

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ISABEL MÔNICA SOUZA DE BRITO

**MACHADO DE ASSIS: FORMAÇÃO E AUTONOMIA LITERÁRIA EM *MEMÓRIAS
PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS***

**FORTALEZA
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Isabel Mônica Souza de Brito

MACHADO DE ASSIS: FORMAÇÃO E AUTONOMIA LITERÁRIA EM *MEMÓRIAS
PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Texto submetido à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva

FORTALEZA
2010

"*Lecturis salutem*"

Ficha Catalográfica elaborada por

Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593

tregina@ufc.br

Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

B875m

Brito, Isabel Mônica Souza de.

Machado de Assis[manuscrito] : formação e autonomia literária em Memórias póstumas de Brás Cubas / por Isabel Mônica Souza de Brito. – 2010.

110f. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 16/08/2010.

Orientação: Profª. Drª. Odalice de Castro Silva.

Inclui bibliografia.

1-ASSIS, MACHADO DE, 1839-1908. MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO. 2-INFLUÊNCIA (LITERÁRIA, ARTÍSTICA, ETC.). 3-INTERTEXTUALIDADE. I-Silva, Odalice de Castro, orientador. II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III-Título.

CDD(22ª ed.) B869.33

86/10

ISABEL MÔNICA SOUZA DE BRITO

MACHADO DE ASSIS: FORMAÇÃO E AUTONOMIA LITERÁRIA EM *MEMÓRIAS
PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 16/08/2010.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Odalice de Castro Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Profa. Dra. Maria Valdenia da Silva
Universidade Estadual do Ceará - UECE

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Jr.
Universidade Federal do Ceará - UFC

À minha amiga Maria Elizabete

"Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à fôrça de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fôso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, êsse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que êle se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados."

(Machado de Assis)

"O que dá pra rir dá pra chorar/ Questão só de peso e medida
Problema de hora e de lugar/ Mas tudo são coisas da vida."

(Billy Blanco)

A lembrança desta canção foi-nos trazida à memória
pelo Prof. Paulo Mosanio Teixeira Duarte,
a quem também gostaríamos de dedicar este trabalho.

RESUMO

Este trabalho procura considerar o texto literário com base nas três instâncias principais da comunicação literária: autor, obra e leitor. O primeiro capítulo expõe as condições gerais que possibilitaram o surgimento e o desenvolvimento de Machado de Assis e de sua obra, levando em consideração as condições materiais segundo as quais autor e obra circunscrevem-se no campo abrangente das produções culturais. Trabalhamos com base no conceito de campo literário desenvolvido por Pierre Bourdieu, análogo ao de sistema literário, por Antonio Candido. O segundo capítulo apresenta alguns dos recursos composicionais de que se valeu o escritor Machado de Assis. São discutidas diversas conceituações de intertextualidade e de influência, importantes conceitos com que trabalha o comparatismo literário. Os principais pesquisadores de cujos trabalhos nos servimos são Sandra Nitrini e Tania Carvalhal, que sistematizam as noções conceituais de importantes teóricos de Literatura Comparada, bem como de categorias de Harold Bloom. O terceiro capítulo dedica-se à obra na qual se concentra a nossa proposta de leitura, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), por meio da qual, visto que representa uma chave para a compreensão da obra machadiana então amadurecida, afirma-se a autonomia literária do escritor. Buscamos investigar como Machado de Assis construiu o autor-narrador desta obra, do qual destacamos a atitude autorreflexiva, que se desdobrará, na narrativa, nas propriedades da temporalidade e da afetividade. Essa atitude autorreflexiva faz o narrador Brás Cubas empreender a busca de si mesmo, na medida em que propicia um intenso diálogo com toda uma tradição não somente de literatos, mas de pensadores, situando a obra em um abrangente campo ideológico. Procuramos salientar que esse campo de ideias, tal como é configurado na obra, constitui uma das inovações de composição de Machado de Assis e, com isso, confirma a originalidade e a maestria do escritor brasileiro, cuja obra perpassa diversas áreas das Humanidades.

