrem. No final, a jovem não descende de família rica e, devido a isso, não pode contar nem mesmo com o apoio afetivo do pai, conforme ironicamente o narrador nos sugere no parágrafo final do romance:

Ao mesmo tempo, na casa do Rio Comprido, a noiva de Estácio, consternada com a morte de Helena, e aturdida com a lúgubre

⁵⁶ Sobre o assunto, conferir o livro *Ao vencedor as batatas* (SCHWARZ, 2012a).

cerimônia, recolhia-se tristemente ao quarto de dormir, e recebia à porta o terceiro beijo do pai. (ASSIS, 1975c, p. 232).

3.4. *Iaiá Garcia* (1878)

Iaiá Garcia é o quarto romance de Machado de Assis. Nele, além de cumprir função no desenvolvimento da trama, uma carta estimula a transformação psíquica da protagonista. Enquanto estava no Paraguai, Jorge sente a necessidade de confidenciar a outrem a paixão que o levava ao combate e lembra-se de Luís Garcia, que já conhecia parte do segredo dele. O rapaz escreve uma carta endereçada ao Rio de Janeiro, na qual não revela o nome da moça e afirma – num erro de leitura – que ela não o amava. Além disso, observa que sua mãe, acreditando na reciprocidade do sentimento entre ambos e sendo contra a união, trabalhara para que ele fosse à guerra, o que não faria caso soubesse do desinteresse – apesar do amor – oriundo da outra parte. Por fim, afirma a força de seu sentimento, que se convertera numa “fé religiosa” (ASSIS, 1977b, p. 112). Decorrido ano e meio, Jorge abre uma carta escrita por seu confidente de outrora, na qual ele noticia o casamento com Estela, a jovem inominada de suas confidências.

No regresso ao Brasil, que ocorre quatro anos depois de sua partida, Jorge passa a frequentar a casa de Estela e Luís Garcia após este ter adoecido. Como não tinha parentes ou amigos, solicita ao ex-combatente que ampare sua esposa e filha em caso de morte. A partir do acontecimento, as visitas do rapaz à casa se tornam frequentes, deixando a anfitriã numa situação constrangedora, pois, no passado, apesar de apaixonada por Jorge, silenciou o sentimento em razão de seu orgulho e posição social, conforme o narrador explica: “Simples agregada ou protegida, não se julgava com direito a sonhar outra posição superior e independente; e dado que fosse possível obtê-la, é lícito afirmar que recusara, porque, a seus olhos seria um favor, e a sua taça de gratidão estava cheia.” (ASSIS, 1977b, p. 98). Assim, em meio à presença indesejada do rapaz, os gestos de Estela são acompanhados da dissimulação do sentimento de outrora, numa tentativa de manter a paz doméstica.

Avançado o romance, no dia de ano-bom Luís Garcia resolve concluir o arranjo de alguns papéis “esparcos e antigos”, Estela o ajuda e percebe na letra presente no sobrescrito de uma das missivas certa familiaridade. Trata-se, observa o marido, da carta

de Jorge, enviada do Paraguai em 1867, na qual confessava o motivo que o levava à guerra. A jovem, então, recebe o escrito das mãos do marido:

– Lê; é curioso, disse este, que voltara aos demais papéis, abrindo uns, separando outros, tranquilo e indiferente.

Estela, sem levantar a cabeça, olhou ainda de esguelha para ele, como a procurar-lhe na frente a intenção escondida, se porventura havia alguma, e esse gesto era tão travado de receio e hesitação, era sobretudo tão dissimulado, que ela própria o sentiu e arrependeu-se. Cravou depois os olhos no papel, sem ler, sem fitar nenhuma linha, uma palavra única. Não via as letras; via, ao longe, dous pombos que voavam e a candura de seus lábios embaciada por uns lábios de homem; nada mais. A mão tremia; ela firmou-a sobre a borda da secretária; mas o tremor, ainda que pouco perceptível, não cessou.

– Leste? perguntou Luís Garcia dobrando um jornal que acabava de passar pelos olhos. (ASSIS, 1977b, p. 155).

Instada por Luís Garcia a fazer a leitura do manuscrito, Estela apanha a carta em suas mãos e num primeiro momento procura descortinar alguma intenção oculta na face do marido. Depois, cravando os olhos no papel, deixa-se invadir pela visão do passado e relembra o dia em que, em presença de dois pombos numa das propriedades da família de Jorge, o rapaz a beijou à força. A emoção aflora em seu espírito, manifestando-se fisicamente nas mãos trêmulas. Novamente compelida à leitura, a jovem enfim enfrenta a missiva, encontrando um texto repleto de frases de adoração que sabia destinadas a ela. Em seguida, Luís Garcia pontua que a ida do rapaz à guerra decorreu de uma estratégia da mãe dele para arredá-lo da Corte – algo que era movido pelo desejo de não ver seu filho casado com alguém de uma classe socialmente inferior. Assim, ainda que tentasse sufocar sentimentos dos anos idos, as memórias renascem em Estela. Se o marido, entretido com os afazeres, nada percebe do abalo demonstrado pela esposa, a reação dela não fica imune ao olhar de Iaiá, sua enteada:

Defronte, Iaiá tinha os olhos cravados na madrastra. Ouvira a princípio o nome de Jorge e não lhe prestara muita atenção; mas uma ou duas palavras soltas do pai haviam-lhe despertado a curiosidade. Iaiá ergueu a cabeça, inclinou-a depois, ouviu a confidência do pai, não obstante ser feita em voz baixa, e enfim não retirou mais os olhos de Estela. Viu-a receber a carta, com a mão trêmula; viu-a empalidecer ainda mais; viu-lhe a confusão e o enleio. Por que o enleio e a confusão? Um amor extinto de Jorge, uma paixão que o levava à guerra, que tinha ela, que tinham eles três com isso?

Iaiá olhou a princípio com curiosidade, depois com espanto, até que os olhos luziram de sagacidade e penetração. O estilete que eles escondiam desdobrou a ponta aguda e fina, e estendeu-a até ir ao fundo da

consciência de Estela. Era um olhar intenso, aquilino, profundo, que palpava o coração da outra, ouvia o sangue correr-lhe nas veias e penetrava no cérebro salteado de pensamentos vagos, turvos, sem ligação. Iaiá adivinhou o passado de Estela; mas adivinhou demais. Galgou a realidade até cair no possível. Supôs um vínculo anterior ao casamento, roto contra a vontade de ambos, talvez persistente, mau grado aos tempos e às cousas. Tudo isso viu uma simples inocência de dezessete anos. Seu pensamento cristalino e virginal, nunca embaciado pela experiência, ignorava até as primeiras cismas de donzela. Não tinha ideia do mal; não conhecia as vicissitudes do coração. Jardim fechado, como a esposa do Cântico, viu subitamente rasgar-se-lhe uma porta, e esses dez minutos foram a sua puberdade moral. A criança acabara: principiava a mulher. (ASSIS, 1977b, p. 157).

Na passagem, o narrador adota a estratégia de reconstituir a cena da leitura da carta por meio do ponto de vista de Iaiá. Num primeiro momento, mostra como a filha de Luís Garcia percebe o embaraço da madrasta e coloca em questão os seus gestos diante do manuscrito. Revelando “sagacidade” e “penetração”, a jovem consegue “ir ao fundo da consciência” de Estela ao adivinhar o seu “passado”. Mas, vai além na interpretação e supõe um “vínculo” atual entre a moça e Jorge, ideia que posteriormente afetará o seu noivado com o rapaz. Esses “dez minutos” de reflexão foram a “sua puberdade moral”, o momento em que a “criança” era deixada para principiar a “mulher”. Desse modo, por meio da tentativa de compreensão do outro, Iaiá amadurece e se transforma enquanto pessoa, criando uma maneira crítica de enxergar o mundo a partir do instinto de amor e proteção filial. Afinal, a jovem parece ter compreendido a frequente necessidade de desnudar as intenções por trás das aparências, seja no convívio familiar, seja fora das paredes de sua casa.

Nesse sentido, diante da ameaça que Jorge representava para o pai e para a tranquilidade do lar, Iaiá perde a ingenuidade, modificando seus modos e sua expressão naquele meio:

Nem Luís Garcia nem Jorge poderiam supor que sobre a cabeça da madrasta e da enteada a carta de 1867 agitava as suas letras de fogo. Essa carta importuna, poupada da destruição imediata, era a centelha subitamente lançada no amor adormecido de uma e no ódio nascente de outra; Jorge estava longe de o ler no rosto afável de Iaiá, e no olhar fugidio de Estela. (ASSIS, 1977b, p. 162).

Algo usual na ficção machadiana, nesse romance as mulheres leem a situação com mais agudeza que os homens. Aos poucos, tendo percebido a conexão entre a madrasta e Jorge, Iaiá muda de comportamento em relação a ele, tratando o rapaz de maneira cordial,

a ponto de transformá-lo em confidente. O narrador, então, sugere que tal transformação decorre da busca empreendida por ela de salvar a paz doméstica, e com razão: diante do novo comportamento da enteada, logo sabemos que Estela procura superar o abalo trazido pela carta de outrora recentemente descoberta enquanto a “cinza morna” concede lugar a uma “brasa” em seu coração (ASSIS, 1977b, p. 189). Mas a leitura de Iaiá não calcula o futuro, uma vez que pretendendo interpor-se entre os apaixonados do passado, negligencia que poderia amar o rapaz: “Queria ser uma barreira entre o passado e o presente, sem cogitar na dificuldade do plano, nem nas consequências possíveis dele.” (ASSIS, 1977b, p. 206).

Nesse sentido, embora Iaiá ame Jorge e assumo o noivado com ele, a jovem desiste do casamento quando Procópio Dias, que lhe fazia a corte, injeta mais uma gota de veneno em seu espírito, assegurando-lhe que o rapaz amava outra mulher. A jovem, em meio a tal cenário, vê-se dividida por forças opostas, que se evidenciam por meio do discurso indireto livre em passagem na qual a visão do contato de Estela com a carta repercute em sua psique:

Seu espírito evocou a hora inicial da suspeita, – aquela funesta manhã, em que a carta de Jorge foi lida por Estela; recordou o gesto da madrastra, o tremor, a lividez, os vivos sintomas da consternação, do medo ou do remorso. *Seria engano aquilo? Não era evidente que eles se haviam amado, que se amavam ainda naquela ocasião? E, dada a afirmativa, era acaso impossível que Estela, ao menos, o amasse ainda hoje?* (ASSIS, 1977b, p. 229, grifo nosso).

Não conseguindo identificar onde ficava a verdade, Iaiá posterga a decisão de subir ao altar. Estela, com isso, mostra a missiva à moça, como prova de que ela não amava Jorge, e explica a situação a ela: “Estela pegou na carta e rasgou-a lentamente, em pedaços miúdos, enquanto a enteada refletia nas revelações que acabava de ouvir. A madrastra deitou os fragmentos do papel à cesta.” (ASSIS, 1977b, p. 231). Embora a atitude seja uma demonstração simbólica de abandono do passado para que Iaiá pudesse construir o futuro, a jovem teme o renascimento do sentimento entre o marido e sua antiga paixão. A crise apenas se resolve quando Estela, a essa altura viúva, deixa a Corte após ter recebido uma oferta para dirigir um estabelecimento de educação no norte de São Paulo. Assim, o caminho se abre definitivamente para a efetivação do casamento.

Portanto, a carta escrita por Jorge enquanto lutava na guerra do Paraguai e enviada para Luís Garcia cumpre função decisiva para que Iaiá amadureça e se transforme

interiormente, compreendendo que a vida social exige interpretação para além das aparências e, por vezes, dissimulação. O destino da missiva, que chega até Estela no momento em que ela se encontrava em companhia do esposo e da enteada, atua no desenvolvimento da trama e também repercute nas personagens. Não por acaso, esse romance e o ensaio de Machado de Assis sobre *O primo Basílio* saíram em 1878: tanto este último, situado no campo da crítica, quanto aquele, no da ficção, defendem a importância de que o acessório não abafe o principal, ou seja, de que se sobressaia a situação moral dos seres da ficção. Desse modo, em *Iaiá Garcia*, o recurso à carta encontrada articula de maneira profícua a trama com as mudanças ocorridas na constituição das protagonistas.

3.5. *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881)

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que foi publicado em formato de livro em 1881, destaca-se a correspondência em torno do caso entre Brás Cubas e Virgília, que opera no andamento da ação: no “Capítulo LXVII – A casinha”, o bilhete demonstra a aflição da destinadora diante da possibilidade de que a baronesa soubesse do adultério; no “Capítulo CVII – Bilhete”, ela escreve para dar notícias dos modos desconfiados do marido, surpreendendo Brás pela “frieza”, “perspicácia” e “ânimo” contidos naquelas poucas linhas (ASSIS, 1975d, p. 251); no “Capítulo CXI – O muro”, Brás acha audaciosa e ridícula a ideia de Virgília contida no bilhete, que propunha que o amante saltasse um muro para encontrá-la; contudo, ele percebe que o escrito era do início do relacionamento e que naquele momento procedera conforme a sugestão dela, o que insinua o enfraquecimento da paixão; e, no “Capítulo CXLII – O pedido secreto”, a carta recebida pelo narrador levanta nele a desconfiança de que a mensagem pedindo que auxiliasse Dona Plácida não teria sido escrita por Virgília, em razão de notar uma letra diferente da usual no manuscrito. Além dessas ocorrências, a que mais irradia consequências consta no “Capítulo XCVI – A carta anônima”, no qual o protagonista, em visita à casa da amante, observa Lobo Neves no instante em que recebe uma missiva:

[...] No fim desse tempo, vieram trazer-lhe uma carta; ele leu-a, empalideceu muito, e fechou-a com a mão trêmula. Creio que lhe vi fazer um gesto, como se quisesse atirar-se sobre mim; mas não me lembra bem. O que me lembra claramente é que durante os dias

seguintes recebeu-me frio e taciturno. Enfim, Virgília contou-me tudo, daí a dias na Gamboa. (ASSIS, 1975d, p. 239).

A estratégia ficcional adotada nessa cena é semelhante à utilizada em *Ressurreição* e em *Iaiá Garcia*, uma vez que as reações do leitor da missiva são descritas a partir de um ponto de vista exterior a ele: no caso, o de Brás Cubas. Este percebe que a leitura do manuscrito abala Lobo Neves, que empalidece “muito” e fecha o papel com a “mão trêmula”. Ademais, Brás entrevê o desejo do esposo traído de “atirar-se” sobre ele, o que se combina com a recepção fria e taciturna dos dias seguintes. Em um deles, Virgília fornece a resposta acerca de tal comportamento, explicando que fora motivado por uma carta anônima que denunciava o caso adúltero. Conforme narra ao amante, a saída encontrada por ela foi demonstrar indignação quanto ao seu conteúdo. Notando que Lobo Neves embarcava em sua dissimulação, mostra-se irritada com a insistência dele para que confessasse a verdade, jurando-lhe que não recebera do acusado nada além de “palavras de gracejo” e “cortesia” – “A carta havia de ser de algum namorado sem ventura” (ASSIS, 1975d, p. 239). Analisando as feições de seu interlocutor, Virgília domina o diálogo e menciona alguns casos de homens que a galantearam, sem poupar a citação dos nomes deles e as circunstâncias. Por fim, finaliza dizendo que trataria Brás de maneira a afastá-lo de casa. O relato do embate que trava com o marido surpreende o amante:

Ouvi tudo isso um pouco turbado, não pelo acréscimo de dissimulação que era preciso empregar de ora em diante, até afastar-me inteiramente da casa do Lobo Neves, mas pela tranquilidade moral de Virgília, pela falta de comoção, de susto, de saudades, e até de remorsos. Virgília notou a minha preocupação, levantou-me a cabeça, porque eu olhava então para o soalho, e disse-me com certa amargura:
– Você não merece os sacrifícios que lhe faço. (ASSIS, 1975d, p. 240).

Brás Cubas, que não se exime de expor suas próprias hipocrisias ao longo do livro com um tom de galhofa, nessa ocasião mostra incômodo com a “tranquilidade moral” de Virgília. Contudo, se esta apresenta, segundo ele, falta de “susto” e de “remorsos” com a situação, o que por um lado aponta para um suposto moralismo do amante que espera dela sentimento de culpa ocasionado pela infidelidade, por outro lado Brás preocupa-se consigo mesmo quando se inquieta com a ausência de “comoção” e de “saudades”: os substantivos não remeteriam ao sentimento de Virgília a respeito de Lobo Neves, mas ao caso extraconjugal que ela travava com ele. A consciência da falta de compunção da amante irrompe nele misturada à apreensão quanto à insensibilidade dela diante da

necessidade de afastamento de ambos – “[...] era ocioso ponderar-lhe que um pouco de desespero e terror daria à nossa situação o sabor cáustico dos primeiros dias” (ASSIS, 1975d, p. 240). O episódio, assim, opera em favor do suspense sobre o relacionamento adúltero ao mesmo tempo que aponta para a ausência de culpa e de alteridade tanto de Virgília como de Brás, ambos preocupados apenas com seus próprios interesses e prazeres.

Nesse sentido, a carta anônima colabora para o andamento da trama e o desnudamento das contradições dos seres que dela participam. Isso também ocorre quando Brás Cubas encontra uma moeda de ouro e sua consciência age mostrando-lhe que ele – justo um proprietário que não precisou transpirar para comprar o próprio pão – não poderia ficar com algo que não ganhou por merecimento. O defunto autor então nos conta que escreveu uma carta ao chefe de polícia para que o objeto fosse restituído ao verdadeiro dono. A ação areja seu espírito, em virtude da sensação de que colheria benefícios em razão dela – como de fato acontece, pois é louvado pelas pessoas de seu meio. No entanto, Brás também tropeça num embrulho misterioso, descobrindo cinco contos em seu interior, uma quantia bem maior do que a moeda do episódio passado. Dessa vez, embora sinta o peso moral pela atitude contraditória, não escreve a oficial algum e retém consigo o achado, procurando se esquecer dele e enveredando pelo autoengano: “– Estes cinco contos, – dizia eu comigo, três semanas depois –, hei de empregá-los em alguma ação boa, talvez um dote a alguma menina pobre, ou outra coisa assim... hei de ver...” (ASSIS, 1975d, p. 183).

A complementação desses episódios ocorre depois de certo tempo, quando Brás, percebendo que Dona Plácida se incomodava em ceder a casa para seus encontros adúlteros com Virgília, faz um pecúlio à anfitriã, que era pobre, justamente com a mesma quantia encontrada outrora, como forma de comprar o consentimento dela. Portanto, ele utiliza uma quantia equivalente àquele dinheiro que não era seu em benefício próprio, dando a ela uma destinação diferente da que prometera a si mesmo num passado recente. Desse modo, mesmo que de maneira não intencional, a narração se volta contra o próprio autor, evidenciando contradições em seu comportamento.

Nesse sentido, embora em *Memórias póstumas* o discurso narrativo contenha uma dose de sarcasmo não encontrada nos romances machadianos dos anos 1870, percebemos uma continuidade em relação a eles na maneira pela qual manuscritos são mobilizados, uma vez que, atuando no plano interno da composição, cartas e bilhetes abastecem a intriga e se constituem como meio para que seja esmiuçada a psique dos personagens.

Somado a isso, o romance dá um passo adiante no que se refere à estrutura, fornecendo uma ficção sobre a composição do livro que se coloca desde o título e percorre a narração por meio de passagens digressivas nas quais Brás Cubas, alçado à condição de autor, encena o processo de escrita da obra – “Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1975d, p. 97). Logo, é como se o leitor estivesse acompanhando em tempo real as questões que afligem Brás enquanto escreve o romance:

Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou seu autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo. (ASSIS, 1975d, p. 144, grifos do autor).

Na passagem, Brás Cubas inicia o comentário sobre a composição do capítulo encenando o processo de escrita, uma vez que explicita o manuscrito como *lugar de trabalho*. Em seguida, projeta qual seria o método mais adequado para seus leitores, que lidariam melhor com textos mais curtos, valendo-se de alusão a termos ligados à sua materialização – “não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas”. Assim, embora situado no além, o defunto autor historiciza a si mesmo e à sua composição, concebida enquanto pertencente à cultura livresca, e sobre a qual lança uma gota de ironia.⁵⁷

Nesse sentido, somos levados a imaginar o autor ficcional *escrevendo* o romance, efeito alcançado desde a preambular “Ao leitor”, na qual Brás Cubas reivindica a paternidade das *Memórias póstumas*, afirma tê-la escrito “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” e explicita o contexto de produção delas por meio de negativas: “[...] evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra” (ASSIS, 1975d, p. 97-98).

⁵⁷ Sobre o formato do livro, Genette (2009, p. 22) explica que “um volume *in-folio* (dobrado uma vez, donde dois fólhos ou quatro páginas por folha) ou *in-quarto* (dobrado duas vezes, donde oito páginas por folha) era um livro grande”, e, mais adiante, observa que no “início do século XIX, quando os grandes volumes haviam-se tornado mais raros, a diferença de importância ocorria entre os *in-8º* para a literatura séria e os *in-12º* e menores para as edições baratas reservadas à literatura popular: sabe-se que Stendhal falava com desprezo dos ‘pequenos romances *in-12º* para as camareiras’.” Desse modo, ainda que pareça o contrário, Brás Cubas estaria menosprezando seu livro e seu público, vinculando-os a uma configuração menos prestigiada no meio editorial.

Vale notar que o procedimento de evidenciar os bastidores de composição do romance perdura ao longo do livro, como quando Brás Cubas adota um estilo telegráfico para apresentar notas que seriam utilizadas para um capítulo acerca do enterro do pai, mas que desistiu de escrever: “Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo” (ASSIS, 1975d, p. 173). Lendo o rascunho, o leitor é convidado a conceber por si mesmo não apenas a cena na qual os atos usuais de um funeral são narrados, mas também como se daria a própria narração. Isso posto, não seria exagero supor que, uma vez integrando um romance considerado realista, possivelmente constaria, em meio aos acontecimentos de praxe de um velório, a descrição minuciosa do cenário e dos presentes. Talvez seja por isso que o defunto autor tenha desistido de compor o capítulo e se limitado a apresentar as notas, pois evitaria engendrar em obra sua uma passagem na qual o inventário comparecesse de maneira exaustiva – não esqueçamos, nesse ponto, da crítica feita por Machado de Assis a *O primo Basílio*. Assim, recorrendo ao discurso metalinguístico, formula de modo irônico sua negação a um procedimento caro a realistas, em especial os da vertente naturalista.

Portanto, manifestando que escreve em outra dimensão que a dos vivos, Brás Cubas não se constrange em inserir na fatura do texto referência a aspectos materiais ligados à sua composição. Desse modo, ele nos faz questionar se existe materialidade no além – o que nos coloca em situação constrangedora – e, caso acreditemos que exista, não sabemos como seus papéis, mesmo que trabalhados lá “no outro mundo”, chegaram à oficina tipográfica – o contrassenso permanecendo para o leitor. Assim, se o manuscrito opera em muitas obras como elemento que fornece credibilidade ao narrado, no caso de *Memórias póstumas* as alusões ao processo de escrita por meio da ficção do livro explicitam o contrassenso de um realismo pautado num defunto autor.