Palavras-chave: Campo literário. Influência. Autonomia literária. Atitude autorreflexiva. Campo ideológico.

ABSTRACT

This study tries to consider the literary text on the basis of the three main instances of literary communication: author, work and reader. The first chapter exposes the general conditions that make possible the appearance and the development of Machado de Assis and his work, taking into consideration the material conditions according to what author and work integrate the broad field of cultural productions. It is based on the conception of literary field, developed by Pierre Bourdieu, analogous to that of literary system by Antonio Candido. The second chapter presents some of the compositional resources of which availed Machado de Assis himself. It discusses about several conceptualizations of intertextuality and influence, important conceptions with which deal the Comparative Literature. The main researchers, of whose studies it has been making use, are Sandra Nitrini and Tania Carvalhal, who systematized the conceptual notions of important theoreticians of Comparatistic, as well as the categories by Harold Bloom. The third chapter is dedicated to the work, on which our proposal of interpretation has been concentrated: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), by which, seeing that it is alike a key to the comprehension of the mature Machadian work, the writer has his literary autonomy asserted. It tries to investigate how Machado de Assis constructed the author-narrator of this work, who has emphasized the autoreflexive attitude that will be implicated within the narrative in the properties of temporality and affectivity. This autoreflexive attitude set the narrator Brás Cubas in search of himself, as it provides an intense dialogue among all tradition not only of literati but also of thinkers, situating the work in a vast ideological field. We have tried to make noticeable that this ideological field, just like it is represented in the work, constitutes one of the innovations of Machadian composition and, this way, confirms the originality and the expertise of the Brazilian author, whose work can be extended to several areas of Humanities.

Key-words: Literary field. Influence. Literary autonomy. Autoreflexive attitude. Ideological field.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 Machado de Assis e seu tempo	15
1.1 O sistema literário: um campo de sentidos	15
1.2 Das condições peculiares do sistema literário	20
1.3 Machado de Assis no contexto literário de sua época	26
2 Machado de Assis: leitura da tradição	35
2.1 A formação do escritor: influência e intertextualidade	35
2.2 Machado de Assis e a tradição literária	47
2.3 Horizontes de leitura	57
3 Campo ideológico e autonomia literária do autor-narrador	64
3.1 A autorreflexividade	64
3.2 A temporalidade	73
3.3 A afetividade	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
BIBLIOGRAFIA.....	105

INTRODUÇÃO

Talvez fosse prudente iniciar a introdução de um estudo cujo objeto é Machado de Assis e sua obra reconhecendo a dificuldade da opção por um tema tão recorrentemente tratado. Todavia, aceitamos o desafio, pois pensamos que a obra e seu autor justifiquem a inesgotabilidade das questões que neles podemos encontrar e buscar desenvolver.

Todavia, supomos residir nisto a relevância de nossa proposta: não simplesmente em reincidir na busca de fontes, influências e intertextualidades, mas em levantar questionamentos acerca do alcance humano da Literatura Comparada. Afinal, os estudos desta área do conhecimento, a qual constitui a principal base teórica para nossa pesquisa, abrem-se à discussão acerca da inserção de uma determinada obra não somente em seu contexto (lugar) de origem, indo mais além, ou seja, buscando na obra o sentido de sua universalidade.

Ressaltamos a abrangência desse sentido de universalidade, sobretudo tendo em vista a potencialidade de saberes que se constroem a partir das diversas significações atribuíveis à obra literária, as quais estão em contínuo processo de atualização, tendo em vista a dinamicidade e a variabilidade da relação autor-obra-leitor. Nesse sentido é que tratamos da formação do escritor Machado de Assis, a fim de compreendermos o processo de surgimento e amadurecimento de sua obra, culminando na afirmação de sua autonomia como escritor.

Uma vez que qualquer pesquisa que se deseje realizar não encontra em seu próprio objeto isoladamente o caminho para atingi-lo diretamente, precisamos nos utilizar de um expediente o qual permita que o façamos, embora sem perder de vista o próprio objeto. Todo o sentido do trabalho que buscamos realizar está contido na origem da palavra *metodologia* (método), derivada, por sua vez, de *meta*, (com, juntamente com, em companhia de) e *logos* (caminho). Assim, o método nada mais é do que a via que trilhamos, juntamente com o objeto, de modo que possamos estudá-lo, observá-lo, na tentativa de compreendê-lo ou, ao menos, de desenvolver alguma reflexão, possivelmente realizável em forma de questionamento, acerca dele. Para tanto, conforme já adiantamos, utilizamo-nos do método comparatista (que, aliás, muito bem se aplica ao nosso interesse investigativo), pois é interdisciplinar por natureza, valendo-se de diversas áreas do saber, tais como a Análise do Discurso, a Antropologia Cultural, a Crítica Literária, a Filosofia, a História, a Historiografia Literária, a Linguística, a Psicologia, a Sociologia, a Teoria Literária, algumas das quais serão essencialmente importantes para o nosso estudo.

Em oposição ao objetivismo reinante nos estudos da linguagem de base estruturalista, o subjetivismo da linguagem foi objeto de reflexão e de problematização de diversas áreas das Humanidades. Basta pensarmos, por exemplo, na Análise do Discurso¹, que toma como base o estatuto pragmático da linguagem verbal e leva em consideração seu caráter subjetivo. Um correspondente, nos estudos literários, a essa postura teórica encontraríamos junto a correntes como a Hermenêutica Literária e a Estética da Recepção.

Procuramos pensar o texto literário com base nas três instâncias principais da comunicação literária: autor, obra e leitor. Desse modo, dividimos nosso trabalho em três capítulos.

O primeiro capítulo intitula-se “Machado de Assis e seu tempo”. Buscamos compreender, neste capítulo, as condições que possibilitaram o surgimento e o desenvolvimento do autor e de sua obra, levando em consideração as condições materiais, segundo as quais autor e obra circunscrevem-se no campo abrangente das produções culturais. Destarte, buscamos trabalhar com base no conceito de campo literário desenvolvido por Pierre Bourdieu, análogo ao de sistema literário, de Antonio Candido. Inicialmente, observamos o autor segundo as condições sociais e históricas de sua produção, para então compreendermos como a própria obra literária traz em si essas determinações, pensamento cuja base está nas reflexões de Dominique Maingueneau.

Desse modo, o texto literário é pensado segundo o seu estatuto enunciativo e, portanto, discursivo, tanto em sentido estreito (como enunciado, como ação) quanto em sentido amplo (situado no interdiscurso em meio ao qual ele surge), a partir do momento em que ele se insere em um campo de produção cultural e intelectual. O texto literário é considerado como ação, a partir do estatuto pragmático da linguagem. Mais adiante, veremos que também Wolfgang Iser se utiliza da teoria de Austin e Searle: a obra de arte é pensada em termos da comunicação que ela possibilita, a qual se efetua através dos atos de fala.

Em se tratando mais especificamente do escritor Machado de Assis, buscamos, ainda neste primeiro capítulo, localizá-lo em meio às correntes estéticas e ideológicas vigentes à época de sua formação e produção literárias, bem como aos outros autores que ocupavam, juntamente com ele, o espaço literário do Brasil, sobretudo na segunda metade do século XIX. É preciso termos em mente que o autor não nasce, ele se forma. É nessa perspectiva que buscamos compreender o processo de criação literária de Machado de Assis.

¹ Certamente seria necessário ver todo o percurso da disciplina, para compreendermos as mudanças de paradigma que se efeturaram em seu próprio objeto e percurso, desde o seu surgimento. Isso não é, contudo, o nosso objetivo aqui.

Não seria possível compreender tal processo sem que nos remetêssemos à tradição em que o próprio Machado de Assis hoje se insere, voltando-nos, porém, à tradição de que ele se nutriu.