Nesse sentido, a premissa de que a autoria de *Memórias póstumas* pertence a um morto seria um procedimento antirrealista que, por sua vez, torna-se possível pela ficção sobre o processo de escrita dos manuscritos. Em vista disso, compreendido como aquele que inaugura e é colocado como o mais impactante livro do Realismo brasileiro – os manuais escolares, por exemplo, insistem em alçá-lo à posição de inaugurador do movimento no país –, o romance traria em sua forma uma afronta aos métodos dessa escola.

Por fim, no que se refere à utilização de manuscritos participando da encenação sobre a composição da obra, *Memórias póstumas de Brás Cubas* engendra uma configuração encontrada nos romances seguintes, uma vez que a partir de agora eles não

apenas operam no andamento da trama ou atuam para o estudo de caracteres – algo que ocorre desde *Ressurreição* –, mas também integram de maneira decisiva a ficção do livro. Assim, encontramos nesses volumes menções a seus processos de composição, tanto em elementos do paratexto como em passagens de cunho metalinguístico em meio à narração – conforme veremos na leitura de *Quincas Borba*.

3.6. *Quincas Borba* (1891)

Em *Quincas Borba*, romance publicado no formato de livro em 1891, o narrador coloca-se como autor e trata de questões ligadas à composição da obra. Embora não apresente um nome, ele escreve “eu” em algumas passagens e não se exime de tecer comentários metalinguísticos, conforme faz no episódio em que, levado pela conversa de um cocheiro, Rubião suspeita que haveria um caso entre Carlos Maria e Sofia. Então, o narrador observa que a desconfiança seria sem fundamento, complementando: “Não era razão, para que eu cortasse o episódio, ou interrompesse o livro” (ASSIS, 1977d, p. 237). A reflexividade sobre aquilo que escreve fica mais evidente nos capítulos CXII, CXIII, CXIV, em que discute o próprio método de escrita, segundo lemos no primeiro dessa sequência:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros – velhos todos, – em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “De como aconteceu isto assim, e mais assim.” Aí está Bernardim Ribeiro; aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em *Tom Jones*, livro IV, cap. I, lede este título: *Contendo cinco folhas de papel*. É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, e quem quer lê, para os últimos é que o autor conclui obsequiosamente: “E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo”. (ASSIS, 1977d, p. 245).

Na passagem, o narrador – que a essa altura se confunde com a figura de autor – vale-se de um grupo de outros autores para caracterizar um método presente nos livros deles e diferenciá-lo do seu, uma vez que não emprega sumários nos títulos dos capítulos. Trata-se de uma maneira irônica de lidar com uma característica de *Quincas Borba*, eficaz em revelar a atividade psíquica dos personagens, em especial nas passagens em que o discurso indireto livre comparece. Não por acaso, o comentário ocorre logo após a cena na qual Rubião sente-se autor de um artigo escrito por Camacho apenas pelo fato de este

último ter inserido no texto uma palavra sugerida por ele. Na sequência, o narrador explica o porquê de seu comentário:

Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo: “De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera”. Lá haverá leitor a quem só isso não bastasse. Naturalmente, queria toda a análise da operação mental do nosso homem, sem advertir que, para tanto, não chegariam as cinco folhas de papel de Fielding. Há um abismo entre a primeira frase de que Rubião era coautor até a autoria de todas as obras lidas por ele; é certo que o que mais lhe custou foi ir da frase ao primeiro livro; – deste em diante a carreira fez-se rápida. Não importa; a análise seria ainda assim longa e fastiosa. O melhor de tudo é deixar só isto; durante alguns minutos, Rubião se teve por autor de muitas obras alheias. (ASSIS, 1977d, p. 245-246).

Adotando o método de sumarizar o assunto do capítulo no título, o narrador comenta que “haverá leitor” que não se satisfaria com a explicação, pois “quereria toda a análise da operação mental” de Rubião. Mas, segundo adverte, seriam necessárias mais do que “as cinco folhas de papel de Fielding”, resultando numa “análise longa e fastiosa”. Dessa maneira, se por um lado parece menosprezar a psique do protagonista, que nesse momento ia rumo ao abismo, por outro lado o comentário se coloca como uma saída para não descrever um processo de cunho moral julgado complexo – o que entra em contradição com uma característica decisiva do romance. Nesse caso, a passagem ilustraria a fissura entre o discurso do narrador e o de Rubião, que mergulhava numa crise psíquica e caminhava rumo à loucura.

No capítulo seguinte, aliás, o narrador reabre o caminho para que volte a investigar as consciências dos personagens: “Ao contrário, não sei se o capítulo que se segue poderia estar todo no título” (ASSIS, 1977d, p. 246). De fato, dificilmente estaria, uma vez que nele uma série de eventos articula-se com o pensamento e a imaginação de Rubião e Sofia. Assim, a partir de comentários metalinguísticos, instaura-se em meio ao texto a ideia de que há uma escrita que opera visando ao livro ao mesmo tempo que o narrador chama nossa atenção para um traço decisivo do romance: o interesse pela “operação mental” dos seres que o integram.

Em *Quincas Borba*, um episódio envolvendo uma missiva ratifica o interesse do narrador pela psique dos personagens. Ainda no começo da narrativa, mesmo muito doente, Quincas Borba decide visitar o Rio de Janeiro. Rubião, sabendo da condição do amigo, sente remorsos por ter permitido o deslocamento, temendo que a opinião pública

pensasse que ele poderia tê-lo incitado à viagem, com o objetivo de que o enfermo morresse mais depressa e lhe deixasse o legado. Ainda sem saber se estava incluso no testamento, o ex-professor questiona sua própria consciência sobre o porquê de não ter contido o amigo em Barbacena, sente culpa e decide abrir mão de qualquer quantia recebida, caso o filósofo viesse a óbito durante a estadia na Corte. O sentimento ruim se agrava quando o médico fica espantado com a notícia de que o doente viajara, pois, segundo sua opinião, a morte era certa. Depois de sete semanas, uma carta chega para Rubião. O conteúdo dela não deixa dúvida para o leitor da insanidade do correspondente, conforme lemos em um trecho que reproduz o manuscrito: “Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho. Sei que há de sorrir, porque você é um ignaro, Rubião; a nossa intimidade permitia-me dizer palavra mais crua, mas faço-lhe essa concessão, que é a última. Ignaro!” (ASSIS, 1977d, p. 118). O narrador, então, acompanha de perto a “operação mental” do personagem após a leitura da carta, evidenciando as contradições presentes em seus pensamentos:

Rubião mal sustinha o papel nos dedos. Passados alguns segundos advertiu que podia ser um gracejo do amigo, e releu a carta; mas a segunda leitura confirmou a primeira impressão. *Não havia dúvida; estava doudo. Pobre Quincas Borba! Assim, as esquisitices, a frequente alteração de humor, os ímpetos sem motivo, as ternuras sem proporção, não eram mais que prenúncios da ruína total do cérebro. Morria antes de morrer. Tão bom! Tão alegre! Tinha impertinências, é verdade; mas a doença explicava-as.* Rubião enxugou os olhos úmidos de comoção. Depois veio a lembrança do possível legado, e ainda mais o afligiu, por *lhe mostrar que bom amigo ia perder.*

Quis ainda uma vez ler a carta, agora devagar, analisando as palavras, desconjuntando-as, para ver bem o sentido e descobrir se realmente era uma troça de filósofo. *Aquele modo de o descompor brincando, era conhecido; mas o resto confirmava a suspeita do desastre.* Já quase no fim, parou enfiado. *Dar-se-ia que, provada a alienação mental do testador, nulo ficaria o testamento, e perdidas as deixas?* Rubião teve uma vertigem. Estava ainda com a carta aberta nas mãos, quando viu aparecer o doutor, que vinha por notícias do enfermo; o agente do correio dissera-lhe haver chegado uma carta. Era aquela? (ASSIS, 1977d, p. 119, grifos nossos).

Ao valer-se do discurso indireto livre, o narrador permite que adentremos a consciência de Rubião, percebendo os movimentos que ali são realizados. O protagonista nota o ensandecimento do filósofo e se emociona, umedecendo os olhos. Logo na sequência surge o comentário de que lhe ocorre a lembrança do possível legado, o que cinicamente valoriza ainda mais o amigo. O ex-professor lê outra vez a carta, como se procurasse se desfazer da ideia de que Quincas Borba não estava doido. Mas não consegue

enganar a si mesmo diante das evidências, o que o leva a se perguntar se “provada a alienação mental do testador, nulo ficaria o testamento, e perdidas, as deixas”. Assustado, o personagem vê o médico se aproximar e perguntar pelo conteúdo do papel, mas Rubião tergiversa e se retira da presença do visitante. Então, hesita se aquela teria sido uma atitude acertada e, estando sozinho, deixa sua imaginação voar livremente:

– Não quero nada, disse ao escravo. E outra vez pensou no legado. *Calculou o algarismo. Menos de dez contos, não. Compraria um pedaço de terra, uma casa, cultivaria isto ou aquilo, ou lavraria ouro. O pior é se era menos, cinco contos... Cinco? Era pouco; mas, enfim, talvez não passasse disso. Cinco que fossem, era um arranjo menor, e antes menor que nada. Cinco contos... Pior seria se o testamento ficasse nulo. Vá, cinco contos!* (ASSIS, 1977d, p. 120, grifo nosso).

Na passagem, a sondagem da psique de Rubião revela a parcela de interesse que havia na amizade com Quincas Borba. Sabendo que o filósofo se aproximava da morte, ele pensa no legado, conjecturando a quantia e fazendo planos para o dinheiro que suspeitava que receberia. Nesse momento, o único receio voltava-se para a possibilidade de que o testamento ficasse nulo. No capítulo seguinte, Rubião lê nos jornais a notícia de que o amigo falecera, procura por indícios que sinalizariam que a loucura dele fora percebida pelas pessoas e, não os encontrando, a sua consciência opera um movimento de afirmar a sanidade de Quincas Borba para si mesmo, movimento esse que envereda pelo autoengano em benefício próprio – “Pobre amigo! Estava são, – são e morto. Sim, já não padecia nada.” (ASSIS, 1977d, p. 121). Aberto o testamento, ele enfim descobre ser herdeiro universal, condição que o tornava rico.

Nesse sentido, aquilo que Rubião temia acontece, uma vez que Quincas Borba morre durante sua estadia na Corte. Mas a promessa de que não ficaria com o legado caso isso viesse a ocorrer não é lembrada por ele, que se preocupa em fazer planos futuros e em recuperar o cão do amigo, que mandou embora de casa e depois soube pelo testamento o dever de cuidar do animal como condição para o recebimento da herança. Assim, o remorso que o ex-professor sentiu outrora não perdura até o momento em que se descobre possuidor de uma fortuna, quando sequer cogita cumprir a promessa de que não ficaria com os bens do amigo caso ele falecesse no Rio de Janeiro. Desse modo, a postura de Rubião, combinada com a análise de suas “operações mentais”, exemplificam uma observação válida para compreender o romance: “Tão certo é que a paisagem depende do

ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão” (ASSIS, 1977d, p. 126-127).

A distorção de Rubião ao interpretar a carta de Quincas Borba em benefício próprio também se observa quando ele recebe um bilhete acompanhado de uma cesta com morangos enviados por Sofia: “Rubião leu trêmulo estas linhas: ‘Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem do Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga. “Sofia”.’” (ASSIS, 1977d, p. 139). A cena em que recebe a correspondência ocorre durante almoço oferecido pelo herdeiro a Carlos Maria e Freitas. Este último insinua que o presente provinha de algum namoro, comentário endossado pelo outro conviva, e Rubião nega a possibilidade de um caso. Ambos insistem no gracejo e o anfitrião toma a sério fragmentos dos discursos deles. Acontece que o autoengano satisfaz o desejo que sentia pela esposa do Palha e, enquanto leitor do manuscrito, ele demonstra pouca malícia na percepção dos códigos de sedução presentes na vida da Corte:

Rubião viu-os ir, entrou, meteu-se na sala, e ainda uma vez leu o bilhete de Sofia. Cada palavra dessa página inesperada era um mistério; a assinatura uma capitulação. Sofia apenas; nenhum outro nome da família ou do casal. Verdadeira amiga era evidentemente uma metáfora. Quanto as primeiras palavras: Mando-lhe estas frutinhas para o almoço respiravam a candidez de uma alma boa e generosa. Rubião viu, sentiu, palpou tudo pela única força do instinto e deu por si beijando o papel, – digo mal, beijando o nome, o nome dado na pia de batismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento, e agora roubado a todas essas origens e posses para lhe ser mandado a ele, no fim duma folha de papel... Sofia! Sofia! Sofia! (ASSIS, 1977d, p. 141, grifos do autor, sublinhado nosso).

As insinuações descompromissadas de Freitas e Carlos Maria, feitas na distensão do espírito após um banquete, atendem a um desejo oculto de Rubião, que as utiliza na releitura do manuscrito. Valendo-se mais uma vez do discurso indireto livre, o narrador explicita o modo como o personagem atribui sentido ao bilhete, que, segundo ele imagina, conteria de maneira subliminar um flerte enviado por sua autora. Desse modo, a ausência do sobrenome do marido na assinatura, a suposta metáfora contida em “verdadeira amiga”, e o zelo na formulação da mensagem inebriam o ex-professor. Na sequência, como se naquelas linhas estivesse corporificada a mulher cobiçada, ele beija o nome inscrito no papel. Assim, situado na posição de seduzido, o personagem não se mostra capaz de compreender as entrelinhas da adulação. Interessante notar que, quase vinte

capítulos depois, Sofia conta ao marido a declaração de amor feita por Rubião e eis que surge uma revelação que arremata o episódio:

Mordendo o beijo inferior, Palha ficou a olhar para ela a modo de estúpido. Sentou-se no canapé calado. Considerava o negócio. Achava natural que as gentilezas da esposa chegassem a cativar um homem, – e Rubião podia ser esse homem; mas confiava tanto no Rubião, que o bilhete que Sofia mandara a este, acompanhando os morangos, foi redigido por ele mesmo; a mulher limitou-se a copiá-lo, assiná-lo e mandá-lo. [...] (ASSIS, 1977d, p. 164).

Dessa vez, atrelado à perspectiva de Palha, escapa do narrador a observação de que o bilhete que colabora para enfeitiçar Rubião não foi escrito por Sofia, mas pelo seu marido. A nota, risível, reduz a importância sobre quem de fato escreveu o recado ao passo que valoriza a atribuição de autoria, obtida por meio da assinatura, e a subjetividade do personagem, que se mostra porosa o suficiente para aceitar como um galanteio adúltero o que se verifica como uma adulação. Assim, nesse episódio estaria ilustrado o motivo da decadência material e psíquica do herdeiro de Quincas Borba, uma vez que nele se revela a dificuldade do personagem em ler nas entrelinhas e compreender os códigos sociais do mundo em que estava.

3.7. *Dom Casmurro* (1899)

Em *Dom Casmurro*, certo episódio envolvendo um manuscrito merece destaque: o dia em que Bentinho pede a Capitu para que lhe “tirasse ao piano o pregão do preto das cocadas de Matacavalos...” (ASSIS, 1977a, p. 217). Ela, no entanto, não se lembra nem da melodia nem da letra da cantiga escutada por ambos e reproduzida em brincadeiras que faziam na infância:

A leitora, que ainda se lembrará das palavras, dado que me tenha lido, ficará espantada de tamanho esquecimento, tanto mais que lhe lembrarão ainda as vozes da sua infância e adolescência; haverá olvidado algumas, mas nem tudo fica na cabeça. Assim me replicou Capitu, e não achei tréplica. Fiz, porém, o que ela não esperava; corri aos meus papéis velhos. Em São Paulo, quando estudante, pedi a um professor de música que me transcrevesse a toada do pregão; ele o fez com prazer (bastou-me repetir-lho de memória), e eu guardei o papelinho; fui procurá-lo. Daí a pouco interrompi um romance que ela

tocava, com o pedacinho de papel na mão. Expliquei-lho; ela teclou as dezesseis notas.

Capitu achou à toada um sabor particular, quase delicioso; contou ao filho a história do pregão, e assim o cantava e teclava. [...] (ASSIS, 1977a, p. 217-218).

Na passagem, Dom Casmurro projeta o espanto da “leitora” ao perceber o esquecimento de Capitu, que seria reprovável diante da importância dada por ele àquela memória. O episódio demonstraria a falta de zelo da esposa, diferentemente de seu companheiro, que não apenas se lembra da toada, como também tivera o cuidado de pedir a um professor de música que a transcrevesse. Em seguida, o manuscrito permite que ela tecele as notas da toada, achando-lhe, vale destacar, “um sabor particular, quase delicioso”, e conte a “história do pregão” ao filho. Assim, a cena, como outras do romance, deixa o leitor entre duas opções: aceitar que Capitu não amava o marido na mesma proporção que ele a amava, o que ajudaria a fundamentar a possível traição; ou considerar o episódio, elaborado a partir de uma seleção enviesada e arbitrária de acontecimentos do passado, como mais um indício do interesse dele em incriminá-la.

Alguns capítulos depois, Dom Casmurro retoma o assunto envolvendo o pregão do vendedor de cocadas. Embora tergiverse, mencionando que o tema apresenta uma matéria “chocha” e que “não vale a pena de um capítulo, quanto mais dous”, também observa que “há matérias que trazem ensinamentos interessantes, senão agradáveis”, e faz a seguinte revelação:

Capitu e eu tínhamos jurado não esquecer mais aquele pregão; foi em momento de grande ternura, e o tabelião divino sabe as cousas que se juram em tais momentos, ele que as registra nos livros eternos.

– Você jura?

– Juro, disse ela estendendo tragicamente o braço.

Aproveitei o gesto para beijar-lhe a mão; estava ainda no seminário. Quando fui para São Paulo, querendo um dia relembrar a toada, vi que a ia perdendo inteiramente; consegui recordá-la e corri ao professor, que me fez o obséquio de a escrever no pedacinho de papel. Foi para não faltar ao juramento que fiz isto. Mas há de crer que, quando corri aos papéis velhos, naquela noite da Glória, também me não lembrava já da toada nem do texto? Fiz-me de pontual ao juramento, e este é que foi o meu pecado; esquecer, qualquer esquece. (ASSIS, 1977a, p. 223).

Como vemos, Capitu não foi a única a esquecer o pregão. A diferença consiste no fato de que Bentinho, no meio do processo de apagamento do passado, tivera a precaução de o fazer gravar num papel. Não fosse o trabalho feito pelo músico, ele se encontraria na mesma situação de sua esposa – a de quem se esqueceu da toada. Desse modo, a sua

memória afetiva não se mostra mais potente que a dela, e a atitude de fazer escrever a cantiga seria movida pelo receio de faltar com a promessa – “Foi para não faltar ao juramento que fiz isto”. Desse modo, a passagem sugere que Dom Casmurro manipula o discurso a partir de seus interesses, dado decisivo numa trama em que o confronto de pontos de vista seria fundamental.

Além disso, o romance está permeado de alusões ao seu processo de composição, destacando o momento em que Dom Casmurro se põe a escrever. Logo no capítulo de abertura, ele explica a origem do título do livro, provinda da alcunha posta pelo poeta do trem, e reivindica para si a autoria da narrativa, apresentada em processo de construção – “Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui ao fim do livro, vai este mesmo.” (ASSIS, 1977a, p. 67). Uma vez alçado por si mesmo à condição de autor da obra, Dom Casmurro dedica o segundo capítulo para tratar dos motivos que o fizeram escrever o livro, trazendo o leitor para os bastidores de sua elaboração:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma *História dos Subúrbios*, menos seca que as memórias do padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?*

Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. (ASSIS, 1977a, p. 69).

A ideia do livro irrompe, segundo Dom Casmurro afirma, de uma fuga à monotonia, como se surgida de maneira aleatória. Tal hipótese ganha força quando ele enumera os campos cogitados como possíveis assuntos: jurisprudência, filosofia e política. Também expõe ter pensado em escrever uma *História dos Subúrbios*, indecisão que atesta a falta de convicção sobre o tema do volume que se dedicaria a compor. Atribuindo aos bustos pintados no teto da casa – cuja presença visava a reproduzir a de sua infância e juventude – a responsabilidade pela motivação da escrita de suas memórias, procura suprimir de si

mesmo e colocar em elementos do exterior a origem do desejo de contar a vida que compartilhou com Capitu, paixão da juventude e decepção do tempo de adulto. O suposto nascimento accidental do relato combina-se, por sua vez, com a emoção encenada ao compô-lo – “ainda agora me treme a pena na mão”. Assim, dada a sua comoção, Dom Casmurro constrói a figura de alguém que escreve espontaneamente, sem cálculo ou segundas intenções, conforme assegura que vai “deitar ao papel” as “reminiscências” que lhe “vierem vindo”.

Nesse sentido, a figura discursivamente construída por Dom Casmurro de si mesmo seria a de alguém maduro, que encontra na velhice a necessidade de reencontro com a adolescência e, por isso, coloca-se a reconstruir o passado por meio da escrita – afastando-se da ideia de que queira comprovar qualquer tese, como a de que Capitu o tivesse traído ou de que a mulher da Glória já estivesse dentro da menina de Matacavalos. Não por acaso, há passagens que sugerem uma redação sem projeto prévio, seguindo apenas o irromper das memórias e ideias durante o processo de escrita:

Relendo o capítulo passado, acode-me uma ideia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a ideia, não a havendo mais banal na terra, posto que daquela banalidade do sol e da lua, que o céu nos dá todos os dias e todos os meses. Deixei o manuscrito, e olhei para as paredes. [...]

Antes de concluir este capítulo, fui à janela indagar da noite por que razão os sonhos não de ser assim tão tênues que se esgarçam ao menor abrir de olhos ou voltar de corpo, e não continuam mais. A noite não me respondeu logo. [...]

[...] fechei a janela e vim acabar este capítulo para ir dormir. Não peço agora os sonhos de Luciano, nem outros, filhos da memória ou da digestão; basta-me um sono quieto e apagado. De manhã, com a fresca, irei dizendo o mais da minha história e suas pessoas. (ASSIS, 1977a, p. 159-160).

Nesse capítulo, cujos fragmentos reproduzimos, vemos que Dom Casmurro investe num discurso que enfatiza a influência da leitura empreendida daquilo que produziu há pouco na sua composição futura, como se de uma página escrita emergisse outra, assim como uma memória puxaria outra. A imagem que ele faz de si enquanto uma figura solitária, que titubeia e abandona o manuscrito mais de uma vez para pensar a respeito daquilo que escreve, combina-se com a ideia lançada no início do livro, de que ele deitaria ao papel as reminiscências que irrompessem em sua consciência. Dessa maneira, encontramos as seguintes afirmações em meio à narração:

Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfas; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. (ASSIS, 1977a, p. 115).

Esta sarna de escrever, quando pega aos cinquenta anos, não desapega mais. (ASSIS, 1977a, p. 144).

Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me, leitor, para que o emende na segunda edição; nada há mais feio que dar pernas longuíssimas a ideias brevíssimas. (ASSIS, 1977a, p. 165).

Suspendamos a pena e vamos à janela espairecer a memória. (ASSIS, 1977a, p. 185).

É claro que as reflexões que aí deixo não foram feitas então, a caminho do seminário, mas agora no gabinete do Engenho Novo. (ASSIS, 1977a, p. 191);

Suspendamos a pena por alguns instantes... (ASSIS, 1977a, p. 197).

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. (ASSIS, 1977a, p. 201).

Ia dizer religioso, risquei a palavra, mas aqui a ponho outra vez [...]. (ASSIS, 1977a, p. 219).

... Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dous meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número de páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto. (ASSIS, 1977a, p. 240).

Embora homem maduro, formado em direito e profundo conhecedor de literatura religiosa e laica, Dom Casmurro faz questão de sublinhar sua inexperiência como autor. Nas alusões que evidenciam o momento da escrita do livro, ele manifesta discursivamente – observemos, por exemplo, o uso de reticências nas passagens acima – os avanços e recuos de sua pena, decorrentes de emoções afloradas com o retorno de memórias que sugerem o improvisado de quem escreve sem cálculo. Ao mesmo tempo, a ênfase dada à redação do texto ajuda a evidenciar que ele, situado num lugar e num tempo específicos, exerce controle sobre o narrado. Desse modo, se por um lado a explicitação da imagem de autor escrevendo a obra ajuda o leitor a simpatizar com a sua figura, dando crédito às palavras dele, por outro lado a autoexposição sugere, na mesma medida, uma reflexividade que, juntas, fazem suspeitarmos da suposta espontaneidade presente em seu discurso. Assim, permanecemos com a dúvida, fundamental para a leitura do livro, de não sabermos se Dom Casmurro estaria mais interessado em rememorar o passado ou em provar, a partir de seus interesses, a tese da traição de Capitu.

No conjunto dos romances aqui analisados, os manuscritos – cartas, bilhetes, testamentos etc. – tanto servem para elucidar pontos da narrativa que estavam sem explicação como para perturbar o estado de coisas e alterar o rumo dos acontecimentos da história. Ademais, a análise de cenas em que tais papéis comparecem revela o investimento de Machado de Assis numa ficção cujas personagens possuam complexidade moral e que, como as pessoas reais, apresentem universos psíquicos marcados pela dúvida, pelo autoengano e pela contradição – investimento, aliás, que engendrou formas cada vez mais complexas e reveladoras do comportamento humano em sua obra.

Portanto, o emprego de manuscritos como dispositivo narrativo nesses livros pode ser compreendido como uma maneira profícua de articular o andamento da ação com a representação do espaço interior dos personagens: a carta anônima que desencadeia o ciúme de Félix, tornando-o um péssimo leitor; os escritos objetivos de Luís Alves e Guiomar, representativos do perfeito ajuste entre os dois; a contradição desencadeada pelo testamento do conselheiro Vale, que prejudicou, tentando ajudar, Helena; a descoberta da carta de Jorge, que repercute diretamente na interioridade de Estela e indiretamente na de Iaiá Garcia; as cartas presentes na ação das *Memórias póstumas*, que se voltam contra o defunto autor; a carta de Quincas Borba e o bilhete escrito por Palha, que respectivamente ajudam a revelar a parcela de interesse de Rubião e sua dificuldade na leitura de intenções ocultas; o manuscrito contendo a cantiga escutada na infância de Bentinho e Capitu, que comparece de maneira a sugerir que Dom Casmurro manipula a narrativa a partir de seus próprios interesses.

Além disso, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os romances de Machado de Assis também apresentam, seja por meio de elementos do paratexto, seja em meio à narração, ficções sobre a composição dos livros. Neles, o manuscrito desempenha função decisiva enquanto *lugar de trabalho* dos autores ficcionais, que enfatizam o processo de escrita das obras por meio de passagens digressivas. No caso de *Brás Cubas*, por exemplo, ele constantemente alerta o leitor para aspectos ligados à materialidade do texto que escreve, o que chama a atenção pela autodefinição de defunto autor. Já o narrador de *Quincas Borba*, que se apresenta como autor do livro, compara o método de composição empregado nessa obra ao método encontrado em outras, o que colabora para colocar em evidência um traço fundamental do romance: o interesse pela psique dos personagens. Por fim, em *Dom Casmurro*, o autor procuraria seduzir o leitor por meio de

um discurso que, enfatizando a espontaneidade presente no processo de escrita, se coloca como se fosse guiado pelo ressurgimento das memórias e, portanto, sincero: mas essa mesma tendência à metalinguagem faz dele um narrador com tamanha reflexividade acerca daquilo que escreve que acaba trazendo suspeitas sobre como seleciona a matéria e lhe dá forma em seu livro.

Nesse sentido, a explicitação dos manuscritos enquanto lugar de trabalho dos autores ficcionais, procedimento presente desde as *Memórias póstumas*, desnaturaliza o discurso literário ao explicitá-lo como construção. Assim, percebemos, na leitura desses romances, que o acesso aos fatos, quando por meio da linguagem verbal, submete-se às interpretações fornecidas por quem controla a palavra.

Em *Esau e Jacó*, publicado após *Dom Casmurro*, a ficção sobre a composição do livro decorre da ficção do manuscrito, enunciada na advertência do volume. Veremos que nesse romance, assunto do capítulo seguinte, o embate entre acaso e destino, tema decisivo dele, engendra uma questão não respondida e deixada para o leitor: diante da dúvida, conseguimos viver sem conferir sentido ao mundo?

4. A FICÇÃO DO MANUSCRITO EM *ESAÚ E JACÓ*: PONTO DE VISTA E INTERPRETAÇÃO

Em *Esau e Jacó*, romance publicado em 1904, a advertência apresenta uma ficção do manuscrito que atribui a Aires a autoria da narrativa. Nela, elemento do paratexto configurado sem assinatura, lemos que, após a morte do conselheiro, “acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão” (ASSIS, 1975b, p. 61) e, enquanto os seis primeiros estavam ordenados por algarismos romanos, o sétimo se diferenciava por ser intitulado *Último*. Acerca de tal diferença na designação dada aos cadernos, encontramos as seguintes ponderações:

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o Conselheiro escrevia desde muitos anos e era matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. *Último* por quê? (ASSIS, 1975b, p. 61).

A advertência sublinha duas grandes diferenças entre seis dos cadernos e o sétimo, todos encontrados na secretária do finado: a primeira delas refere-se ao gênero, uma vez que, enquanto os do primeiro conjunto são apresentados como um “diário de lembranças”, o outro traz consigo uma narrativa, publicada como romance; já a segunda remete ao conteúdo deste último, visto que os manuscritos que o originam não deixariam de ser estranhos “à matéria” dos demais, pertencentes ao *Memorial*. Apontadas tais especificidades, nos deparamos, na sequência, com algumas conjecturas a respeito da designação *Último*:

A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar a leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazes do ofício, escreveu o *Memorial*, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. (ASSIS, 1975b, p. 61).

Ainda que algumas hipóteses para a designação *Último* estejam formuladas, o modo como elas se apresentam denuncia sua precariedade, trazendo consigo a ideia de que não são aceitáveis: “não é natural” que o desejo do conselheiro “fosse imprimir este caderno em seguida aos outros”; e mesmo que ele buscasse, com isso, “obrigar a leitura dos seis, em que tratava de si”, tal procedimento seria decorrente de defeito que o finado não tinha. E, por fim, caso sucumbisse à vaidade, sugere-se que a publicação do diário não a sustentaria, uma vez que Aires “não representou papel eminente neste mundo”: ele teve vida tranquila, percorreu a carreira diplomática até a aposentadoria e aproveitou os momentos ociosos para escrever o *Memorial*.

Apesar de inconclusiva no que se refere ao destino que Aires pretendia dar à narrativa, a advertência destaca o fato de que o finado deu a ela o título de *Último*. Designando aquilo que resistiria e seria derradeiro numa ordem, independente de quantos outros elementos venham antes dele, o termo indicaria, de uma só vez, ligação e autonomia daquele caderno em relação aos demais, todos numerados. Assim, se o *Memorial* remete ao diário, gênero pautado nas datas do calendário e, em tese, produzido para permanecer na privacidade do autor, *Último* porta uma narrativa, que, submetida à condição de romance, desprende-se do momento em que se passam os acontecimentos para vagar sem destinação específica pelos tempos vindouros: em várias de suas passagens, o narrador explicita que está compondo um livro, dialoga com seus leitores e mostra-se consciente de sua publicação. Isso posto, Aires não marcaria a singularidade desse derradeiro caderno em razão de ele, ao contrário dos demais, conter um texto cuja produção visava a se tornar uma obra? Mas, então, por que Aires não a publicou? Ainda que o leitor avenge que o conselheiro tivesse morrido em meio a esse processo, deixado os manuscritos para que fossem impressos postumamente ou simplesmente abortado o plano inicial, a advertência não dá garantia sobre qualquer suposta intenção do finado.

Em meio a tais conjecturas desencadeadas pela advertência, o decisivo para a leitura da obra estaria na apresentação de Aires como autor dos manuscritos que originam o livro. Alexandre Eulálio, contudo, questiona a atribuição da autoria ao conselheiro, considerando que tal elemento do paratexto “é apenas um jogo arbitrário, bem ao gosto de Machado e coerente com o espírito da sua ficção” (EULÁLIO, 2012, p. 120). O crítico justifica a hipotética arbitrariedade da atribuição ao considerar que sem a advertência “jamais passaria pela cabeça de alguém atinar com tal autoria, completamente exterior ao livro, e em franca contradição com algumas passagens fundamentais do mesmo” (EULÁLIO, 2012, p. 120). Ainda que não explicita quais seriam essas passagens, é

provável que o seu juízo acerca da complicação de considerarmos o diplomata como autor ficcional da narrativa decorra do fato de encontrarmos nela um personagem chamado Aires e um narrador movimentando-se como um “demiurgo-que-diz-eu” (EULÁLIO, 2012, p. 120), diferença que se radicaliza quando percebemos que este apresenta um conhecimento dos fatos narrados e da psique dos seres que integram o romance de impossível alcance para aquele.

Nesse sentido, caso considerássemos que Aires fosse simultaneamente narrador e personagem de *Esau e Jacó*, um paradoxo seria instalado diante da incongruência de pontos de vista entre ambos. Disso resulta a importância de introduzirmos a noção de autor ficcional na discussão, conforme proposto por Abel Barros Baptista em sua análise do romance. Nela, sublinha o fato de que o conselheiro “simplesmente” teria escolhido “uma modalidade de narração que o afasta do lugar e da função de narrador” (BAPTISTA, 2003a, p. 142) e, avaliando a condição dele comparativamente com outros autores ficcionais de Machado de Assis, tece as seguintes observações:

[...] em *Esau e Jacó*, que semelhança se pode estabelecer entre o narrador que diz “eu” e o narrador que diz “eu” em *Quincas Borba* ou em *Dom Casmurro*? Se aquele que diz “eu” em *Dom Casmurro* é o próprio Dom Casmurro, há tanta razão para pensar que o “eu” em *Esau e Jacó* é o conselheiro Aires, como para se pensar que o “eu” de *Quincas Borba* é o próprio Machado de Assis: apenas a razão persistente mas insustentável, da forma mais grosseira, ou mais ingênua, de identificação, a que leva o leitor a supor que é o autor quem fala sempre que o romance não instala um narrador definido por traços individualizadores. Assim, deveremos entender a presença do conselheiro Aires de outra forma: em *Esau e Jacó*, o romance reproduz, pela ficção do autor suposto, o processo de constituição do narrador utilizado em *Quincas Borba*. Não há como poupar a leitura ao confronto com uma dupla ficção: a que conta a história dos dois gêmeos e de Flora, naturalmente, mas ainda, antes dessa e ao mesmo tempo que essa, acompanhando-a, a ficção que apresenta o conselheiro Aires como romancista. (BAPTISTA, 2003a, p. 143).

A partir da categoria de “autor suposto”, Baptista assinala que Aires não seria o narrador de *Esau e Jacó*, percepção acertada que se articula com outra, igualmente proveitosa para a leitura do romance: a de que nele, além da trama mais evidente em torno dos gêmeos, coexiste a ficção sobre a composição do livro. Esta última permite, por sua vez, conceber a ideia de que existiria um investimento da advertência até a última linha da narrativa para engendrar a figura de Aires como romancista. Entretanto, seria apressado afirmar categoricamente que “o romance não instala um narrador definido por

traços individualizadores” – Aires, de fato, não pode ser considerado narrador de *Esau e Jacó*, mas por outros motivos. Vejamos a seguinte passagem:

Bem sei que há gente para quem a dança é antes um prazer dos olhos. Nem as bailadeiras são outra cousa mais que mulheres de ofício. Também eu, se é lícito citar alguém a si mesmo, também eu acho que a dança é antes prazer dos olhos que dos pés, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena. Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. (ASSIS, 1975b, p. 152).

No fragmento, o narrador mostra ser de idade avançada devido a seus “anos longos e grisalhos”. Além disso, depois de contar que Natividade considerava, talvez pela idade em que se encontrava, a dança “antes prazer dos olhos que dos pés”, ele opina de modo a concordar com a personagem: o que seria devido à velhice e a um segundo motivo ocultado. Esse motivo não seria provindo de alguém sempre disposto a concordar, como o era o conselheiro, que, aliás, admirava muito a mãe dos gêmeos? Mais adiante, lemos que Aires “provavelmente dançaria, a despeito dos anos” (ASSIS, 1975b, p. 153), o que problematiza, mas não desfaz a ideia de que tais traços do narrador lembram os do diplomata aposentado.

Em outra passagem, já do final do livro, lemos os seguintes comentários que o narrador faz acerca de si mesmo:

“Quando um não quer, dous não brigam”, tal é o velho provérbio que ouvi em rapaz, a melhor idade para ouvir provérbios. Na idade madura eles devem já fazer parte da bagagem da vida, frutos da experiência antiga e comum. Eu cria neste; mas não foi ele que me deu a resolução de não brigar nunca. Foi por achá-lo em mim que lhe dei crédito. Ainda que não existisse, era a mesma cousa. Quanto ao modo de não querer, não respondo, não sei. Ninguém me constrangia. Todos os temperamentos iam comigo; poucas divergências tive, e perdi só uma ou duas amizades, tão pacificamente aliás, que os amigos perdidos não deixaram de me tirar o chapéu. Um deles pediu-me perdão no testamento. (ASSIS, 1975b, p. 268).

O trecho, que apresentaria o próprio narrador como referente, revela vários pontos em comum entre este e o personagem Aires: ele não é mais rapaz, está na maturidade, tomou para si a “resolução de não brigar nunca”, não era constrangido por ninguém, todos os temperamentos iam com ele, teve poucas divergências na vida e quando perdeu amizades foi “tão pacificamente” que os rivais ainda o cumprimentavam. A descrição, se

atribuída ao diplomata, poderia ser perfeitamente aceita, mas ele, no plano narrativo, também figura como personagem, apresentando, portanto, um ponto de vista limitado: como desfazer esse nó envolvendo autor, narrador e personagem?

É possível que Aires, na condição de autor ficcional, tenha formalizado uma vocação pessoal em *Esau e Jacó*: “descobrir e encobrir” (ASSIS, 1975b, p. 248). Não parece acidental o fato de que o narrador atribua a si mesmo traços que nos induzem a identificá-lo como referentes ao conselheiro e marque uma diferença em relação ao personagem, seja descortinando o que se passa na consciência de outros personagens – o que seria impossível para alguém envolvido na intriga –, seja tratando-o como outra pessoa: “Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo” (ASSIS, 1975b, p. 139). Assim, a questão fundamental é que o velho diplomata pode ser o narrador do romance se considerarmos que, num procedimento dotado de cinismo, ele, na condição de autor ficcional, trata a si mesmo como personagem de uma história em que também seria responsável pela narração.

Nesse sentido, um modo possível de lidarmos com a tensão presente na (im)possibilidade de Aires figurar ao mesmo tempo como narrador e personagem de *Esau e Jacó* principia pela análise dos manuscritos incorporados no manuscrito, ou seja, das citações presentes em *Último* retiradas do conjunto de cadernos que configuram o *Memorial* do Conselheiro. Vamos a eles.

4.1. Manuscritos em abismo: os sete cadernos manuscritos de Aires

Na advertência de *Esau e Jacó*, lemos que a narrativa que integra o livro foi retirada de um dos sete cadernos manuscritos encontrados na secretária do finado Aires. O volume apresentava o título *Último* na capa, diferentemente dos outros seis, numerados com algarismos romanos – I, II, III, IV, V e VI –, e embora figurasse nele “o próprio Aires, com seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos”. A considerar essa colocação, presume-se que a meia dúzia de cadernos do *Memorial* e o caderno *Último* não dialoguem entre si e tratem de assuntos divergentes. Entretanto, fragmentos que compõem o diário do diplomata constam em passagens de *Esau e Jacó* e, embora não coincidam com elas, relativizam a colocação da advertência.

O “Capítulo XII – Esse Aires” apresenta o conselheiro à época em que contava aproximadamente quarenta anos e veio ao Brasil com uma licença de seis meses. Conforme se observa, possuindo a diplomacia nas veias, o diplomata exprimia no papel seus pensamentos quando “não acertava de ter a mesma opinião” dos outros, além de nele “guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas”, tendo para isso uma “série de cadernos, a que dava o nome *Memorial*” (ASSIS, 1975b, p. 90). Nesse sentido, depois de reunião promovida na residência do casal Santos, em que é questionado acerca da cabocla do Castelo e fornece uma resposta que contenta os dois lados participantes da discussão, o diplomata chega em casa e se dedica à escrita:

Naquela noite escreveu essas linhas:

“Noite em casa da família Santos, sem voltarete. Falou-se na cabocla do Castelo. Desconfio que Natividade ou a irmã quer consultá-la; não será decerto a meu respeito.

Natividade e um Padre Guedes que lá estava, gordo e maduro, eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido, mas insípido por necessidade, não podendo ser outra cousa mais que insípido. Quando o padre e Natividade me deixavam entregue à insipidez dos outros, eu tentava fugir-lhe pela memória, recordando sensações, revivendo quadros, viagens, pessoas. Foi assim que pensei na Capponi, a quem vi hoje pelas costas, na rua da Quitanda. Conheci-a aqui no finado Hotel de Dom Pedro, lá vão anos. Era dançarina; eu mesmo já a tinha visto dançar em Veneza. Pobre Capponi! Andando, o pé esquerdo saía-lhe do sapato e mostrava no calcanhar da meia um buraquinho de saudade.

Afinal tornei à eterna insipidez dos outros. Não acabo de crer como é que esta senhora, aliás tão fina, pode organizar noites como a de hoje. Não é que os outros não buscassem ser interessantes, e, se intenções valessem, nenhum livro os valeria; mas não o eram, por mais que tentassem. Enfim, lá vão; esperemos outras noites que tragam melhores sujeitos sem esforço algum. O que o berço dá só a cova o tira, diz um velho adágio nosso. Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos:

Dico, que quando l’anima mal nata...”. (ASSIS, 1975b, p. 90)

Em seu diário, reproduzido em meio à narração, Aires conversa consigo mesmo e, sem a mesma cordialidade apresentada em público – o que lembra Joaquim Fidélis, do conto “Galeria póstuma” –, confere uma visão sarcástica à noite vivida em casa de Natividade. Para ele, a não ser a anfitriã e um tal padre Guedes, não havia ninguém interessante, afinal, ainda que buscassem sê-lo, “o que o berço dá só a cova o tira”, dito que manifesta o seu desinteresse pelos presentes. Além de maldizer as pessoas, o autor do diário alude à decadência física e econômica de uma dançarina outrora famosa que avistara durante o dia. A repetição de “insípido” por quatro vezes e de “insipidez” por outras duas revelam uma construção discursiva que se pretende solta. Por fim, o

conselheiro estabelece analogia entre o adágio popular e um verso de Dante – que, aliás, serve como epígrafe do livro –, representativo da alta cultura, em tom de zombaria. Assim, ainda que duas das personagens indicadas nessa entrada não reapareçam em mais nenhuma outra passagem do romance, ao aludir à cena da cabocla do Castelo e ao encontro na casa da família Santos, o fragmento do diário apresenta conteúdo que dialoga com o presente na narrativa de *Último*, que origina o romance.

Nesse sentido, mencionados de passagem, trechos que integram o diário de Aires passam a ser citados como complemento da narração ou comentário acerca dela, como no “Capítulo XXXI – Flora”, em momento no qual lemos que ele observava a filha do casal Baptista e preferia a conversação das mulheres ao jogo com os homens: o seu “diário de lembranças” é então acionado para confirmar tal preferência – “É dele esta frase do *Memorial*: ‘Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava.’” (ASSIS, 1975b, p. 121). Na condição de aposentado, Aires retorna para a terra natal e se dedica à escrita como forma de lidar com a solidão: “[...] escrevia às noites, para se fortalecer no propósito da vida solitária” (ASSIS, 1975b, p. 125). Ele, no entanto, aos poucos se rende ao sabor da recreação e passa a frequentar a vida em sociedade, atitude que, por sua vez, colabora para que passe a coletar matéria para o seu diário.

Na cena em que almoça um salmão com os gêmeos, o narrador sugere que Aires aceitara o pedido de Natividade para que auxiliasse na formação dos rapazes com o intuito de preencher o espaço deixado por uma paternidade nunca alcançada e complementa que não seria “fora de propósito que ele buscasse somente matéria nova para as páginas nuas do seu *Memorial*.” (ASSIS, 1975b, p. 145). Desse modo, acontecimentos importantes do romance são anotados pelo diplomata em seu diário:

Aqueles almoços repetiram-se, os meses passaram, vieram férias, acabaram-se férias, e Aires penetrava bem os gêmeos. Escrevia-os no *Memorial*, onde se lê que a consulta ao velho Plácido dizia respeito aos dous, e mais a ida à cabocla do Castelo e a briga antes de nascer, casos velhos e obscuros que ele lembrou, ligou e decifrou. (ASSIS, 1975b, p. 146).

Como vemos, o diário de Aires curiosamente trata dos mesmos assuntos e dos mesmos seres que constam no seu sétimo caderno, intitulado *Último*, conferindo uma profícua interlocução com o narrador. Desse modo, as passagens que discorrem acerca do *Memorial* colaboram para que criemos uma figura a respeito do conselheiro não apenas

enquanto personagem, mas também como autor – tanto do romance, como do diário, que o integra.

Um momento particularmente interessante em que o *Memorial* é acionado ocorre no “Capítulo LV – ‘A mulher é a desolação do homem’”, em cena na qual Dona Cláudia, numa leitura equivocada dos rumos políticos do país – ela via a iminência do terceiro reinado em vez da instauração da República –, procura convencer o marido, até então conservador, a aceitar a presidência de uma província durante o governo liberal. Ao constatar que a influência da esposa sobre Baptista surtia efeito, o narrador observa:

Baptista, sentindo-se apoiado, caminhou para o abismo e deu o salto nas trevas. Não o fez sem graça, nem com ela. Posto que a vontade que trazia fosse de empréstimo, não lhe faltava desejo a que a vontade da esposa deu vida e alma. Daí a autoria de que se investiu e acabou confessando.

Tal foi a conclusão de Aires, segundo se lê no *Memorial*. Tal será a do leitor, se gosta de concluir. Note que aqui lhe poupei o trabalho de Aires; não o obriguei a achar por si o que, de outras vezes, é obrigado a fazer. O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida. (ASSIS, 1975b, p. 171).

A reflexão apresentada pelo narrador acerca da vontade de empréstimo que possibilitou a Baptista alcançar um desejo que também era seu é proveniente do “diário de lembranças” de Aires, municiando o narrador de uma conclusão que ele, por sua vez, sublinha que fez o leitor poupar trabalho, quando em verdade também ficara dispensado de fazê-la. Desse modo, a interlocução entre o narrador e o diário de Aires sinaliza para a correspondência entre a visão de mundo de ambos, que parecem desferir um olhar semelhante sobre a matéria presente em *Esau e Jacó*.

Além disso, passagens que trazem citações de trechos do diário de Aires são reveladoras do interesse tanto do narrador como do diplomata pela personagem Flora e da dificuldade de ambos em compreendê-la. No início do “Capítulo XLIX – Tabuleta velha”, seguinte ao da cena do baile da Ilha Fiscal, lemos que o diplomata aposentado “escreveu no *Memorial* as impressões da véspera, notou várias espáduas, fez reparos políticos e acabou com as palavras que lá ficam no cabo do outro capítulo” (ASSIS, 1975b, p. 156). As tais palavras foram anotadas em seu diário como comentário a uma frase dita a Flora depois que ela lhe confessara a inveja que sentia da princesa, que podia fugir dos olhos do mundo:

– Toda alma livre é imperatriz.

A frase era boa, sonora, parecia conter a maior soma de verdade que há na terra e nos planetas. Valia por uma página de Plutarco. Se algum político a ouvisse poderia guardá-la para os seus dias de oposição ao governo, quando viesse o terceiro reinado. Foi o que ele mesmo escreveu no *Memorial*. Com esta nota: “A meiga criatura agradeceu-me estas cinco palavras”. (ASSIS, 1975b, p. 156).

No “Capítulo LIX – Noite de 14”, conversando com Natividade, Aires repete a ideia de que a moça é uma *inexplicável*, exprimindo achar nela “um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita...” (ASSIS, 1975b, p. 178). Após a afirmação, já em casa e seguindo o hábito de costume, escreve em seu diário, conforme lemos:

A noite era clara e tranquila. Aires recompôs uma parte do serão para escrevê-la no *Memorial*. Poucas linhas, mas interessantes, nas quais Flora era a principal figura: “Que o Diabo a entenda, se puder; eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca. Ontem parecia querer a um, hoje quis a outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos. Encontrei outrora desses sentimentos alternos e simultâneos; eu mesmo fui uma e outra cousa, e sempre me entendi a mim. Mas aquela menina e moça... A condição dos gêmeos explicará esta inclinação dupla; pode ser também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro, e vice-versa, e ela, pelo gosto de ambas, não acaba de escolher de vez. É fantástico, sei; menos fantástico é se eles, destinados à inimizade, acharem nesta mesma criatura campo estreito de ódio, mas isto os explicaria a eles, não a ela... Seja o que for, a nossa organização política é útil; a presidência de província, arredando Flora daqui, por algum tempo, tira essa moça da situação em que se acha, como a asna de Buridan. Quando voltar, a água estará bebida e a cevada comida. Um decreto ajudará a natureza.” (ASSIS, 1975b, p. 179).

A sós, com a pena e o papel, Aires confessa a si mesmo, num estilo franco, a dificuldade de apreender Flora numa totalidade de sentido, o que coloca o *Memorial* como espaço de reflexão e análise dos seres com os quais convive e que, por sua vez, participam da narrativa que constrói em outro caderno. De modo parecido, o narrador, mais adiante, pede que a personagem colabore com ele para poder compreendê-la: “Anda, Flora, ajude-me, citando alguma cousa, verso ou prosa, que exprima a tua situação.” (ASSIS, 1975b, p. 217). Assim como ocorre no diário de Aires, o discurso do narrador demonstra interesse pelo mundo psíquico da jovem, não se reduzindo a uma descrição das aparências:

Unicamente, – e aqui toco o ponto escabroso do capítulo, – achou cá alguma cousa indefinível que não sentira lá; em compensação sentiu lá outra que não lhe deparou cá. Indefinível, não esqueças. E escabroso porque nada há pior que falar de sensações sem nome. Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferia contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se. (ASSIS, 1975b, p. 222).

Na passagem, o narrador não se contenta em fazer o simples, ou seja, descrever aspectos exteriores, pois seu interesse estaria nas complexas sensações de Flora. Já no “Capítulo C – Duas cabeças”, Aires, por sua vez, visita Rita e Flora, que se aloja na casa da velha viúva buscando recuperar a saúde. Após o almoço, a hóspede mostra ao conselheiro seus desenhos e esconde um deles que, uma vez descoberto, revelava “duas cabeças juntas e iguais” (ASSIS, 1975b, p. 251). Então, o velho diplomata deduz que, apesar de afastada fisicamente dos gêmeos, ela ainda os trazia na memória, percepção que o preocupa, levando-o a ficar em silêncio. A jovem, notando o incômodo do amigo, livra-se da obra:

Deu-lho como se fora um penhor de arrependimento. Em seguida, atou novamente as fitas da pasta, enquanto Aires rasgava calado o desenho e metia os pedaços no bolso. Flora ficou um instante parada, boca entreaberta, mas logo lhe apertou a mão, agradecida. Não pôde evitar que lhe caíssem duas pequeninas lágrimas, – como outras tantas fitas que lhe atavam para sempre a pasta do passado.

A imagem não é boa, nem verdadeira; foi a que acudiu ao Conselheiro, andando, ao voltar de Andaraí. Chegou a escrevê-la no *Memorial*, depois riscou-a, e escreveu uma reflexão menos definitiva: “Talvez seja uma lágrima para cada gêmeo.”

– Pode acabar com o tempo, pensou ele indo para a barca de Petrópolis. Não importa; é um caso embrulhado. (ASSIS, 1975b, p. 251-252).

Desse modo, compartilhando com Aires o interesse por Flora e a dificuldade em compreendê-la, o narrador de *Esau e Jacó* estabelece uma parceria discursiva com o velho diplomata, evidenciada por meio de citações e alusões ao *Memorial*.

Diante da premissa de que Aires escreveu o diário e a narrativa, parece coerente supor que fragmentos dos seus cadernos colaboram na escrita do sétimo e último, que origina *Esau e Jacó*. Isso porque elementos decisivos da trama também constam no *Memorial* do diplomata – a consulta ao velho Plácido, a visita das irmãs à cabocla do Castelo, a hipótese da briga dos gêmeos antes do nascimento, o baile da Ilha Fiscal etc. –, que coletaria matéria para ele a partir do contato com os seres que o rodeiam, relembando, ligando e decifrando os dados obtidos no convívio social.

Ademais, se a presença, no transcorrer da narração, de fragmentos dos seis cadernos que compõem o *Memorial* – sobre a noite em casa da família Santos, sobre a diferença da banalidade no homem e na mulher, sobre uma frase proferida por Flora, sobre a dificuldade em compreendê-la ou sobre as duas lágrimas que ela teria derrubado para cada gêmeo – não desfaz o problema de que o conhecimento do narrador vai além do que Aires poderia ter dos personagens, principalmente em relação à atividade psíquica deles, por outro lado ela sugere uma compatibilidade entre ambos. Assim, apesar de, do ponto de vista da coerência estrutural, não podermos atribuir ao conselheiro a responsabilidade pela narração, somos levados a pensar, principalmente pela harmonia entre o discurso do narrador e trechos do diário do diplomata, que há uma sintonia entre a visão de mundo deles.

Em resumo, a ficção do manuscrito atribui a Aires a autoria da narrativa. Nela, ele comparece também como personagem, condição que, somada aos fragmentos do seu diário, ajuda a conhecermos suas características. Trata-se, como vimos, de um ser ficcional marcado pela profunda capacidade de observação do outro, pela cordialidade e pelo ceticismo. Desse modo, embora o conselheiro fique estruturalmente impedido de ocupar a posição de figura responsável pelo discurso narrativo, aquela que o é estabelece uma parceria com o personagem. Assim, compreendida tal configuração, eis a questão fundamental dela resultante: por que há um narrador, delegado do autor ficcional Aires, interlocutor dele e com uma percepção das coisas semelhante à do diplomata, que explora até o limite o misticismo epidérmico dos personagens do romance?

Vemos, portanto, que Machado de Assis criou uma configuração de livro na qual encontramos um autor ficcional que executa procedimento que autores efetivos operam: a concepção de narradores que, notemos, não se confundem com seus criadores. No caso de *Esau e Jacó*, a explicitação de tal mecanismo ficcional por meio de uma construção em abismo nos interessa na medida em que contrasta a visão de mundo de Aires – autor ficcional e personagem – com passagens nas quais o misticismo superficial de outros personagens contamina o discurso narrativo, impregnado pela linguagem de cunho religioso. Conforme veremos, a principal consequência desse contraste não resultaria em acesso ao sentido do romance, pelo contrário: ofereceria possibilidades interpretativas em meio ao caminho percorrido pela moça Flora, pelos gêmeos Pedro e Paulo e pelos demais personagens que habitam o livro, situados entre o misticismo ou acaso, ou o destino e a História, deixando em aberto para o leitor a decisão de como interpretá-los.

4.2. Um cético entre crentes: o problema da interpretação em *Esaú e Jacó*

A advertência de *Esaú e Jacó* que consta nos manuscritos (reais) do romance, disponibilizados pela Academia Brasileira de Letras, apresenta algumas diferenças em relação à que lemos no volume impresso, sendo provável que Machado tenha feito as alterações quando o texto já estava em provas tipográficas. Além de encontrarmos no manuscrito “dez cadernos” em vez de “sete”, o título seria, de fato, “*Último*”,⁵⁸ o que faria coincidir com o do caderno de Aires. A alteração afeta a ficção do livro, uma vez que a quase neutralidade de *Último* dá lugar a duas figuras do Antigo Testamento – a pergunta, então, já não é mais somente em relação a *Último*, mas também aos nomes bíblicos: *Esaú e Jacó* por quê?

A decisão de inserir os nomes dos irmãos Esaú e Jacó na capa do livro simula a primeira recepção da narrativa, cujo leitor – membro da equipe editorial responsável pela publicação – considerou a pertinência dos nomes bíblicos para intitulá-la. Desse modo, a advertência revela que, entre os títulos pensados para o volume, a “ideia” que “venceu” foi a de utilizar dois nomes que “o próprio Aires citou uma vez” (ASSIS, 1975b, p. 61), algo que de fato ocorre no capítulo XIV, durante uma visita do diplomata ao espírita Plácido:

Um tal Aires não era fácil de convencer. Plácido falou-lhe de leis científicas para excluir qualquer mácula de seita, e Santos foi com ele. Toda a terminologia espírita saiu fora, e mais os casos, fenômenos, mistérios, testemunhos, atestados verbais e escritos... Santos acudiu com um exemplo: dous espíritos podiam tornar juntos a este mundo; e, se brigassem antes de nascer?

– Antes de nascer, crianças não brigam – replicou Aires, temperando o sentido afirmativo com a entonação dubitativa.

– Então nega que dous espíritos...? Essa cá me fica, Conselheiro! Pois que impede que dous espíritos...?

Aires viu o abismo da controvérsia, e forrou-se à vertigem por uma concessão, dizendo:

– Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito, e não a sabendo, porque a Providência

⁵⁸ Na versão do manuscrito lemos: “Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir, *Ab ovo*, por exemplo, apesar do latim; mas venceu a ideia de conservar o do manuscrito, posto lhe falte a relação de ordem. *Último* estava, *Último* fica” (ASSIS, 1903?). Já na versão em livro, Machado alterou o trecho final dessa passagem, que justifica o título do romance a partir da “ideia de lhe dar estes dois nomes que o próprio Aires citou uma vez: ESAÚ E JACÓ” (ASSIS, 1975b, p. 61).

a esconde da notícia humana... Se fosse uma causa espiritual, por exemplo...

– Por exemplo?

– Por exemplo, se as duas crianças quiserem ajoelhar-se ao mesmo tempo para adorar o Criador. Aí está um caso de conflito, mas de conflito espiritual, cujos processos escapam à sagacidade humana. Também poderia ser um motivo temporal. Suponhamos a necessidade de se acotovelarem para ficar melhor acomodados; é uma hipótese que a ciência aceitaria; isto é, não sei... Há ainda o caso de quererem ambos a primogenitura.

– Para quê? – perguntou Plácido.

– Conquanto este privilégio esteja hoje limitado às famílias régias, à câmara dos *lords* e não sei se mais, tem todavia um valor simbólico. O simples gosto de nascer primeiro, sem outra vantagem social ou política, pode dar-se por instinto, principalmente se as crianças se destinarem a galgar os altos deste mundo. (ASSIS, 1975b, p. 92).

No trecho, o personagem Aires é caracterizado como incrédulo: ainda que todas as leis científicas e toda a terminologia espírita tenha sido apresentada a ele, o diplomata não se deixa convencer e, inclusive, refuta a hipótese da briga das crianças antes do nascimento. Mas, como o conselheiro “tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (ASSIS, 1975b, p. 89), faz uma concessão à ideia de Santos, lembrando a história de Esaú e Jacó, que teriam brigado ainda no ventre materno. A sua habilidade em guiar os rumos da conversação para agradar o interlocutor prossegue quando o diplomata recua ao expressar alguns motivos – espiritual, instintivo e temporal – que fundamentariam a ideia da briga das crianças antes mesmo do nascimento. As observações, que contentam os interlocutores, atenuam aquilo que ele de fato pensa, ou seja, que não faz sentido pensar em qualquer querela espiritual no ventre materno.

Nesse sentido, se a advertência indica a importância do componente religioso para a narrativa, colocando na capa uma expressão “em que o assunto” dela “se pudesse resumir” (ASSIS, 1975b, p. 61) e atribuindo a Aires a menção a Esaú e Jacó, ela não explica que o personagem proferiu tais nomes numa situação de *concessão*: originalmente, ele não acredita na possibilidade da briga entre crianças no seio materno. Portanto, ao pressupormos a designação do conselheiro como autor da narrativa – e uma relativa correspondência entre as páginas de seu diário e as palavras do narrador –, parece importante empreender a leitura considerando, se não a sua completa descrença, o seu distanciamento do mundo da fé e das coisas espirituais ao qual pertencem os personagens do romance.

Apesar da incredulidade de Aires e da afinidade na percepção de mundo que ele e o narrador apresentam, irrompem no discurso narrativo de *Esau e Jacó* elementos ligados à religiosidade – demonstração, via ficção, de que a visão de mundo do autor não necessariamente se confunde com a dos participantes da narrativa. No romance, se os personagens estão integrados à vida mundana, com interesses e preocupações voltados para a realidade fenomênica – a exceção talvez seja Flora –, a narração, por seu turno, é contaminada pelo misticismo a que eles recorrem como escape às inquietações próprias. Isso é perceptível desde o primeiro capítulo, que se passa em 1871, quando as irmãs Natividade e Perpétua consultam uma advinha que “era o assunto da cidade” (ASSIS, 1975b, p. 68):

O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas. Não obstante, continuavam a subir, como se fosse penitência, devagarinho, cara no chão, véu para baixo. A manhã trazia certo movimento; mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre, todos olhavam espantados para elas, que aliás vestiam com grande simplicidade; mas há um donaire que se não perde, e não era vulgar naquelas alturas. A mesma lentidão do andar, comparada à rapidez das outras pessoas, fazia desconfiar que era a primeira vez que ali iam. Uma crioula perguntou a um sargento: “Você quer ver que elas vão à cabocla?” E ambos pararam a distância, tomados daquele invencível desejo de conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana. (ASSIS, 1975b, p. 63).

O olhar surpreso dos tipos que integram a localidade diante de duas mulheres com *donaire* diferenciado seria representativo da distância social entre as figuras locais e as visitantes. Apesar de terem se vestido “com grande simplicidade”, a postura e a maneira de andar das irmãs denunciam que elas estavam ali pela primeira vez e tentavam dissimular a visita, concebida pelo par de moradoras ricas de Botafogo como vergonhosa – “Tinham fé, mas tinham também vexame da opinião, como um devoto que se benesse às escondidas” (ASSIS, 1975b, p. 64). Buscando escapar aos olhares alheios, mas acreditando no poder divinatório da cabocla, as duas deparam com uma habitação simples, sem adornos a não ser a imagem de Nossa Senhora na parede, e encontram uma “criaturinha leve e breve, saia bordada, chinelinha no pé” (ASSIS, 1975b, p. 65) que vivia com seu pai, um caboclo velho tocador de viola.

De tal captação mundana, aos poucos o discurso narrativo vai sendo impregnado pelo misticismo e pelo imaginário religioso, num jogo entre o sagrado e o profano que parece receber um tratamento sério do narrador. Se as duas mulheres vão a uma casa que

“era como as outras”, ou seja, “trepada no morro”, para acessá-la, subia-se “por uma escadinha, estreita, *sombria, adequada à aventura*” (ASSIS, 1975b, p. 63-64, grifo nosso). Ao entrarem na residência, Natividade recebe um cartão com o número 1012, método corriqueiro para estabelecer a ordem no atendimento, mas que revelaria similaridade ao procedimento de Pítia, sacerdotisa do oráculo de Apolo em Delfos. A cabocla Bárbara, por sua vez, embora descrita como uma mocinha vestida de maneira simples, traz os cabelos presos por um pedaço de “fita enxovalhada”, fazendo-lhe um “solidéu natural, cuja borla era suprida por um raminho de arruda”, traço que revela “um pouco de *sacerdotisa*” (ASSIS, 1975b, p. 63-64, grifo nosso). Somado a isso, ela possuía “mistério” nos olhos, que eram “opacos”, depois “lúcidos e agudos”, e “igualmente compridos” – “tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento” (ASSIS, 1975b, p. 65). No momento em que analisa os retratos dos gêmeos, a cabocla acende um cigarro e, enquanto exalava o fumo, sua face “mudava de expressão, radiante ou sombria, ora interrogativa, ora explicativa” (ASSIS, 1975b, p. 65). Toda a performance da adivinha, aliás, não se configura por meio de gestos afetados, pois seriam expressão da tentativa de desvendar o “Destino” (ASSIS, 1975b, p. 65).

Na entrevista, embora não seja raro que uma gravidez possa trazer incômodos para a gestante, a pergunta da cabocla do Castelo para Natividade se os gêmeos teriam brigado antes do nascimento encontra fundamentação na lembrança materna dos “movimentos extraordinários”, “dores” e “insônias” que ela sentira durante aquele período (ASSIS, 1975b, p. 66) e, ainda que oriunda de uma velhacaria, articula-se perfeitamente com aquilo que os gêmeos vivenciarão – uma contínua disputa entre si. No entanto, as previsões da adivinha acerca do futuro são de cunho genérico e limitam-se à expressão de que os meninos seriam “gloriosos”, restringindo a “qualidade da glória” à expressão “cousas futuras” (ASSIS, 1975b, p. 67) – mesmo assim, esse será o mote a partir do qual a vida dos gêmeos Pedro e Paulo será contada em *Esau e Jacó*.

A vinculação da vida mundana às crendices, sugerida desde o título e presente na primeira cena da narrativa, prolonga-se pelo restante do romance. É num momento de fé e rezando o *Credo* durante a missa, por exemplo, que Perpétua descobre nos santos apóstolos São Pedro e São Paulo os dois nomes “simples e gêmeos” (ASSIS, 1975b, p. 80) para os sobrinhos recém-nascidos. O capitalista Santos, pai dos meninos, se por um lado desdenha de Natividade quando ela menciona a cabocla do Castelo, pois a esposa estaria imitando “as crendices da gente reles” (ASSIS, 1975b, p. 78), por outro lado

recorre ao espiritismo para tratar do destino dos filhos: até mesmo ele, que não tinha a “imaginação da posteridade” (ASSIS, 1975b, p. 83), acaba acometido pelo desejo de sondar o desconhecido diante das incertezas do presente. Dessa maneira, não satisfeito com as previsões obtidas por Natividade no morro do Castelo, Santos consulta Plácido, seu mestre espírita e homem que teria uma “vista clara e comprida, dada pelo céu” (ASSIS, 1975b, p. 86). A hipótese da profetisa do morro Castelo é, então, endossada:

Santos expôs então a consulta, gravemente, com um gesto particular que tinha de arregalar os olhos para arregalar a novidade. Não esqueceu nem escondeu nada; contou a própria ida da mulher ao Castelo, com desdém, é verdade, mas ponto por ponto. Plácido ouvia atento, perguntando, voltando atrás, e acabou por meditar alguns minutos. Enfim, declarou que o fenômeno, caso se houvesse dado, era raro, se não único, mas possível. Já o fato de se chamarem Pedro e Paulo indicava alguma rivalidade, porque esses dois apóstolos brigaram também. (ASSIS, 1975b, p. 93-94).

Na consulta espírita, conforme lemos, Plácido parte da hipótese da briga entre os gêmeos ainda no seio materno para observar que os nomes deles são inspirados em dois apóstolos que, segundo consta no texto bíblico, brigaram também – “Creio que os próprios espíritos de São Pedro e São Paulo houvessem escolhido aquela senhora para inspirar os nomes que estão no Credo; advirta que ela reza muitas vezes o Credo, mas foi naquela ocasião que se lembrou deles” (ASSIS, 1975b, p. 94). A partir dessa hipótese, Plácido consulta a Bíblia, abre na Epístola de São Paulo aos Gálatas e lê a passagem “em que o apóstolo conta que, indo a Antioquia, onde estava São Pedro, ‘resistiu-lhe na cara’” (ASSIS, 1975b, p. 94). Santos, por seu turno, percebe que o relato está no versículo 11, ou seja, num “número gêmeo”, observação aprovada pelo mestre, que nota que o capítulo é o segundo, o “próprio número dos irmãos gêmeos” (ASSIS, 1975b, p. 94). Assim, diante da busca de sentido, o esposo de Natividade perde-se em associações já completamente descoladas da realidade:

Mistério engendra mistério. Havia mais de um elo íntimo, substancial, escondido, que ligava tudo. Briga, Pedro e Paulo, irmãos gêmeos, números gêmeos, tudo eram águas de mistério que eles agora rasgavam, nadando e bracejando com força. Santos foi mais ao fundo; não seriam os dois meninos os próprios espíritos de São Pedro e de São Paulo, que renasciam agora, e ele, pai dos dois apóstolos?... A fé transfigura; Santos tinha um ar quase divino, trepou em si mesmo, e os olhos, ordinariamente sem expressão, pareciam entornar a chama da vida. Pai de apóstolos! E que apóstolos! Plácido esteve quase, quase a crer também, achava-se dentro de um mar torvo, soturno, onde as vozes do

infinito se perdiam, mas logo lhe acudia que os espíritos de São Pedro e São Paulo tinham chegado à perfeição; não tornariam cá. Não importa; seriam outros, grandes e nobres. Os seus destinos podiam ser brilhantes; tinha razão a cabocla, sem saber o que dizia.

– Deixe às senhoras as suas crenças da meninice – concluiu –; se elas têm fé na tal mulher do Castelo, e acham que é um veículo de verdade, não as desminta por ora. Diga-lhes que eu estou de acordo com o seu oráculo. *Teste David cum Sibylla*.

– Digo, digo! Escreva a frase. (ASSIS, 1975b, p. 95).

O capitalista Santos, que tinha uma estatueta de Narciso no jardim de seu palacete em Botafogo e amava as aparências, diminui a questão da briga a partir do momento em que atenta para a possibilidade de ser pai de apóstolos, o que lhe conferiria alguma importância histórica, algo considerado improvável por Plácido. O mestre espírita, por sua vez, adota procedimento parecido com o da adivinha Bárbara, afirmando generalidades acerca do futuro dos gêmeos de modo a contentar o seu interlocutor – “seriam outros, grandes e nobres”.

Dessa maneira, partindo do interesse de Natividade e Santos pelo destino dos filhos, é como se o discurso narrativo fosse atingido pelo misticismo de tais personagens e o modo como o narrador conta a vida de Pedro e Paulo passasse a operar, até o término do livro, em relação às previsões da cabocla do Castelo, que são endossadas pelo espírita Plácido. Não por acaso, mesmo numa cena acerca da simplicidade do pai e da mãe observando os filhos, a relação com a tradição religiosa afeta o discurso narrativo:

Já não era espiritismo, nem outra religião nova; era a mais velha de todas, fundada por Adão e Eva, à qual chama, se queres, paternalismo. Rezavam sem palavras, persignavam-se sem dedos, uma espécie de cerimônia quieta e muda, que abrangia o passado e o futuro. Qual deles era o padre, qual o sacristão, não sei, nem é preciso. A missa é que era a mesma, e o evangelho começava como o de São João (emendado): “No princípio era o amor, e o amor se fez carne”. Mas venhamos aos nossos gêmeos. (ASSIS, 1975b, p. 96).

A partir do misticismo dos personagens, a narração absorve elementos pertencentes ao discurso religioso, que, por sua vez, consta em meio a comentários – não raro irônicos – acerca da eterna disputa entre os protagonistas Pedro e Paulo, proporcionando um fundo abstrato a ela. As brigas entre eles, quando crianças, afligem Natividade, que parece não se aprofundar nas causas, nos efeitos e nas soluções para a incompatibilidade dos filhos, mantendo-se presa ao alento da “ideia da grandeza e da prosperidade” profetizada pela cabocla, que atua como se fosse “um lenço que enxugasse os olhos da bela senhora”

(ASSIS, 1975b, p. 101). Os gêmeos crescem, ficam moços, os desentendimentos continuam e os dizeres da adivinha prosseguem habitando a psique da mãe deles:

Natividade confiava na educação, mas a educação, por mais que ela a apurasse, apenas quebrava as arestas ao caráter dos pequenos, o essencial ficava; as paixões embrionárias trabalhavam por viver, crescer, romper, tais quais ela sentira os dous no próprio seio, durante a gestação... E recordava a crise de então, acabando por maldizer da cabocla do Castelo. Realmente, a cabocla devia ter calado; o mal calado não se muda, mas não se sabe. Agora, pode ser que isto de não calar confirme a opinião de que a cabocla era mandada por Deus para dizer a verdade aos homens. E afinal o que é que ela disse a Natividade? Não fez mais que uma pergunta misteriosa; a predição é que foi luminosa e clara... E outra vez as palavras do Castelo ressoaram aos ouvidos da mãe, e a imaginação fez o resto. Cousas futuras! Ei-los grandes e sublimes. Algumas brigas em pequenos, que importa? Natividade sorriu, ergueu-se, foi à porta, deu com o filho Pedro, que vinha explicar-se. (ASSIS, 1975b, p. 113)

No trecho, a consciência de Natividade, que adentra a narração por meio do discurso indireto livre, sublinha mais o futuro grandioso previsto pela adivinha que efetivamente pensa no motivo das brigas entre os filhos e numa solução para o término delas: num primeiro momento, ela considera que Bárbara “devia ter calado” para, em seguida, ponderar que “isto de não calar” sugere a verdade da “opinião de que a cabocla era mandada por Deus para dizer a verdade aos homens”. Acontece que sem nenhuma intervenção substancial dos pais, a rivalidade se mantém depois que os gêmeos crescem, como se as brigas fossem a variação do mesmo tema, o da incompatibilidade oriunda desde o seio materno e, para o narrador, a representação simbólica do eterno conflito humano. Em relação ao amor, Pedro e Paulo promovem uma disputa estéril pelo coração da mesma moça, a contemplativa Flora; já no campo da política, os gostos são opostos: Paulo, republicano e mais agressivo, e Pedro, monarquista e mais dissimulado, vivenciam a agitação pública do período, que conta com a Abolição e a proclamação da República, discordando e acirrando as brigas que, quando homens feitos e deputados, mostram que eles “eram os mesmos, desde o útero” (ASSIS, 1975b, p. 284).

Nesse sentido, seja nas brincadeiras da infância, na paixão da juventude ou na vida pública, os gêmeos discordam, brigam e se detestam, como se tal condição fosse imutável, o que levou Alexandre Eulálio a perceber em *Esau e Jacó* uma “parábola romanesca”, cujo final em aberto sugere que a luta de Pedro e Paulo prosseguirá como “duas paralelas que só se encontrarão no infinito” e, por ter sido “abstratamente institucionalizada pelo autor”, torna-se “um princípio de oposição ao qual, no entanto, falta o vivo e complexo

interesse humano das outras personagens do romance” (EULÁLIO, 2012, p. 110). Aliás, a abstração mencionada pelo crítico nos lembra “A igreja do Diabo”, conto de Machado de Assis que mobiliza figuras da tradição judaico-cristã para explorar a “eterna contradição humana” (ASSIS, 2008, v. 2, p. 352). Nessa mesma chave, os gêmeos Pedro e Paulo não seriam a representação da contradição – talvez eterna – que habita os seres e as relações que travam entre si?

Na parte final de *Esau e Jacó*, com a República instaurada e os gêmeos eleitos deputados, ambos mudam seus posicionamentos políticos: Pedro, originalmente monarquista, aceita o novo regime, enquanto Paulo, republicano, faz oposição ao governo. Então, Dona Cláudia observa que tal mudança seria calculada com o fim de não estarem juntos nunca, mas Aires apresenta outra opinião para Natividade, indo contra a “comodidade que achava em concordar com as opiniões alheias” (ASSIS, 1975b, p. 274): para ele, o motivo da mudança poderia estar no fato de que “o espírito de inquietação reside em Paulo, e o de conservação em Pedro” (ASSIS, 1975b, p. 274). Assim, os irmãos nasceriam determinados ao desentendimento mútuo, independentemente da forma de governo. Contudo, o conselheiro lança uma ponta de dúvida sobre a hipótese por ele mesmo lançada ao notar que o destino pode ser alterado de maneira fortuita: “– Tenha confiança baronesa, prosseguiu ele pouco depois. Conte com as circunstâncias, que também são fadas. Conte mais com o imprevisto. O imprevisto é uma espécie de deus avulso, ao qual é preciso dar algumas ações de graças” (ASSIS, 1975b, p. 274).

No final das contas, a oscilação entre o mundano e o místico para explicar as ações dos personagens de *Esau e Jacó* nos mostraria que *não há uma interpretação conclusiva, mas interpretações possíveis acerca do mundo* – e o motivo do manuscrito encontrado participa na formulação de tal ideia, conforme veremos. É possível perceber tal aspecto do romance no “Capítulo LXXIII – Um El-Dorado”, no qual o narrador nota que no Rio de Janeiro pós-proclamação da República circulavam mais mercadorias e pessoas, e os motoristas das carruagens, por sua vez, davam a “impressão” de uma “disciplina rígida e elegante” (ASSIS, 1975b, p. 205). Após isso, irrompe a citação de um trecho do diário de Aires – “Casos há, – escrevia o nosso Aires, – em que a impassibilidade do cocheiro na boleia contrasta com a agitação do dono no interior da carruagem, fazendo crer que é o patrão que, por desfastio, trepou à boleia e leva o cocheiro a passear” (ASSIS, 1975b, p. 206). Desentranhado do diário, o fragmento encerra o capítulo e indica o assunto do próximo, o qual revela que o diplomata se referia especificamente a Nóbrega, o irmão das almas que recebeu dois mil réis de Natividade quando de sua visita à cabocla do Castelo,

tomou o dinheiro para si e ao longo dos anos percorreu outras terras, ganhou algum dinheiro e fez fortuna. De volta ao Rio de Janeiro, ele revê o cenário em que se passou tal episódio e, na condição de afortunado, procura atribuir sentido ao que se passou:

Ao subir pela rua de São José, encostou-se à parede, para deixar passar uma carroça. A carroça subiu a calçada, ele refugiou-se num corredor. O corredor podia ser qualquer; aquele era o próprio em que ele fez a operação da nota de dous mil-réis de Natividade. Olhou bem, era o mesmo. Ao fundo estavam os três ou quatro degraus da primeira escada que dobrava à esquerda e pegava com a grande. Sorriu do acaso, reviu por um instante aquela manhã, viu no ar a nota de dous mil-réis. Outras lhe teriam vindo às mãos por maneiras assim fáceis, mas nunca lhe esqueceu aquela graciosa folha gravada com tantos símbolos, números, datas e promessas, entregue por uma senhora desconhecida, sabe Deus se a própria Santa Rita de Cássia. Era a sua particular devoção. Sem dúvida, trocou a nota e gastou-a, mas as partes dispersas não foram senão levar a outras notas um convite para a algibeira do dono, e todas acudiram a mancheias, obedientes e caladas, para que não as ouvissem crescer.

Por mais que ele olhasse pela vida dentro, não achava igual obséquio do céu, ou sequer do inferno. Mais tarde, se alguma joia lhe levou os olhos, não lhe levou as mãos. Tinha aprendido a respeitar o alheio, ou ganhara com que o comprar. A nota de dous mil-réis... Um dia, ousando mais, chamou-lhe presente de Nosso Senhor.

Não, leitor, não me apanhas em contradição. Eu bem sei que a princípio o andador das almas atribuiu a nota ao prazer que a dama traria de alguma aventura. Ainda me lembram as palavras dele: “Aquelas duas viram passarinho verde!” Mas se agora atribuí a nota à proteção da santa, não mentia então nem agora. Era difícil atinar com a verdade. A única verdade certa eram os dous mil-réis. Nem se pode dizer que era a mesma em ambos os tempos. Então, a nota de dous mil-réis equivalia, pelo menos, a vinte (lembra-te dos sapatos velhos do homem); agora não subia de uma gorjeta de cocheiro. (ASSIS, 1975b, p. 208)

Na passagem, o narrador faz questão de nos lembrar que Nóbrega atribuiu à quantia doada por Natividade o prazer que ela traria de algum encontro amoroso. No entanto, anos mais tarde, na condição de homem rico e agradecido pelos rumos que sua vida tomara, o antigo irmão das almas interpreta que a atitude da passante adviria sob manifestação da própria Santa Rita de Cássia, considerando que o dinheiro, ainda que originalmente doado à Igreja e por ele furtado, seria um presente de Deus. Trata-se de um movimento de valorização de si mesmo, uma vez que a graça teria sido enviada especialmente para ele – e não para os demais pobres do mundo. O narrador, que poderia apontar a contradição resultante da mudança de ponto de vista do observador – um rico outrora pobre – atribuindo a ela um julgamento moral, não o faz e reconhece como válidas as hipóteses lançadas por Nóbrega em diferentes momentos da vida: “Mas se agora

atribuía a nota à proteção da santa, não mentia então nem agora. Era difícil atinar com a verdade. A única verdade certa eram os dous mil-réis”. Portanto, a “verdade” acaba relativizada e seria transitória, dependente daquele que a compreende.

O leitor, interpretando tal passagem na perspectiva proposta pelo romance, pode questionar: o enriquecimento de Nóbrega decorreria apenas do contexto histórico aliado a seus méritos pessoais ou contaria com o auxílio divino por meio de uma “doação” a quem estava destinado à fortuna? Nenhuma conclusão nos é fornecida pelo narrador, que, diante da possibilidade de conferir sentido ao que aconteceu na vida do personagem, não o faz – postura que, aliás, adota em relação aos demais. Desse modo, também não sabemos exatamente se o narrador considera que as predições da cabocla do Castelo fazem sentido ou resultam de velhacaria ou se as disputas dos gêmeos Pedro e Paulo decorrem do acaso ou do destino.

Desamparado de uma voz que compareça no romance e apresente a visão de mundo do autor, fica a cargo do leitor decidir ou não pela atribuição de sentido para as questões deixadas pela narrativa – uma escolha, vale notar, que significa enveredar por um caminho mais próximo ao seguido por Aires ou por outro mais afinado ao trilhado pelos personagens dotados de fé. Assim, *Esau e Jacó* configura-se como um romance sobre o problema da interpretação diante da dificuldade de atribuição de sentido ao mundo – e o próprio livro se revelaria como um dos elementos pertencentes a ele que comprovaria tal dificuldade.

Isso posto, a função desempenhada pelo dispositivo do manuscrito encontrado em *Esau e Jacó* pode ser explicada a partir de um comentário lançado por Christian Angelet acerca da presença do procedimento em *Cândido*, de Voltaire:

[...] sei bem que o recurso ao tópos justifica-se pela censura. Voltaire enviou *Candide* aos quatro cantos da Europa sem nunca o confessar. Mas isso não explica o texto. O emprego voltairiano do tópos se liga a uma recusa da metafísica. O autor real, Voltaire, retira-se em favor de dois autores postiços, não encontráveis e que não podem ser submetidos à justiça. O aparecimento desses dois pseudôgrafos e o aparecimento accidental da obra são acontecimentos tão gratuitos, tão absurdos, que os demais: os cordeiros vermelhos do Eldorado, etc. A questão do sentido do homem no mundo e de seu papel na sociedade reflui da narrativa sobre o tópos inaugural: a demonstração da falta de sentido universal se estende ao conjunto. Não parece que, graças a nosso tópos, *Cândido* deva simular uma obra sem autor de responsabilidade atribuível em um

mundo sem causa primeira? Seria superinterpretação? (ANGELET, 1999, p. 42, tradução nossa)⁵⁹

Considerando que *Cândido* denuncia a “falta de sentido universal” de um “mundo sem causa primeira”, *Esau e Jacó* procederia na mesma direção ao nos fazer questionar os limites da causalidade na compreensão das coisas. No romance de Machado de Assis, que inclusive menciona a obra francesa em momento de comparação entre o Eldorado e o Rio de Janeiro no período do Encilhamento, somos levados a considerar que a publicação da narrativa escrita por Aires deve-se ao acaso da descoberta de seus cadernos após a sua morte, justamente num livro em que a fé e o Destino preenchem as lacunas que se colocam para os personagens. Não por acaso, o narrador enfatiza como os seres da trama recorrem, diante da dificuldade que os acomete na interpretação de suas vidas, ao sobrenatural como forma de lidar com a falta de sentido do mundo.

Lembremos que, de acordo com a advertência, Aires é quem escreve o texto de *Último*, caderno de onde se retira a matéria do romance e, seguindo essa lógica, a narrativa é proveniente de sua visão de mundo, que, no entanto, não se explicita. Desse modo, quando se nota que o nó envolvendo autor, narrador e personagem gera um discurso narrativo que não nega a descrença de Aires e ao mesmo tempo enfatiza a crença dos personagens, a fratura entre o conselheiro, de um lado, e demais personagens, de outro, sugere que o narrador transfere o problema da interpretação da história e seus participantes para o leitor.

Ao abandonar o manuscrito à própria sorte, este teria sido o último ato – arriscado e irônico – que Aires teria planejado para a sua narrativa. Afinal, não parece plausível que o conselheiro confiasse que, uma vez descoberto e publicado seu último caderno, tal êxito se devesse ao destino. Dessa maneira, a forma de *Esau e Jacó* possibilita que seja deixada a seguinte questão para o leitor: diante da dúvida, somos capazes de viver sem conferir sentido ao mundo?

⁵⁹ Tradução livre do trecho: “[...] je sais bien que le recours au topos se justifie par la censure. Voltaire a envoyé *Candide* aux quatre coins de l’Europe sans jamais l’avouer. Mais cela n’explique pas le texte. L’emploi voltairien du topos se rattache à un refus de la métaphysique. L’auteur réel, Voltaire, se retire au profit de deux auteurs postiches, introuvables et non justiciables. L’apparition de ces deux pseudographes et l’émergence accidentelle de l’œuvre sont des épisodes aussi gratuits, aussi saugrenus que tous les autres : les moutons rouges de l’Eldorado, etc. La question du sens de l’homme dans le monde et de son rôle dans la société ne peut que refluer du récit sur le topos inaugural : la démonstration du non-sens universel s’étend à l’ensemble. Ne semble-t-il pas que, grâce à notre topos, *Candide* doive simuler une œuvre sans auteur assignable dans un monde sans cause première ? Est-ce de la surinterprétation ?”.

5. A FICÇÃO DO MANUSCRITO NO *MEMORIAL DE AIRES*: O DIÁRIO TRANSFORMADO EM ROMANCE

No *Memorial de Aires*, derradeira obra de Machado de Assis, a narrativa é delineada a partir do motivo do manuscrito encontrado. A advertência do romance, cuja assinatura apresenta as iniciais do autor, trata da ficção de composição do livro:

Quem me leu *Esau e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”.

Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o *memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.

M. de A. (ASSIS, 1977c, p. 63).

No primeiro parágrafo, M. de A. estabelece relação entre *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, explicitando que a advertência do romance anterior, sem assinatura, resulta de sua pena – “Quem me leu *Esau e Jacó*...”. Em seguida, cita um trecho presente naquele paratexto, mas com algumas diferenças:

Quadro 4: comparativo entre as advertências de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*

Trecho da advertência de <i>Esau e Jacó</i> :	Trecho da advertência de <i>Esau e Jacó</i> citada no <i>Memorial</i> :
Nos lazeres do ofício, escreveu o <i>Memorial</i> , que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. (ASSIS, 1975b, p. 61).	Nos lazeres do ofício escrevia o <i>Memorial</i> , que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. (ASSIS, 1977c, p. 63).

Presente na advertência de *Esau e Jacó*, o método discursivo que parece projetado para engendrar no leitor a sensação de incerteza, por meio de informações, quando assertivas, insuficientes, reaparece no processo de citação encontrado no *Memorial*. Existem três mudanças entre o trecho de origem e o reproduzido: a supressão de vírgula, que proporciona leitura mais corrida; a substituição do pretérito perfeito do verbo

“escrever” pelo imperfeito, que traz como consequência a entrada do aspecto habitual no que se refere à atividade da escrita, algo que se ajusta melhor ao exercício rotineiro de composição do diário; e, caso mais interessante, a troca de “aparar”, cujo sentido incide sobre a ação de suprimir partes inúteis ou sem valor, por “apesar”, que por sua vez enfatiza o contraste entre as passagens consideradas relevantes e outras insignificantes do diário de Aires.

Essa última alteração, ajustando-se especificamente ao *Memorial*, transforma de modo sutil o julgamento desferido sobre a qualidade atribuída aos escritos pessoais do conselheiro. Na versão de *Esau e Jacó*, a leitura do diário “apenas daria para matar o tempo na barca de Petrópolis” *depois de aparado*, procedimento que coloca em cena um lugar-comum, aquele do editor que se dedica à preparação do manuscrito para publicação – algo que ocorre, curiosamente, na advertência sem assinatura. Com a mudança, o *memorial* serviria como distração de viagem *antes de aparado*, “apesar das páginas mortas e escuras”, o que sublinha certo imaginário acerca do diário, que, por estar intimamente conectado ao cotidiano, traria passagens marcadas pelo tédio, repetição e monotonia. Assim, a falta de resposta sobre o problema de o livro ser valorizado por M. de A. para além de servir como passatempo na barca de Petrópolis – ou nem mesmo isso – incide sobre a origem da narrativa – “pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem”.

Embora na sequência M. de A. sugira que o texto foi decotado “de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões” para fornecer ao leitor uma “narração seguida”, fica em aberto se as “páginas mortas e escuras” foram completamente eliminadas. Em seguida, colocando-se como editor do romance, ele anuncia um suposto projeto para impressão do *memorial*, que na advertência de *Esau e Jacó* foi referido como um “diário de lembranças”. Do conjunto dos seis cadernos encontrados na secretária do conselheiro surge a ideia de publicarem as anotações referentes a dois anos, que, para isso, precisam passar por um processo de cortes – de “algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões” –, visando ligar “o mesmo assunto” em busca de “uma narração seguida”. Portanto, o romance traz um diário “aparado” e, do ponto de vista da ficção sobre a composição do livro, não sabemos se essas exclusões são arbitrárias, interessadas ou fundamentais para modificar a interpretação da narrativa.

Além disso, M. de A. afirma que o texto não recebeu a mesma atenção dedicada à elaboração do volume anterior e não teve a sua redação alterada, indo ao prelo “como estava”, uma vez que foram executados apenas recortes no texto, “conservando só o que

liga o mesmo assunto”. Diante disso, embora exista coincidência temporal entre os tempos em que se passam parcela importante das ações de *Esau e Jacó* e do *Memorial*, não há coincidência de trechos ou de personagens a não ser o próprio conselheiro, sua irmã Rita e o criado José. Assim, é como se as passagens utilizadas para o livro atual se circunscrevessem a um outro grupo de personagens da sociedade fluminense – o que indica que também outra será a matéria ali encontrada.

Motivado pelas diversas relações que se pode estabelecer entre o ordenamento institucional do livro tipográfico e o desenvolvimento do gênero romance, Abel Barros Baptista analisa a advertência do *Memorial* pressupondo que M. de A. “se inclui na ficção do livro como mais uma instância ficcional” e suas colocações alteram o “estado de coisas descrito na advertência de *Esau e Jacó*”, primeiro porque, ao revelar o projeto de impressão do *Memorial*, não cumpre exatamente aquilo que consta no prólogo do romance anterior e, somado a isso, o trabalho editorial não consiste simplesmente em selecionar material para impressão, conforme mencionamos, mas “em fazer um livro veiculando uma narrativa a partir do *Memorial*” (BAPTISTA, 2003b, p. 358). Nesse sentido, o crítico questiona:

[...] quem responde por esse livro, que não é de Aires sem deixar ser de Aires? Compreende-se que a questão da resposta entra em cena trazendo a necessidade de explicar que “não houve pachorra para a redigir à maneira daquela outra”: a explicação torna-se indispensável porque o livro não se autoriza nem como mera reprodução tipográfica do manuscrito, nem como reconfiguração do diário “à maneira” do Conselheiro Aires. O livro chamado *Memorial de Aires* resulta de uma *desfiguração*: a “forma de diário”, em vez de atestar a fidelidade do livro ao manuscrito original, representa quer a impossibilidade de imputar o livro a Aires, quer a impossibilidade de rasurar a assinatura de Aires. (BAPTISTA, 2003b, p. 358-359)

Conforme é possível depreender dessa passagem, Baptista chama a atenção para o fato de que *Memorial de Aires* resulta de uma *desfiguração* que, sinalizada pela advertência, faria seu signatário, M. de A., dividir a responsabilidade com Aires pelo livro: “[...] a feição do livro não pode designar-se por um único nome próprio, apenas pela relação indecível entre dois nomes próprios” (BAPTISTA, 2003b, p. 361). Esse seria, segundo o crítico, o arremate de um programa da ficção machadiana que consiste em inserir o nome Machado de Assis numa complexa rede de assinaturas de autores ficcionais. Acompanhados de Aires, Brás Cubas e Bento Santiago participariam de um

“jogo através do qual cada nome de autor remete para outro nome de autor, sendo o do suposto efetivo autor um lugar de passagem: Brás Cubas remete para Machado, que por sua vez remete para Aires, que por sua vez remete para Machado, e por aí afora” (BAPTISTA, 2003b, p. 362), o que dificulta e até mesmo impossibilita que o leitor apreenda o autor a partir do livro.

Embora não tenhamos a pretensão de invocar o autor efetivo para “esclarecer o sentido dos seus livros e desvendar-nos o segredo com que neles nos defrontamos” (BAPTISTA, 2003b, p. 365), seria oportuno aproveitar a ideia da desfiguração num sentido que nos possibilite articular a ficção do manuscrito com o enfrentamento do texto narrativo a partir do seguinte pressuposto: se a advertência impede atribuímos a autoria do *Memorial* a um único nome, ela também explicita uma *tensão formal* nele, pois o procedimento de supressão das partes do diário de Aires – “algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões” – em busca de “uma narração seguida”, foi feito, segundo M. de A., sem a “pachorra” e “nem habilidade” dedicadas ao romance anterior, fazendo com que o texto tenha sido publicado “apesar da forma de diário que tem”. Nesse sentido, indo “como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto”, a “narração seguida” resultaria de recortes que não eliminaram traços da forma original, ou seja, o diário permaneceu, mesmo desfigurado, para constituir e assumir a função de romance.

Não seria por outra razão que a advertência sinaliza que o gênero textual que atravessa o *Memorial* do começo ao fim coloca-se como entrave para cativar o leitor – “pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem”. Ao enfatizar o interesse potencialmente menor do diário – gênero estruturante do romance – em relação a uma almejada narrativa, M. de A. atrai a atenção do leitor para a forma de um livro constituído a partir da ficção do manuscrito. Assim, o paratexto introdutório encena um processo de publicação e assinala que, em sua origem, o diário supostamente fora escrito para permanecer no âmbito privado, e praticamente *convoca o leitor a pensar sobre a forma do livro e seu suporte*, ou seja, se de fato o *Memorial* pode ser considerado um romance, e que tipo de romance é esse.⁶⁰

⁶⁰ Machado de Assis, por meio de seus autores ficcionais, explicita uma inquietude em relação à forma do gênero romance pelo menos desde as *Memórias póstumas*, livro em que os dois prólogos escritos para ele debatem o problema. Sobre o assunto, conferir o ensaio “O vinho amargo do romance brasileiro moderno: exame dos prólogos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (WERKEMA, 2019).

Lembremos que, segundo Bakhtin, o romance “permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros”, sejam eles “literários” ou “extraliterários”, e uma vez introduzidos, tais gêneros “costumam conservar nele a elasticidade de sua construção, sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística” (BAKHTIN, 2015, p. 108). Isso posto, ainda que M. de A. não tenha interferido na redação do texto, a supressão de partes dele objetivando a “narração seguida” amputa o diário de Aires, proporcionando efeitos que impõem uma dificuldade de apreensão da visão de mundo do autor ficcional e da história por ele narrada: o editor nega ao leitor o acesso à totalidade do texto escrito durante o período de dois anos pelo diplomata; e, devido a isso, podemos imaginar que partes descartadas do diário poderiam revelar detalhes sobre a trama ou sobre o próprio Aires.

Portanto, numa leitura do romance que considere o procedimento do manuscrito encontrado, o intérprete precisará ter em conta que foi retirada da feitura do livro a ideia de reprodução fidedigna do original. Desse modo, considerando a sinalização da advertência para a condição singular presente na forma artística do *Memorial*, que seria um diário transformado em romance, passemos a uma análise discursiva da “narração seguida”, com o intuito de compreendermos a maneira pela qual ela se articula com a advertência do livro.

5.1. Vestígios da história no *Memorial*: o conselheiro Aires entre a crítica e o alheamento

No *Memorial*, o diário de Aires revela-se como depoimento de uma época. Na advertência, M. de A. sublinha que a narrativa advém de um texto retirado da privacidade, que não seria voltado para publicação, assumindo, assim, uma heterogeneidade constitutiva: trata-se de um *romance-diário*, ou seja, de um diário transformado em romance. A tensão da conjunção entre os dois gêneros, constituída pela ficção do manuscrito, reverbera na prosa do conselheiro, cujo discurso, por sua vez, mimetiza as tensões entre as noções do público e do privado que são centrais na passagem do Império para a República.⁶¹ Afinal, devemos pensar se seria por acaso que M. de A. menciona que,

⁶¹ O termo *público*, oposto a privado, pode assumir dois sentidos. O primeiro deles, conforme Ariès nota, remete a uma "sociabilidade na qual o privado é separado do público e até o absorve ou reduz sua extensão", o que confere ao termo o sentido de espaço público que reúne pessoas desconhecidas – por exemplo, o

devido ao recorte operado nos manuscritos, o leitor acessará anotações circunscritas a 1888 e 1889, período que foi decisivo para a assinatura da Abolição.

Nesse cenário, anotações aparentemente despretensiosas que Aires faz em seu diário acerca do destino da fazenda de Santa-Pia permitem que o leitor vislumbre como personagens da elite brasileira se comportam diante da falta de projeto do país em relação aos libertos. A propriedade cumpre função importante no romance, pois articula o passado de Fidélia – a relação problemática com o pai – com o seu futuro – o casamento e a ida para Portugal, trazendo consigo a questão da liberdade dos escravizados.

Na entrada do dia 10 de abril de 1888, Aires anota que Santa-Pia foi à Corte para conversar com o irmão sobre a alforria coletiva e imediata dos escravizados de sua propriedade. Trata-se de um rico fazendeiro da Paraíba do Sul, cidade situada no Rio de Janeiro, que abrigou barões do café durante o auge de sua produção, no século XIX.⁶² Como um verdadeiro romancista, o diarista relata a conversa entre o pai e o tio de Fidélia de maneira a instaurar a problemática envolvendo a escravidão no *Memorial*:

– Quero deixar provado que julgo o ato do governo uma espoliação, por intervir no exercício de um direito que só pertence ao proprietário, e do qual uso com perda minha, porque assim o quero e posso. Será a certeza da abolição que impele Santa-Pia a praticar esse ato, anterior de algumas semanas ou meses ao outro? A alguém que lhe fez tal pergunta respondeu Campos que não. “Não, disse ele, meu irmão crê na tentativa do governo, mas não no resultado, a não ser o dismantelo que vai lançar às fazendas. O ato que ele resolveu fazer exprime apenas a sinceridade das suas convicções e o seu gênio violento. Ele é capaz de propor a todos os senhores a alforria dos escravos já, e no dia seguinte propor a queda do governo que tentar fazê-lo por lei”. (ASSIS, 1977c, p. 93-94)

Santa-Pia decide alforriar os escravizados de sua fazenda não porque acredita na eficácia da Abolição, mas porque retruca um ato do governo que julga ser uma espoliação. O arbítrio parece evidente, uma vez que o barão, exprimindo a “sinceridade das suas convicções” e o “seu gênio violento”, sente-se incomodado ao perceber que o Estado

jardim e a praça (ARIÈS, 1986, p. 16). Já a segunda concepção de "público" diz respeito ao Estado e aos seus serviços, referindo-se ao privado tudo o que escapa dele (ARIÈS, 1986, p. 17). No presente trabalho, consideraremos os dois sentidos do termo, desdobrados do seguinte modo: "Um é o da oposição entre o homem de Estado e o particular e das relações entre o domínio do Estado e o que, no limite, se tornará um espaço doméstico. O outro é o da sociabilidade e da passagem de uma sociabilidade anônima, em que as noções de público e privados e confundem, a uma sociabilidade florescente em que surgem setores bem diversos: um resíduo de sociabilidade anônima, um setor profissional e um setor, igualmente privado, reduzido à vida doméstica." (ARIÈS, 1986, p. 19)

⁶² Sobre o assunto, conferir Gledson (2003).

causará interferência em um domínio marcado por seus mandos. Assim, procurando mostrar a sua força antecipando-se à lei, ele emprega argumentos sustentados pela ideologia burguesa para defender o seu direito “universal” sobre os escravizados, ao mesmo tempo que trata de uma questão pública como mero prolongamento de seus interesses próprios.⁶³ O barão, como vemos, compreende a campanha abolicionista de forma restrita ao ponto de vista do proprietário, naturalizando a violência da escravidão, conforme uma de suas falas sugere: “– Estou certo que poucos deles deixarão a fazenda; a maior parte ficará comigo, ganhando o salário que lhes vou marcar, e alguns até sem nada, – pelo gosto de morrer onde nasceram” (ASSIS, 1977c, p. 94).

A naturalização da violência associada à escravidão desdobra-se por meio de Fidélia quando Aires lê uma carta na qual a jovem, de volta à fazenda de Santa-Pia, relata suas memórias, incluindo a lembrança das “mucamas e moleques deixados pequenos e encontrados crescidos, livres com a mesma afeição de escravos” (ASSIS, 1977c, p. 95). O objetivo da carta destinada ao núcleo de amigos da remetente estava em recordar o passado, mas dessa página lírica e íntima surge o registro da péssima condição dos libertos pela Lei do Ventre Livre: considerando a expressão *livres com a mesma afeição de escravos*,⁶⁴ que não sabemos se oriunda da carta ou de uma interpretação dada a ela por Aires, a fala de Santa-Pia ressurge com uma significação ainda mais assombrosa, pois reforça a ideia de que a Abolição não afastaria os recém-libertos da fazenda, afinal a liberdade conferida aos nascidos pós 1871 não fora capaz de transformar a “afeição” deles.

Portanto, a fazenda de Santa-Pia constitui-se como componente do *Memorial* que permite ao leitor enxergar a história para além dos assuntos domésticos envolvendo personagens do romance – vestígios históricos da vida privada. Depois da morte do barão,

⁶³ Acerca de tal passagem do *Memorial*, Pedro Fragelli faz a seguinte observação: "O entrelaçamento, na mesma frase, de pressupostos liberais (a defesa do livre exercício do direito de propriedade contra a intervenção do Estado) e senhoriais (o não reconhecimento da esfera pública implicado em “porque assim o quero e posso”); ou, em outros termos, o recurso ao princípio fundamental do liberalismo (princípio que supõe, em tese, a universalidade dos direitos), utilizado para sustentar a afirmação crassa do escravismo, isto é, do “direito” de propriedade de um homem sobre outro homem (este, portanto, desprovido de qualquer direito), formaliza, de maneira exemplar, o modo como a classe dominante imperial brasileira incorporava os ideais burgueses da civilização moderna ao contexto das práticas – a escravidão, sobretudo – de que estes são, por princípio, a crítica.” (FRAGELLI, 2014, p. 145) Essa passagem, vale notar, dialoga com importantes estudos críticos de Roberto Schwarz. Conferir *Ao vencedor as batatas* (2012a) – em especial, o ensaio introdutório “As ideias fora do lugar” – e *Um mestre na periferia do capitalismo* (2012b).

⁶⁴ Importante observar que “afeição”, segundo o dicionário *Aurélio*, pode tanto significar “sentimento de afeto” e “de carinho”, quanto “a inclinação ou tendência para algo”.

coloca-se como questão o futuro da propriedade, cuja lavoura estava em decadência:⁶⁵ com o valor rebaixado, tal herança, que remete aos tempos coloniais e imperiais, exige de Fidélia a decisão de manter ou se desfazer dela. Em uma de suas anotações, Aires sugere a aflição dos libertos diante da possibilidade de venda da fazenda:

Fidélia chega da Paraíba do Sul no dia 15 ou 16. Parece que os libertos vão ficar tristes; sabendo que ela transfere a fazenda, pediram-lhe que não, que a não vendesse, ou que os trouxesse a todos consigo. Eis aí o que é ser formosa e ter o dom de cativar. Desse outro cativo não há cartas nem leis que libertem; são vínculos perpétuos e divinos. Tinha graça vê-la chegar à Corte com os libertos atrás de si, e para quê, e como sustentá-los? Custou-lhe muito fazer entender aos pobres sujeitos que eles precisam trabalhar, e aqui não teria onde os empregar logo. Prometeu-lhes, sim, não os esquecer, e, caso não torne à roça, recomendá-los ao novo dono da propriedade. (ASSIS, 1977c, p. 126).

Ainda que a condição precária seja a dos libertos, o ponto de vista adotado privilegia a aflição de Fidélia para se livrar de uma responsabilidade que não considera sua: não sendo mais propriedade de Santa-Pia, seus moradores estão entregues ao mundo público sem que exista um projeto consistente do Estado para sustentar essa transformação. Daí o pedido deles para que ela não vendesse a fazenda – e se fosse para vender, depois da exploração da terra e de seus corpos, que ela os ajudasse, levando-os consigo. Mas Aires desconversa a situação de desamparo dos libertos e chama a atenção para a beleza da viúva, que teria o dom de “cativar”, estabelecendo, assim, uma terrível analogia com o cativo da escravidão.

Embora o trecho de 10 de agosto indique que os libertos prefeririam permanecer na fazenda de Santa-Pia, lemos, em conversa de Aires com o desembargador Campos anotada no dia 3 de outubro de 1888, que eles começaram aos poucos a deixar a propriedade. Fidélia, então, iria com o tio, num futuro breve, à fazenda, uma vez que a jovem “cuida que a presença dela bastará para suspender o abandono” (ASSIS, 1977c, p. 152). Os dias correm e na entrada do dia 8 de abril de 1889, pouco depois de Tristão e Fidélia terem declarado o noivado, Aires anota o seguinte diálogo que travara com Aguiar:

⁶⁵ O desembargador Campos sugere a decadência da fazenda de Santa-Pia quando responde a Aires se Fidélia ficaria de vez por lá: “– Ficar de vez, não fica; demora-se algumas semanas, depois virá e provavelmente transfere a fazenda; acho que não faz mal. Ficaria, segundo me disse, se fosse útil, mas parece-lhe que a lavoura decaiu, e não se sente com forças para sustê-la. Daí a ideia de vender tudo e vir morar comigo. Se ficasse tinha jeito. Ela mesma tomou contas a todos, e ordenou o serviço. Tem ação, tem vontade, tem espírito de ordem. Os libertos estão bem no trabalho.” (ASSIS, 1977c, p. 116).

– Sabe o que D. Fidélia me escreveu agora? – perguntou-me Aguiar –. Que o Banco tome a si vender Santa-Pia.

– Creio que já ouvi falar nisso...

– Sim, há tempos, mas era ideia que podia passar; vejo agora que não passou.

– Os libertos têm continuado no trabalho?

– Têm, mas dizem que é por ela.

Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão, mas é possível, não me interessando em nada que Santa-Pia seja ou não vendida. O que me interessa particularmente é a fazendeira – esta fazendeira da cidade, que vai casar na cidade. Já se fala no casamento com alguma insistência, bastante admiração, e provavelmente inveja. Não falta quem pergunte pelo Noronha. Onde está o Noronha? Mas que fim levou o Noronha? (ASSIS, 1977c, p. 205).

Aires, na anotação, exprime que seu interesse não estaria em Santa-Pia e em nenhuma reflexão acerca da liberdade e da escravidão, mas sim na questão da viuvez de Fidélia, ou seja, estritamente em sua vida privada: o diário exprime apenas que os libertos têm continuado no trabalho “por ela”, porém não apresenta explicação do porquê disso. No entanto, ainda que anuncie manter o assunto circunscrito à narração dos passos da viúva – as citações precedentes, conforme vimos, não indicam exatamente isso –, as anotações de Aires resvalam no problema da escravidão, já que a herança dessa jovem da elite fluminense está diretamente relacionada a ela. Logo na entrada seguinte, datada de 15 de abril de 1889, lemos ser o destino que terá a fazenda de Santa-Pia resultado de um plano de Tristão, que, sabendo da ideia de vendê-la, teria sugerido à noiva a doação da propriedade aos libertos. O plano, segundo Carmo conjectura, serviria para “arredar qualquer suspeita de interesse no casamento” (ASSIS, 1977c, p. 206):

Aplaudi a mudança do plano, e aliás o novo me parece bem. Se eles não têm de ir viver na roça, e não precisam do valor da fazenda, melhor é dá-la aos libertos. Poderão estes fazer a obra comum e corresponder à boa vontade da sinhá-moça? É outra questão, mas não se me dá de a ver ou não resolvida; há muita outra cousa neste mundo mais interessante. (ASSIS, 1977c, p. 206).

Sendo assim, o que decide o futuro da fazenda seria, na verdade, algo de ordem particular, ou seja, aparentar para a sociedade a ausência de interesse material do noivo quanto à fortuna da noiva – não custa lembrar que o barão deixara à filha a volumosa quantia de “uns trezentos contos” (ASSIS, 1977c, p. 109). Aires, por sua vez, toma como

uma boa resolução a doação de Santa-Pia, pois o casal não viveria na propriedade e não precisava dela; no que se refere aos libertos, conjectura se teriam condições para tocar a fazenda, mas pondera que essa questão não lhe interessa.

Mesmo depois da manifestação de indiferença em relação aos libertos, a anotação que o conselheiro empreende alguns dias depois, apesar de curta, é sugestiva: “Lá se foi Santa-Pia para os libertos, que a receberão provavelmente com danças e com lágrimas; mas também pode ser que esta responsabilidade nova ou primeira...” (ASSIS, 1977c, p. 207). O fragmento convida o leitor, por meio das reticências, à continuidade do pensamento acerca dos libertos: após relatar o fato de que estes últimos receberam a fazenda, Aires faz a advertência de que eles terão uma responsabilidade que nunca antes tiveram. Nesse sentido, ele insinua a contradição contida na doação da propriedade, cujos novos proprietários, sem nunca terem administrado uma fazenda, ficam, numa lavoura decadente, sem qualquer auxílio da doadora.

Portanto, ao mesmo tempo que sugere em passagens de seu diário o desamparo a que os libertos são lançados, o diplomata recua e atenua a apresentação de uma visão crítica, dando como justificativa que seu interesse está em Fidélia. Embora condescendente com seus pares e restrita ao âmbito doméstico, a prosa do diplomata permite que o leitor entreveja o cinismo da elite e a falta de um projeto nacional de integração dos negros à sociedade brasileira. Acerca do estilo do conselheiro, Alfredo Bosi faz a seguinte observação:

Um exame estilístico do modo pelo qual se vai moldando a perspectiva de Aires faz pensar exatamente na palavra *atenuação*. Em face das diferenças, dos desencontros que espinham a vida em sociedade, o Conselheiro tende, primeiro, a dizer o que vê (“vocação de descobrir”), desdizer depois (“vocação de encobrir”), para, no último movimento, deixar sobrepostos o rosto e a venda. O efeito é sempre o de dupla possibilidade: a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele. (BOSI, 2020, p. 131).

A ideia de que o estilo de Aires atua colocando uma “dupla possibilidade”, que é “a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele” parece fundamental para uma compreensão do romance, incluindo os vestígios históricos deixados pelo *Memorial*. O meio-termo que Aires confere   matéria de seu diário seria desencadeado principalmente pela apropriação dos discursos alheios acerca dos personagens do romance: se ele narra uma história da qual se coloca como testemunha,

como Aires poderia estar certo de todos os detalhes do enredo? Tal aspecto da forma, que é evidente, ilude a *atenuação* que o diplomata executa no que se refere a possíveis contradições envolvendo seus pares e problemas do mundo público, conferindo a eles um tratamento distanciado e relativista, como se ainda exercesse seu antigo ofício diplomático.

Logo percebemos que o *Memorial*, se não faz um panorama do processo de abolição da escravatura, fornece, recorrendo a um diário pertencente à escrivania de um diplomata do Segundo Reinado, acesso a um depoimento que registra o silêncio de membros da sociedade fluminense em relação ao destino dos libertos, deixando a cargo do leitor a visão crítica. Na entrada do 13 de maio de 1888, data em que é assinada a Lei Áurea, Aires, escrevendo sobre si mesmo, observa nunca ter sido, inclusive em razão do cargo que ocupava, “propagandista da Abolição”, mas confessa que sentiu “grande prazer quando soube da votação final do Senado e da sanção da Regente” (ASSIS, 1977c, p. 96). A sua percepção do acontecimento primeiro se passa em lugar público, na Rua do Ouvidor, movimentado centro comercial do Rio de Janeiro, “onde a agitação era grande e a alegria, geral” (ASSIS, 1977c, p. 96). A descrição revela a comoção que se percebia na rua:

Um conhecido meu, homem de imprensa, achando-me ali, ofereceu-me lugar no seu carro, que estava na Rua Nova, e ia enfileirar no cortejo organizado para rodear o paço da cidade, e fazer ovação à Regente. Estive quase, quase a aceitar, tal era o meu atordoamento, mas os meus hábitos quietos, os costumes diplomáticos, a própria índole e a idade me retiveram melhor que as rédeas do cocheiro aos cavalos do carro, e recusei. Recusei com pena. Deixei-os ir, a ele e aos outros, que se juntaram e partiram da rua Primeiro de Março. Disseram-me depois que os manifestantes erguiam-se nos carros, que iam abertos, e faziam grandes aclamações, em frente ao paço, onde estavam também todos os ministros. Se eu lá fosse, provavelmente faria o mesmo e ainda agora não me teria entendido... Não, não faria nada; meteria a cara entre os joelhos. (ASSIS, 1977c, p. 96).

No trecho, o Conselheiro lamenta não ter aceitado o convite para entrar no carro de um conhecido e participar do cortejo organizado para celebrar o fim da escravatura no paço da cidade. Ele, que esteve “quase a aceitar”, recusa “com pena”, mas logo pondera, recuperando a sua usual moderação, que, caso estivesse em meio às “grandes aclamações” públicas do festejo pela Abolição, “não faria nada; meteria a cara entre os joelhos”. Aires

coloca os “hábitos quietos”, os “costumes diplomáticos”, a “própria índole” e a “idade” como motivos de sua pouca expansão diante do “grande prazer” que sente com a notícia.

Entretanto, não participar ativamente dos assuntos de ordem pública não significa não os compreender: o diplomata pondera e observa em seu diário que a escravatura ficará gravada e exposta, seja em documentos particulares, seja na história ou na poesia – “Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história, ou até da poesia.” (ASSIS, 1977c, p. 96). A observação de Aires, logo após a Abolição, enfatiza que os escritos, impressos e manuscritos, cumprirão a função de manter a escravidão gravada na história.

Logo, o próprio diário de Aires, que se transforma em livro, não seria um registro – por meio da fazenda de Santa-Pia, que envolve atos particulares, escritura e inventário – da persistência da lógica colonial e escravocrata na sociedade brasileira? Assim, posicionando-se contra a escravidão, a sua preocupação volta-se para o fato de não ser possível construir uma imagem positiva para o país diante de uma ferida secular da sociedade brasileira, algo inviabilizado pelos depoimentos escritos, inclusive de cunho poético:

A poesia falará dela, particularmente naqueles versos de Heine, em que o nosso nome está perpétuo. Neles conta o capitão do navio negreiro haver deixado trezentos negros no Rio de Janeiro, onde “a Casa Gonçalves Pereira” lhe pagou cem ducados por peça. Não importa que o poeta corrompa o nome do comprador e lhe chame Gonzales Perreiro; foi a rima ou a sua má pronúncia que o levou a isso. Também não temos ducados, mas aí foi o vendedor que trocou na sua língua o dinheiro do comprador. (ASSIS, 1977c, p. 96).

De acordo com o que lemos no trecho que encerra as anotações de 13 de maio, Aires contorna uma crítica direta sobre as sequelas depois de tantos anos de chancela do Estado brasileiro à escravidão por meio de uma observação de cunho estético acerca da poesia de Heine: ao conjecturar a causa de o poeta ter conferido um nome hispânico para um comprador supostamente brasileiro, e ter confundido a moeda em circulação no país, ele desconversa e não aprofunda a reflexão que iniciara, ficando entre a crítica e o alheamento.

Nesse mesmo sentido, na primeira hora do dia 14 de maio, Aires escreve que “Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular” (ASSIS, 1977c, p. 97) e é desse

mote que advém a segunda percepção do 13 de Maio, agora em ambiente privado, local em que acompanhamos “atos particulares”. Ele anota que saiu da casa de Aguiar fazendo tal reflexão depois de ter estado por lá numa reunião de amigos. Percebendo a viveza da alegria dos donos da casa, o conselheiro supôs que ela não seria apenas em razão do encontro de momento, mas também relativa ao “grande acontecimento do dia” (ASSIS, 1977c, p. 97), ou seja, a Abolição. Em verdade, a hipótese estava errada, o prazer do casal advinha exclusivamente do fato de terem recebido uma carta de Tristão, o que o leva a escrever:

Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. Por fim, estimei que a carta do filho postiço viesse após anos de silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou. Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem. Novamente os felicitei, com ar de quem sabia tudo. (ASSIS, 1977c, p. 97).

Na passagem, o diplomata sugere a existência do problema – no caso, a sobreposição do interesse privado sobre o público –, o leitor antevê a crítica, mas ele relativiza e não a enuncia. A colocação de não se “enfadar”, dar “razão” e gostar de ver Dona Carmo e o esposo “sinceros” seria o malabarismo atenuador das contradições executado por Aires, finalizado pela equiparação estabelecida entre uma carta particular e a Abolição, comparação descabida entre os manuscritos, uma vez que um remete a assunto íntimo e restrito, enquanto o outro atinge a instituição da escravidão. Assim, o discurso do diplomata leva o leitor a se deparar com a desproporcionalidade entre um acontecimento de âmbito particular e outro de ordem pública.

Nesse sentido, se lemos o mote presente no início da entrada tomando Aires a sério – “Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular” –, o diplomata aposentado integra-se de modo deliberado ao afastamento de Carmo e Aguiar do mundo público, mas, uma vez considerada num registro irônico, a afirmação mostra a crítica e a distância da visão de mundo dele em relação ao casal de velhos. Portanto, quem lê pode questionar se Aires sugere a crítica delegando ao leitor que a descortine – “se me aposentei foi justamente para crer na sinceridade dos outros. Que os efetivos desconfiem!” (ASSIS, 1977c, p. 206) – ou se retém o passo para não comprometer os seus iguais.

Isso posto, uma das potências do romance estaria em apresentar na própria forma uma tensão social do período muitas vezes ocultada por discursos históricos institucionais. Afinal, ainda que Aires volte seu interesse para assuntos domésticos envolvendo Fidélia, eles articulam-se com o problema da Abolição: a fazenda de Santa-Pia opera como uma herança da qual a sua proprietária apenas se livra quando rumo para Portugal. Assim, o *Memorial* deixaria, por meio de um profícuo diálogo entre os mundos privado e público, vestígios históricos que nos mostrariam que a Abolição, ainda que um avanço do ponto de vista legal, não fora engendrada de maneira orgânica, uma vez que personagens da elite fluminense se mantiveram indiferentes a ela em suas distrações cotidianas.

Aliás, seria das distrações cotidianas que emerge a trama do romance, a qual analisaremos em articulação com aspectos do gênero diário presentes no *Memorial*.

5.2. O discurso do outro como matéria da escrita do conselheiro Aires

Em seu diário, Aires revela um amor pela escrita que se formaliza num discurso que, embora ancorado na vida cotidiana, foge à banalidade, tanto pelo estilo do antigo diplomata quanto pela trama – delimitada pelo editor – que nos apresenta. Em ensaio sobre o *Memorial*, José Paulo Paes nota do seguinte modo aquela que seria uma peculiaridade das anotações do conselheiro:

Essa “sede de gente viva”, traço fundamental do caráter de Aires, justifica o paradoxo de o seu diário falar mais de outrem que dele próprio, o que não quer dizer que o *Memorial* não tenha a sua dose de confessionalismo. Só que é o confessionalismo típico de um diplomata: dissimulado, manifesta-se a espaços, o mais das vezes obliquamente. Os vislumbres que temos da alma do memorialista são-nos dados menos pelas observações que ele faz sobre si mesmo do que pela maneira como vê os atos alheios. Tal maneira de ver não se explicita no plano do significado ostensivo, mas tem de ser rastreada no que há de implícito no texto e a ele o leitor pode chegar através das pistas semeadas por Machado, balizas de um plano de significado subjacente assaz distanciado daquele convencionalismo que as personagens e os incidentes aparentemente banais do enredo ostentam. (PAES, 1985, p. 17-18).

A percepção de Paes acerca do diário de Aires, que trata “mais de outrem que dele próprio”, estaria ancorada na ideia tradicional a respeito desse gênero na modernidade, ou seja, de uma escrita na qual o autor toma a si mesmo como objeto de reflexão, análise e autoconhecimento. No entanto, embora seja pessoal, um diário não precisa ser “íntimo”. Desse equívoco resultaria o estranhamento do crítico diante do confessionalismo “dissimulado”, que se manifesta “obliquamente”, o que não deve se impor de maneira segura como traço discursivo do conselheiro. Ademais, não temos como garantir que Aires não faça mais confissões além das que encontramos na versão aparada de seu diário. É possível, considerando a ficção sobre a composição do livro, que dentre as “páginas mortas e escuras” excluídas, constassem passagens de cunho confessional.

Nesse sentido, se o problema do confessionalismo de Aires fica sem solução devido ao processo de transformação do manuscrito em impresso, um outro aspecto discursivo notado por Paes mostra-se profícuo a qualquer análise do romance: decorrente de um de seus traços psíquicos, o conselheiro revelaria um interesse pela vida alheia. Dado que o diplomata aposentado pouco age e não se coloca na condição de quem busca interferir no mundo, as anotações irregulares algo asfíxiantes acerca do luto, da ausência de filhos, da solidão e a da iminência da morte ganham alento com Fidélia, que se torna objeto de análise de sua pena ao ter seus gestos e suas palavras submetidos a uma meticulosa observação.

Nesse sentido, o diário exige do leitor um rastreio daquilo que há de implícito num texto que é construído a partir da memória recente do diplomata e de discursos alheios que vão sendo anotados em seu caderno. A partir da reprodução de diálogos, bilhetes e cartas de personagens com os quais convive, Aires formula um discurso que engendra a narrativa do percurso que leva a jovem viúva ao segundo casamento.

Na terceira entrada do livro, datada de 10 de janeiro de 1888, ocorre a primeira saída do conselheiro, que vai acompanhar a irmã em visita ao jazigo da família no cemitério São João Batista. Por lá, a beleza de Fidélia impressiona Aires, que constrói uma descrição com qualidade de romancista: “Era moça, vestia de preto, e parecia rezar também, com as mãos cruzadas e pendentes. A cara não me era estranha, sem atinar quem fosse. E bonita, e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma.” (ASSIS, 1977c, p. 69). Na passagem, o velho diplomata combina o elogio dos atributos físicos à aparência de luto da jovem, que parecia rezar. Em seguida, relata o diálogo que tivera naquele momento com Rita, empregando uma técnica tipicamente romanesca ao fazer surgir do diálogo em discurso direto o passado da personagem: “– Você conhece, sim. Já a viu lá

em casa, há dias. – Quem é? – É a viúva Noronha. Vamos embora, antes que nos veja. – Viúva de um médico, não é? – Isso; filha de um fazendeiro da Paraíba do Sul, o barão de Santa-Pia.” (ASSIS, 1977c, p. 69). Então, Aires narra os gestos de Fidélia diante da sepultura do finado marido:

Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente espriou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto, sem contar dous coveiros que levavam um regador e uma enxada, e iam falando de um enterro daquela manhã. Falavam alto, e iam escarnecia do outro, em voz grossa: “Éras capaz de levar um daqueles ao morro? Só se fossem quatro como tu.” Tratavam de caixão pesado, naturalmente, mas eu voltei depressa a atenção para a viúva, que se afastava e caminhava lentamente, sem mais olhar para trás. Encoberto por um mausoléu, não a pude ver mais nem melhor que a princípio. Ela foi descendo até o portão, onde passava um bonde em que entrou e partiu. Nós descemos depois e viemos no outro. (ASSIS, 1977c, p. 69).

No fragmento, predomina a incerteza. Fidélia mostra gestualmente que iria embora, mas “espraia” os olhos como “a ver se estava só”; Aires lança hipóteses interpretativas para o gesto, e todas apontam para o amor da viúva pelo marido. Mas dois coveiros distraem o conselheiro, e quando ele volta o olhar novamente para a jovem, esta já se afastava. Na sequência, Rita conta ao irmão que Fidélia fora feliz num casamento de pouca duração, abreviado pela morte do marido. Então, à incerteza em relação ao gesto de Fidélia, que sugere a preocupação dela com a aparência, Aires combina uma reflexão feita sob uma “inspiração maligna”: “Não quer dizer que não venha a casar outra vez.” (ASSIS, 1977c, p. 70). A partir dessa colocação, o velho diplomata aposta com a irmã que a moça não se manteria fiel à sepultura – questão que atravessará o romance, mostrando, ao final, que ele tinha razão.

Em ensaio sobre a fidelidade e a dúvida no *Memorial*, Pedro Meira Monteiro desentranha da reflexão lançada por Aires alguns apontamentos acerca de uma engenharia específica que ele empregaria na construção de suas frases:

Em suma, pode ser, mas pode também não ser que a viúva mantenha sua fidelidade ao morto. Uma vez lembrado que *pode não ser*, já a pureza da ação e dos gestos de Fidélia se mancharam, de forma tão mais irremediável quanto a reflexão parece desinteressada. Esse é o segredo da fala de um diplomata, capaz de encapsular o veneno na mais despreziosa das frases, guardando-o entretanto, como a sinalizar que,

a qualquer momento, ele pode derramar seu efeito letal. Lendo o *Memorial de Aires*, estamos sempre percorrendo um chão de suspeitas, das quais a bonomia do narrador parece proteger-nos, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, as recorda. Trata-se de um veneno que se atenua na fala branda do Conselheiro, mas cuja presença essa mesma fala atualiza, revelando-se tanto maldosa quanto ingênua, nunca de todo sinistra, mas tampouco capaz de inspirar confiança. (MONTEIRO, 2008, p. 293-294).

Ainda que pareça “desinteressada”, conforme Monteiro observa, a reflexão de Aires coloca em dúvida “a pureza da ação e os gestos de Fidélia” ao mesmo tempo que chama a atenção do leitor para a ambiguidade contida no próprio discurso do autor do diário.

A aposta de Aires, que coloca em dúvida a espontaneidade dos gestos de Fidélia, também evidencia o seu interesse pela jovem, que seria revelador da condição de sexagenário aposentado – vivo, porém pouco ativo no mundo. Depois da cena do cemitério, em anotação do dia 25 de janeiro de 1888, tendo contemplado a viúva por mais tempo na casa dos Aguires, a admiração pela “saborosa” Fidélia aumenta e ressurgem em sua lembrança um verso de Shelley, poeta do Romantismo inglês, que ele traduz e emenda: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!” (ASSIS, 1977c, p. 76). Aires demonstra, no transcorrer do *Memorial*, uma curiosidade imbuída de ambiguidade pela jovem que se manifesta discursivamente em seu diário: o conselheiro vivencia uma vontade sem ação, como quando a jovem conta a ele “anedotas do seu tempo de menina e moça, com tal desinteresse e calor” que lhe dá “vontade de lhe pegar na mão, e, em sinal de aplauso, beijar-lha. Vontade sem ação. Tudo sem ação esta tarde” (ASSIS, 1977c, p. 95).

O desejo que Aires não consegue silenciar, mas que também não é capaz de movê-lo, seria representativo de sua aposentadoria da vida, ou seja, da ausência de ação.⁶⁶ Em estreita conexão com o presente, a escrita de Aires revela fragmentos de um ser que, embora pareça desejar Fidélia, coloca-se como incapaz de vivenciar novas experiências, incluindo a amorosa. Nesse sentido, podemos perguntar: como, então, um diário conteria matéria interessante se o seu autor não se preocupa mais com o cargo diplomático, não tem filhos, está viúvo e não pode dar o que os homens chamam amor?

⁶⁶ Ao mesmo tempo que ele não age para colocar em prática seu desejo por ela, o sexagenário não o recusa. Em uma das cenas finais do *Memorial*, ele acompanha Carmo e Aguiar na despedida do casal Tristão e Fidélia, que rumam para Portugal. Em seguida, escreve: “Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas. Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes. Ah! Basta! Cuidemos de ir logo aos velhos.” (ASSIS, 1977c, p. 217).

A específica condição de Aires faria de seu diário, caso ele restringisse a atenção sobre si mesmo, praticamente um discurso repetitivo sobre a mesmice dos dias iguais, inviabilizando que se desentranhasse dele uma narração.⁶⁷ Assim, as anotações permaneceriam fincadas no cotidiano, respeitando a sua ordem de acontecimentos, o que faz pensar nas reflexões de Maurice Blanchot acerca do gênero, as quais explicam que, embora pareça uma forma livre, afeita a uma diversidade de assuntos, pensamentos, sonhos e ficções, ele possui “uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário” (BLANCHOT, 2005, p. 270). A submissão à regularidade dos dias circunscreve o diário ao cotidiano e ao que ele possibilita aventar, colocando tanto o seu autor “sob a proteção dos dias comuns”, como também “a escrita sob essa proteção” (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Nesse sentido, o interesse pela vida alheia, que se manifesta principalmente voltado para Fidélia, confere variedade de dicção e de assuntos ao diário de Aires, possibilitando que uma “narração seguida” seja formatada a partir dele. A matéria da escrita surge quase sempre das visitas ou dos passeios ligados à rotina do conselheiro, no meio social fluminense, que testemunha e relata a aproximação entre a jovem viúva e Tristão por meio de um lugar cada vez mais prestigiado que ocupa em relação aos personagens no decorrer dos dias. Como não participa ativamente dos rumos da vida de seus pares, a narração que culmina nesse matrimônio é estruturada fundamentalmente com base naquilo que Aires escuta ou lê em cartas ou bilhetes de Rita, sua irmã, do casal de velhos Dona Carmo e Aguiar, do tio da jovem viúva, o desembargador Campos, e dos próprios relatos do futuro casal.

Dessa maneira, Aires não é apenas um intérprete direto das situações e dos seres que o rodeiam. Sem participar ativamente do plano da ação, ele capta, avalia e reconfigura discursos alheios por meio dos três modos sintáticos de transmissão do discurso de outrem – direto, indireto e indireto livre. Combinando de diferentes modos esses modelos de transmissão, as anotações presentes no diário possibilitam que se desentranhe dele uma narrativa que exigirá do leitor postura ativa para compreender os passos de Fidélia em direção ao altar.

⁶⁷ A anotação do dia 30 de setembro de 1888 exemplifica isso: "D. Carmo lá tem o marido e os dous filhos postiços. Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma cousa – mas fala tardo, pouco e fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas, pareço-me um coveiro. (ASSIS, 1977c, p. 151).

Logo, não é incomum encontrarmos no *Memorial* diálogos relativamente longos configurados em discurso direto colaborando para a construção da narração, como ocorre na entrada do dia 6 de outubro de 1888, na qual Aires, depois de relatar que recebera algumas visitas nos dias anteriores, escreve em seu diário a conversa que tivera com Rita havia poucas horas. Num primeiro momento, o conselheiro resume as passagens da conversa que não estão diretamente relacionadas a Fidélia pela via do discurso indireto, passando, quando o assunto é a jovem viúva, a escrever as falas supostamente exatas do diálogo que travara com a irmã. Dele, sabemos que Fidélia tem a intenção de ir até a fazenda que herdara de seu pai, o barão de Santa-Pia, pois “parece que os libertos estão abandonando a roça”, conforme lhe “disse o tio da viúva” (ASSIS, 1977c, p. 154). Em seguida, Aires confessa à irmã que não compreende o porquê de Fidélia “ir ela mesma” à fazenda, “quando era melhor um homem” (ASSIS, 1977c, p. 154). Rita sai e retorna no horário do jantar, após ter feito algumas visitas, dentre elas uma a Dona Carmo, e o diplomata aposentado incita novamente sua mana a discorrer sobre Fidélia:

– Carmo está sã como um pero – disse-me –; recebeu-me rindo como só ela sabe rir, um rir de dentro, tão simples, tão franco... Falamos de Fidélia, falamos de Tristão, ela com a ternura e amizade que você já lhe tem visto.

– Ainda não sabe da viagem à fazenda?

– Sabe, e parece que nem esperam as férias; é daqui a dias. Sabe da viagem e do motivo, e aprova; diz que a viúva tem muito prestígio entre os libertos. Se pudesse iria também, mas Aguiar não ficaria só, e ele não pode deixar agora o banco.

– Mas ele não ficaria só; o Tristão aí está.

– Não, por duas razões; a primeira é que Tristão nem ninguém supre a boa Carmo. A viagem que ela fez este ano a Nova Friburgo custou muito ao marido. Não foi ela que me disse isto; eu é que soube, e percebe-se, todos sabem; Aguiar sem Carmo é nada. A segunda razão é que o próprio Tristão está com vontade de acompanhar o desembargador e Fidélia; nunca viu uma fazenda, e tem vontade, antes de voltar para Lisboa...

– E a nossa amiga, diante desse eclipse dos dous, não está aborrecida?

– Foi o que lhe perguntei; disse-me que é por poucos dias, e espera; em todo caso, se houver demora dos outros, Tristão virá embora. Quer passar com ela e o marido o mais tempo que puder.

Mana Rita (percebe-se) está com vontade de achar algum defeito grande no afilhado do Aguiar, mas não acha nenhum, grande ou pequeno, e pesa-lho. (ASSIS, 1977c, p. 155).

Aires relata o diálogo pela via direta e sabemos, por meio dele, que a moça pretende de fato viajar, algo que provavelmente fará acompanhada de Tristão, informação que

sugere alguma proximidade entre os jovens nesse momento da narrativa. O trecho do diálogo relatado em discurso direto é novamente aquele que focaliza Fidélia, o que revelaria, pela forma, o interesse de Aires sobre a viúva Noronha. Com tal método de composição, é necessário que o leitor aceite que Aires possui memória vigorosa a ponto de reconstituir diálogos extensos exatamente como eles ocorreram. Assim, em tais passagens, o diário parece operar um movimento de passagem em direção à forma dramática e ao romance, algo sinalizado por M. de A. na advertência do livro.

No *Memorial de Aires*, além do recurso ao diálogo, o discurso indireto comparece como outra das formas de transmissão do discurso de outrem que colaboram para a narração. Verbos que introduzem o discurso do outro são recorrentes em todo o romance: “Disse-me (Fidélia)” (ASSIS, 1977c, p. 95); “Rita contou-me” (ASSIS, 1977c, p. 100); “A viúva Noronha, ao contrário, pelo que me disse” (ASSIS, 1977c, p. 104); “Confiou-me (Fidélia)” (ASSIS, 1977c, p. 107); “Tristão falou-me” (ASSIS, 1977c, p. 119); “O desembargador deu-me notícia da sobrinha. Contou-lhe” (ASSIS, 1977, p. 121); “Contou-me (Tristão)”, (ASSIS, 1977c, p. 128); “Fidélia narrou tudo que viu e ouviu nos últimos dias do pai” (ASSIS, 1977c, p. 129) etc. Em tais casos, a recorrência do discurso indireto, uma vez considerada a ficção do livro, deve-se à condição peculiar da narrativa, retirada de seu contexto original, que é o diário de Aires: circunscrita ao ponto de vista do diplomata, que pouco atua no mundo, a história que testemunha depende daquilo que ele escuta dos outros, conferindo ao discurso certa atmosfera de incerteza diante de informações obtidas em situações de informalidade da vida cotidiana.

Ainda que nesses casos as barreiras entre a voz de Aires e vozes outras, quando do emprego do discurso indireto, estejam claras e não mereçam a desconfiança do leitor, a confiabilidade do discurso narrativo parece comprometida quando o velho diplomata lança algum ruído em seu relato que, por sua vez, provém de outro relato. A anotação do dia 9 de junho de 1888 explicita o problema, em entrada na qual depois de escrever que Tristão anunciara, em carta, sua visita ao Brasil, ele acrescenta à narração aquilo que *adivinha* ter acontecido:

Preparam-lhe alojamento em casa. Aguiar anda tão satisfeito que, contra os seus hábitos de discrição, já me disse ter em vista a mobília do quarto que lhe destinam; é simples e elegante. Provavelmente a mulher começará já a obra dos seus ornamentos de lã e de linho para as cadeiras e a mesa. Isto não foi ele que me disse nem ninguém; eu é que o adivinho e escrevo aqui para mostrar a mim mesmo o que é fácil de

ver. Para a boa Carmo, bordar, coser, trabalhar, enfim, é um modo de amar que ela tem. Tece com o coração. (ASSIS, 1977c, p. 116).

É certo que Aguiar afirmou que estava providenciando uma mobília do quarto destinado ao visitante Tristão, mas, a partir desta informação, Aires exprime, considerando que a “boa” Carmo manifesta seu amor via trabalhos domésticos, que “provavelmente a mulher começará já a obra dos seus ornamentos de lã e de linho para as cadeiras e a mesa”. A suposição, embora banal para a compreensão da narrativa, motiva-o a fazer uma colocação que mina o compromisso de sua pena com a verdade – “eu é que o adivinho e escrevo aqui para mostrar a mim mesmo o que é fácil de ver”. A colocação não faz do diplomata um mentiroso, mas engendra a sensação de incerteza no leitor, que passa a ter o direito de questionar até onde vai sua adivinhação, isto é, o preenchimento das lacunas e a fabulação em torno daquilo que conta. Como se não bastasse, valendo-se do discurso de outrem para construir a narração, nem sempre Aires mantém claros os limites entre sua voz e outras vozes. Em anotação do dia 10 de agosto de 1888, ele escreve acerca do retorno de Fidélia da viagem que fizera à fazenda da Paraíba do Sul:

Fidélia chega da Paraíba do Sul no dia 15 ou 16. Parece que os libertos vão ficar tristes; sabendo que ela transfere a fazenda, pediram-lhe que não, que a não vendesse, ou que os trouxesse a todos consigo. Eis aí o que é ser formosa e ter o dom de cativar. Desse outro cativo não há cartas nem leis que libertem; são vínculos perpétuos e divinos. *Tinha graça vê-la chegar à Corte com os libertos atrás de si, e para quê, e como sustentá-los? Custou-lhe muito fazer entender aos pobres sujeitos que eles precisam trabalhar, e aqui não teria onde os empregar logo. Prometeu-lhes, sim, não os esquecer, e, caso não torne à roça, recomendá-los ao novo dono da propriedade.* (ASSIS, 1977c, p. 126, grifo nosso)

Nesse trecho, não sabemos de quem Aires conseguiu a informação contida na colocação, incerta, de que “libertos vão ficar tristes”, o pedido deles para que Fidélia “não vendesse” a fazenda ou “que os trouxesse consigo”. E de quem é a pergunta “Tinha graça vê-la chegar à Corte com os libertos atrás de si, e para quê, e como sustentá-los?”, de Aires ou de Fidélia? Na sequência, as vozes de ambos permanecem indissociáveis no mesmo enunciado que, heterogêneo, impossibilita que identifiquemos o quanto uma parte do discurso pertence a um ou a outro. Dessa maneira, o diplomata vale-se do ponto de

vista da viúva e herdeira da fazenda de Santa-Pia justamente numa passagem em que se coloca a questão do futuro dos libertos: o trecho revelaria a condição dos escravizados depois da Abolição, que continuam sem nome e sem voz, e do discurso do autor do diário que, por seu turno, dramatiza aquilo que relata.

No romance, a caracterização do conselheiro fornece ao leitor uma figura que não apenas evita o embate, como também tem o talento de ouvir concordando e, por isso, ser confidente de outrem – algo que corresponde à diplomacia exercida durante décadas. No entanto, embora ótimo ouvinte e evocando a “musa diplomática” (ASSIS, 1977c, p. 107) para que as pessoas revelem o que pensam em diálogos com ele, Aires acessa apenas discursos alheios que apresentam uma leitura fragmentada dos fatos. Em vários momentos, ele não presencia as cenas narradas, apenas escuta uma versão delas, ou seja, a sua percepção dos passos de Fidélia e de outros personagens resulta, na maioria das vezes, de discursos acerca deles, anotados a partir do estado de ânimo que o diplomata revela ao longo dos dias. Assim, a narração de Aires é atravessada por vozes outras que esfumam as fronteiras discursivas, contribuindo para que a apresentação da matéria seja colocada no diário com dúvida, incerteza e relativização.

A aliança entre o interesse pela vida alheia – nem toda vida, afinal há os “insípidos” – e o prazer da escrita nutrido pelo conselheiro proporciona que o seu diário enverede em direção ao romance enquanto forma artística. Daí que M. de A. se pronuncie na advertência ressaltando o interesse que recortes dos manuscritos encontrados despertariam ao se constituírem uma “narração seguida”. Assim, o diário assume uma função diferente no *Memorial* daquela que atribui ao gênero um discurso espontâneo, íntimo ou sincero. Sinal disso é que embora Aires exprima que lançará ao fogo suas anotações, quando em dúvida se escrevia de modo a se fazer entender, em outros momentos o diplomata aposentado confessa que relê o que o escreveu, demonstra preocupações de estilo para que seu texto não caia na vulgaridade, além de uma inclinação a romancear, como quando compõe a cena fictícia em que Osório pede Fidélia em casamento. Há, inclusive, uma conversa reveladora que ele estabelece com o papel:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a

rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o mais que podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios. (ASSIS, 1977c, p. 92-93).

Na passagem, o “papel” opera como metáfora do investimento que Aires concede ao ato da escrita nos momentos finais de sua vida, o que se configura como prova contundente do amor que possui a tal prática. A consciência da possibilidade de que seus escritos caiam em mãos de outrem complementaria a ideia de que Aires não quer que eles sejam acometidos pela insignificância.

Abordando a figuração do leitor no *Memorial*, Hélio de Seixas Guimarães nota que a estruturação do romance em fragmentos não revisados pelo editor apenas daria a impressão de pouco controle do autor – ficcional ou não – sobre a narração, que, submetida ao acaso do correr dos dias, a tornaria imprevisível. Seguindo esse raciocínio, o crítico observa que o efeito de realidade desencadeado pela forma diário é problematizado quando, no desenrolar das anotações, Aires projeta eventuais leitores para seu texto, excluindo qualquer possibilidade de uma escrita espontânea, sem preocupações com sua forma ou conteúdo (GUIMARÃES, 2012, p. 250):

Insistindo na não expectativa de leitores para seu texto, Aires não só vislumbra potenciais leitores, mas também se defende das possíveis acusações que estes lhe possam fazer de manipulação dos fatos narrados. Não parece ser outro o motivo que o leva a interromper a narração para dizer que releu suas anotações, mostrar-se preocupado por ter-lhe imprimido algum tom poético ou romanescos e reiterar – afinal, para quem? – que é “tudo prosa, como a realidade possível”. (GUIMARÃES, 2012, p. 246).

Desse modo, o diário de Aires não se apresenta apenas como uma conversa íntima do “eu” consigo mesmo ou com o papel. Em verdade, a preocupação que seu autor revela sobre a destinação dos escritos articula-se com a qualidade estética neles encontrada.

Em “Deliberação”, Roland Barthes detecta uma doença desencadeada pelo diário: “uma dúvida insolúvel sobre o valor daquilo que se escreve” (BARTHES, 1988, p. 359). No ensaio, o seu objetivo não está em apresentar uma tipologia do gênero, mas em refletir acerca da possibilidade de manter um diário visando a sua publicação ou fazer dele uma obra. Desconsiderando a ideia de que o seu interesse possa estar na “sinceridade”, questão já superada, o crítico defende que a “justificação de um Diário íntimo (como obra) só

poderia ser literária” (BARTHES, 1988, p. 360). Então, ele nos apresenta aqueles que seriam os quatro motivos que sustentariam a sua impressão: o primeiro seria de cunho *poético*, ou seja, quando o autor apresenta um *estilo* específico; o segundo, *histórico*, pois se caracterizaria por “espalhar em poeira, dia a dia, as marcas de uma época” (BARTHES, 1988, p. 360); já o terceiro, chamado de *utópico*, define-se por “constituir o autor em objeto de desejo” (BARTHES, 1988, p. 361); e, por fim, o quarto motivo seria *amoroso*, referente à constituição do diário em “oficina de frases”, cujo autor buscaria “afinar continuamente a justeza da enunciação” (BARTHES, 1988, p. 361).

Os quatro elementos apontados por Barthes como motivos que justificam a publicação de um diário estão presentes no *Memorial*. Os dois primeiros foram abordados na análise aqui empreendida. Já o terceiro compareceria articulado com a atribuição de autoria a Aires em duas obras distintas: ao responsabilizar o conselheiro pela narrativa de *Esau e Jacó*, Machado de Assis encenaria o processo de transformação do nome do diplomata em *nome de autor*. Assim, o leitor do *Memorial*, percebendo que se trata do diário daquele que escrevera o romance anterior e interessado em sua vida, pode “gostar de conhecer a intimidade, a distribuição cotidiana do seu tempo, dos seus gostos, dos seus humores, dos seus escrúpulos” (BARTHES, 1988, p. 361).

No que se refere ao quarto motivo, se a precisão da forma discursiva encontrada por Aires o justifica, também encontramos enunciada a aplicação do conselheiro em inserir no diário frases que escapem à banalidade, como quando revela ouvido atento e sensível em capturá-las:

– Carmo, que queria prendê-lo por um ano ou mais, ficou aborrecida e triste, e eu com ela. Trocamos os nossos aborrecimentos, quero dizer que os somamos, e ficamos com o dobro cada um...
Gostei desta palavra de Aguiar, e decorei-a bem para me não esquecer e escrevê-la aqui. Aquele gerente de banco não perdeu o vício poético. (ASSIS, 1977c, p. 135-136).

Ainda que seja improvável que Roland Barthes tenha lido o *Memorial*, parece inegável que o romance fundamenta a premissa do crítico de que a justificação de um diário como obra só pode ser literária.

Por fim, se Barthes termina o ensaio enfatizando a manutenção de sua desconfiança acerca do valor do diário enquanto obra,⁶⁸ o derradeiro romance de Machado de Assis sugere que ela não deveria ser tão contumaz. Apresentando uma forma que abandona de vez procedimentos do romance tradicional do século XIX, o *Memorial*, embora apresente um discurso ligado ao cotidiano, investe num método autorreflexivo que desmistifica lugares-comuns de seu tempo por meio de uma forma reveladora do prazer da escrita. Assim, se Aires morre sem ter tido tempo de reduzir a cinzas o seu diário, a descoberta e a impressão de seus manuscritos permitem que adentremos a privacidade de um pequeno grupo de personagens da sociedade fluminense, de maneira um tanto indiscreta, para acessarmos o alheamento deles em relação ao mundo público por meio da precisão de um texto bem composto.

⁶⁸ O crítico apresenta alguns motivos para tal desconfiança: sendo um álbum de folhas descartáveis, o diário revelaria algo de inessencial, de inautêntico, não possuiria nenhuma missão e sua elaboração não contaria com a paixão encontrada na elaboração das grandes obras (BARTHES, 1988).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua ficção, Machado de Assis utiliza de maneira sistemática textos em forma de manuscritos, que comparecem em contos e romances produzidos no período que se inicia na década de 1860 – a publicação de “Confissões de uma viúva moça”, em folhetim, ocorre em 1865 – e vai até 1908, com a publicação do *Memorial de Aires*. Nessas obras, manuscritos, em especial diários e cartas, operam de duas maneiras: como dispositivo narrativo, participando da ação e colaborando para o estudo da dimensão psíquica dos personagens; e como elemento vinculado ao motivo do manuscrito encontrado, fornecendo uma origem material para a narrativa ou fazendo irromper, em meio a ela e de modo inesperado, papéis que veiculam alguma mensagem desestabilizadora.

Atuando na base de todos esses casos está a relação, por vezes tensa, do manuscrito com o impresso. Diante disso, não podemos perder de vista que a produção, difusão e recepção das obras de Machado de Assis no século XIX foi representativa da cultura literária daquele período: inicialmente materializada pelo próprio punho do autor, elas muitas vezes habitaram primeiramente as folhas dos periódicos da época, para, em momento posterior, alcançarem o formato do livro tipográfico. Logo, nas produções artísticas machadianas, sempre houve um manuscrito a anteceder o impresso, ainda que grande parte desse material tenha se extraviado ou tenha sido destruído, não estando mais disponível para leitura – constatação óbvia, mas cada vez menos evidente para o leitor inserido na cultura digital.

Nesse contexto, Machado de Assis esteve atento à transformação de originais manuscritos em livros tipográficos e às especificidades desses suportes. O autor utilizou a convivência entre manuscrito e impresso como assunto ficcional, sem idealizar nenhuma dessas formas de registro da palavra escrita. Assim, elementos paratextuais receberam um tratamento artístico em seus textos de ficção: títulos, subtítulos, advertências e outros componentes que circundam o texto principal foram, cada vez mais, participando da ficção sobre a composição das obras e interagindo com as narrativas nelas inscritas. Além disso, principalmente em contos e romances publicados a partir da década de 1880, autores ficcionais e narradores passaram a fazer, em meio ao discurso narrativo, comentários metalinguísticos acerca da produção de seus próprios volumes. Desse modo, a *consciência tipográfica* machadiana revelou-se nessas composições, fazendo do livro um objeto projetado de maneira orgânica.

A habilidade demonstrada por Machado de Assis ao escrever suas produções ficcionais, prevendo a transposição delas para o livro tipográfico, não se constituiu como barreira para que textos manuscritos operassem de maneira destacada. Em momento histórico no qual a reprodução mecânica da escrita se difundia numa proporção cada vez maior, é como se os leitores de seus contos e romances fossem constantemente lembrados da importância que cartas, diários, bilhetes e testamentos autógrafos desempenhavam na sociedade brasileira oitocentista. Mas essa lembrança não se reduz a um simples registro da cultura de uma época, uma vez que, nessas composições, manuscritos cumprem função literária decisiva no andamento da ação – quando operam como dispositivo narrativo – e na ficção sobre a composição das obras – quando mobilizados a partir do motivo do manuscrito encontrado.

Em sua obra, manuscritos, nomeadamente cartas e diários, são atribuídos a personagens ou autores ficcionais com pontos de vista particulares e fornecem uma nova interpretação para o ambiente em que estão inscritos. Esses textos geralmente apresentam uma versão divergente e concorrente para a história até então conhecida pelos seres nela envolvidos – como ocorre, por exemplo, em “Miss Dollar”, conto no qual o diário de Margarida revela uma nova percepção acerca de seu casamento – ou revelam contradições no próprio discurso, sugerindo outras possibilidades interpretativas para o que é enunciado – lembremos aqui do relato de Simão, de “Um capitão de voluntários”, cujas nuances nos fazem questionar se ele de fato admira Emílio, amigo que traíra. Assim, a escrita, em contos e romances de Machado de Assis, se transforma em ato de ressignificação do mundo por meio de uma *forma* que relativiza os sentidos: nesse contexto, é como se os manuscritos não apenas documentassem as fraquezas humanas, mas as aprofundassem ao se constituírem enquanto objetos de disputa entre indivíduos.

Desse modo, lembremos que devido à conexão entre a mão do autor e o discurso fixado no papel, escritores – em especial, os da vertente romântica – cultivaram a ideia de que a escrita autógrafa fosse particularmente capaz de atuar enquanto veículo de subjetividades, como se dessa proximidade entre corpo e texto resultasse um discurso mais sincero, transparente e autêntico. Contudo, operando numa outra direção, a ficção machadiana proporciona que manuscritos, embora sirvam como um prolongamento da dimensão psíquica de personagens e autores ficcionais, quase sempre tragam consigo discursos marcados pela manipulação, embuste, afetação e autoengano. Desse modo, a combinação entre a caracterização dos seres ficcionais e o texto oriundo de suas mãos resulta num contínuo questionamento que podemos operar acerca do acesso à verdade:

afinal, como lidar com um discurso sobre os fatos elaborado por figuras que possuem interesses sobre aquilo que escrevem?

Além disso, é importante destacar que situações ficcionais presentes na obra machadiana sugerem que a maioria das cartas, diários e papéis foi, em tese, escrita para permanecer no âmbito privado. Logo, a sua descoberta, não raro indevida, nos faz perceber que a destinação de textos de cunho pessoal pode ser problemática. Nesse caso, a atitude de colocar no papel relatos, pensamentos e ideias assume um viés arriscado e comprometedor – para quem escreve, para seus pares ou para a história do país. Dessa maneira, ao evidenciar ficcionalmente a passagem dos manuscritos para o livro tipográfico, a ficção de Machado de Assis não apenas sugere que a maneira como discursos são lidos depende das condições materiais de transmissão, como também engendra uma tensão entre a palavra escrita manual e a impressa, esta responsável por publicizar aqueles papéis.

Nessas ficções, não seria por acaso que somos lembrados com regularidade de que existiu um manuscrito na origem do impresso, o que se dá por meio de menções metalinguísticas que autores ficcionais ou narradores fazem ao processo de escrita; pela presença de textos supostamente manuscritos em meio à narrativa; e pela ideia de que o conto ou o romance origina-se de um manuscrito encontrado. Assim, ainda que tenha em mãos o livro tipográfico – ou, nos tempos atuais, o digital –, o leitor acaba sendo induzido a visualizar um manuscrito por trás da página, efeito que parece constituir uma metáfora da presença do autor em todas essas produções.

Portanto, o conjunto de contos e romances analisados revela que, permeando a relação entre o manuscrito e o impresso, o ato da escrita é um dos grandes temas da obra de Machado de Assis. Não tratando o assunto de maneira idealista, o autor engendra situações ficcionais profícuas em evidenciar que a transmissão da literatura se articula com as condições materiais de existência dos textos e que o suporte influencia o modo como fazemos a leitura deles. Além disso, ao atribuir a autoria dos manuscritos a autores ficcionais, narradores e personagens, a ficção machadiana sugere que, orquestrando todos esses discursos, esteve um autor em sua mesa de trabalho, munido de tinta, pena e papel, e que conseguiu dar às suas ideias uma forma literária.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. Porter. *Diary fiction: writing as action*. London: Cornell University Press, 1984.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.

ALENCAR, José de. *A viuvinha. Cinco minutos*. Rio de Janeiro: Typ. do Correio Mercantil, 1860. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4658>. Acesso em: 26 mar. 2020.

_____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1967. vol. 6.

ANGELET, Christian. Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques. In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand. *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain: Éditions Peeters, 1999, p. 31-54.

ARIÈS, Philippe. Por uma história da vida privada. In: _____; CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 7-20.

ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975a.

_____. Confissões de uma viúva moça. *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, abr./jun. 1865. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-familias/339776>. Acesso em: 15 nov. 2020.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977a.

_____. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975b.

_____. *[Original manuscrito do romance Esaú e Jacó de Machado de Assis]*. [Rio de Janeiro], [1903?]. 1 manuscrito. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Arquivo Machado de Assis, Série Produção Intelectual, Subsérie Romance. Disponível em: <http://servbib.academia.org.br:8084/arquivo/index.html>. Acesso em: 12 jun. 2019.

_____. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975c.

_____. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977b.

_____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977c.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975d.

_____. *Obra completa, em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. Quem desdenha... *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, out./nov. 1873. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-familias/339776>. Acesso em: 7 dez. 2020.

_____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977d.

_____. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975e.

_____. Uma visita de Alcibíades. *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, p. 305-308, out. 1876. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-familias/339776>. Acesso em: 15 dez. 2021.

_____. Uma visita de Alcibíades. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 1 jan. 1882. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=3100. Acesso em: 15 dez. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003a.

_____. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003b.

BARTHES, Roland. Deliberação. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 359-371.

BAUMGARTNER, Emmanuèle. Du manuscrit trouvé au corps retrouvé. In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand. *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain: Peeters, 1999. p. 1-14.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERTOL, Rachel; MARTINS, Bruno Guimarães. Entre o crítico e o tipógrafo: Machado de Assis e a invenção de espaços editoriais, em dois tempos. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 13, n. 29, p. 47-61, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/qtndjXXfBtWjQq8c4yfVzVh/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 13 out. 2020.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Magias parciais do Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução: Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 637-640.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

BOUVET, Nora. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

CASTRO, Marcílio França. Ficções de segunda mão: notas sobre o manuscrito. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 219-239, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6578>. Acesso em: 7 jan. 2020.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução: Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

_____. *O que é um autor?: revisão de uma genealogia*. Tradução: Luzmara Curcino e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

_____. *Os desafios da escrita*. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

COETZEE, John Maxwell. Confissão e pensamentos duplos – Tolstói, Rousseau e Dostoiévski. In: *Colóquio/Letras*, nº 197, Lisboa, jan.-abr. 2018, p. 5-41.

EULÁLIO, Alexandre. *Esau e Jacó: narrador e personagens diante do espelho*. In: *Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Editora 34, 2012. p. 109-139.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FRAGELLI, Pedro. *As formas da traição: Machado de Assis, o Memorial de Aires e a Abolição da Escravatura no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

GAY, Peter. *O coração desvelado*. Tradução: Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução: Sônia Coutinho. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução: Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 371-406.

GRANJA, Lúcia. Novas *Confissões* sobre um conto polêmico de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 19-24, jun. 2008. Disponível em:

<https://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/num01artigo03.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2012.

LACLOS, Pierre Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Flammarion, 1981.

LEFCOURT, Charles R. Did Guilleragues write “The portuguese letters”? *Hispania*, Buffalo, v. 59, n. 3, p. 493-497, Sep. 1976.

MARTENS, Lorna. *The diary novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Tradução: Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MIRANDA, José Américo; PEREIRA, Norma Leles Amaral (org.). *Olaia e Júlia, ou a Periquita: novela nacional*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

MONTEIRO, Pedro Meira. Oui, mais il faut parier. Fidelidade e dúvida no *Memorial de Aires*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 22, n. 64, p. 291-324, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000300018. Acesso em: 7 out. 2018.

MORETTI, Franco. O século sério. Tradução: Alípio Correa e Sandra Correa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIXÃO, Rosário Santana. Mémoire et idéal historique: l’imaginaire des sources dans les livres de chevalerie ibériques au début du XVIème siècle. In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand. *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain: Peeters, 1999. p. 27-34.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: EDUSP: Nankin, 2007.

PASTRÉ, Jean-Marc. Mystères et tradition d’origine: l’invention du manuscrit fondateur dans le Parzival de Wolfram von Eschenbach. In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand. *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain: Peeters, 1999, p. 15-25.

PEREIRA, Lucia Serrano. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem – ficção e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2008.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*: volume único. Organização, tradução e notas: Oscar Mendes. São Paulo: Nova Aguilar, 2021.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La nouvelle Héloïse*. Paris: Gallimard, 1993. 559 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La nouvelle Héloïse*. Paris: Gallimard, 1993.

SALLA, Thiago Mio; SALGADO, Lara Cammarota. Machado de Assis editor e as suas *Páginas recolhidas*. *Machado Assis em Linha*, São Paulo, v. 13, n. 29, p. 13-32, jan./abr. 2020.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

SERRANO, Lucia Pereira. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem – ficção e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2012b.

SILVA, Márlcio Barcellos Pereira da. *Procedimentos paródicos e distanciamento irônico em Papéis avulsos, de Machado de Assis*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-105716/pt-br.php>. Acesso em: 28 fev. 2022.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução: Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

VIALA, Alain. L'auteur et son manuscrit dans l'histoire de la production littéraire. In: CONTAT, M.; LEJEUNE, P. *L'auteur et le manuscrit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991. p. 95-116.

WERKEMA, Andréa Sirihal. “O vinho amargo do romance brasileiro moderno: exame dos prólogos de Memórias póstumas de Brás Cubas”. In: _____. *As duas pontas da literatura*: crítica e criação em Machado de Assis. Belo Horizonte: Relicário, 2019, p. 69-84.

ZILBERMAN, Regina. Leitora de folhetim em um conto do *Jornal das Famílias*. In: _____. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012. p. 151-165.

ZOLA, Émile. O romance experimental. In: _____. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. Introdução, tradução e notas: Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 23-76.

OBRAS CONSULTADAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BARBIER, Frédéric. *História do livro*. São Paulo: Paulistana, 2008.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CAMPOS, Raquel. Um diário tornado romance ou um romance em forma de diário?: o *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 41-57, dez. de 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/32302794/UM_DI%C3%81RIO_TORNADO_ROMANCE_OU_UM_ROMANCE_EM_FORMA_DE_DI%C3%81RIO_O_MEMORIAL_DE_AIRES. Acesso em: 23 jan. de 2018.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: A personagem de ficção*. São Paulo: FFLCH/USP, 1963.

_____. Esquema de Machado de Assis. *In: Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução: George Schlesinger. São Paulo: UNESP, 2014.

DIAZ, José Luis. *L'écrivain imaginaire: scénographies autoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

DUMAS, Catherine. Diário íntimo e ficção: contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português. *Revista Colóquio/Letras*, [Lisboa], n. 131, p. 125-133, jan. 1994.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a Pirâmide e o Trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

GIRARD, Alain. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1990.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê: as figuras machadianas através da crítica e das polêmicas*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. Le journal comme “antifiction”. *Poétique*, [Paris], n. 149, p. 3-14, 2007.

_____. Journal intime: pléonasme ou oxymore?. *Cahiers du Monde Russe*, [Paris], v. 50, n. 1, pp. 17-20, 2009. Disponível em: <http://monderusse.revues.org/9147>. Acesso em: 16 jan. 2017.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas: José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SAID, Edward. *Estilo tardio*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOEPS, Luciana Antonini. *As vozes sem boca no manuscrito do cenógrafo Machado de Assis: Esaú e Jacob*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime: genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris: Téraèdre, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. A formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas). In: *Site Memória de Leitura UNICAMP*. Campinas: UNICAMP, 2002. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>. Acesso em: 12 dez. 2019.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Anuência do orientador

Nome do aluno: Tiago Seminatti

Data da defesa: 28/09/2023

Nome do Prof. orientador: Hélio de Seixas Guimarães

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/11/2023



Assinatura do orientador