Por essa razão, o segundo capítulo de nosso trabalho intitula-se “Machado de Assis e a leitura da tradição” e dedica-se à compreensão de alguns recursos composicionais de que se valeu o autor. Inicialmente, são discutidas as diversas conceituações de intertextualidade e de influência, importantes categorias com que trabalha o comparatismo. Os principais pesquisadores de Literatura Comparada de cujos trabalhos primordialmente nos servimos são Sandra Nitrini e Tania Carvalhal. Ambas sintetizam, em suas pesquisas, os principais teóricos que desenvolveram as noções de intertextualidade e influência, incluindo-se as contribuições teóricas de Harold Bloom. Afinal, o estudo das fontes e influências, que tem sido privilegiado em Literatura Comparada, desde a sua origem, nos permite relativizar o processo de criação e alcançar uma nova compreensão acerca da relação entre autor e obra.

Dedicamos a segunda parte do segundo capítulo a discorrer brevemente sobre algumas das importantes relações intertextuais encontradas na obra de Machado de Assis. Para tanto, servimo-nos de conhecidos teóricos e pesquisadores de Machado de Assis, tais como Afranio Coutinho, Agripino Grieco, Augusto Meyer, Barreto Filho, Benedito Nunes, Eugenio Gomes, José Luís Jobim, José Veríssimo, Luiz Roncari, Marta de Senna, Regina Zilberman, que surgirão em nosso texto, dentre outros, que aparecerão ainda em outros momentos de nosso trabalho.

Na última parte do segundo capítulo, buscamos compreender Machado de Assis como leitor, fato literalmente observável através de seus romances, contos, crônicas e críticas literárias. Desse modo, tendo observado anteriormente o percurso formativo do escritor, assim como os elementos composicionais do texto literário e suas relações dialógicas, procuramos agora nos voltar à multiperspectividade da leitura, compreensão e interpretação da obra de arte literária, utilizando aportes teóricos de estudos realizados por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, cujos interesses estão centrados, respectivamente, na recepção da obra literária e no efeito por ela causado.

Iser desconsidera as premissas cognitivas que definem a ficção como o não-real. Em sua proposta de estudo histórico-funcional da literatura, ele propõe que a ficção não é algo oposto à realidade, mas nos comunica algo sobre ela. A nosso ver, é a amplitude abissal dos vazios existentes na obra, associada à potencialidade leitora de diferentes épocas e lugares, que sustenta a nossa proposta interpretativa.

Finalmente, o terceiro capítulo deste trabalho dedica-se a uma obra específica de Machado de Assis, na qual concentramos a nossa proposta de leitura: *Memórias póstumas de Brás Cubas*² (1881); não porque consideremos que ela seja a obra inaugural de uma segunda fase do autor, mas, juntamente com Afranio Coutinho, pensamos que, a considerar desde as primeiras obras, terá havido, na realidade, um amadurecimento progressivo de Machado de Assis. Apesar disso, em certa medida, pensamos que as *Memórias* simbolizem uma espécie de chave para a compreensão da obra machadiana então amadurecida. Partimos de seu curioso processo de elaboração e buscamos investigar de que modo Machado de Assis construiu um autor-narrador que dialoga intensamente com toda uma tradição não somente de literatos, mas de pensadores.

Juntamente com Luiz Roncari, compartilhamos da ideia de que é justamente a morte que propicia o surgimento do autor das *Memórias*. Assim, ela possibilita não apenas uma elevação de visão, mas também uma reconfiguração das memórias, a partir de um lugar e de uma condição privilegiados, bem como a indiferença do olhar do narrador. O homem morto aparece, na verdade, como homem liberto, senhor de si, dono de suas próprias palavras, pensamentos e julgamentos; que se apresenta livre de escrúpulos ante o julgamento que faz de si mesmo e dos outros, e, melhor do que isso, não precisando se preocupar com o olhar da opinião circundante.

A discussão a respeito da morte poderia, inicialmente, levar a um questionamento metafísico-existencial acerca da vida. Contudo, a nosso ver, a questão em Machado de Assis é antes a de compreender de que modo o Ser do homem é delineado sob a ótica da sociedade, de sua moral e costumes; e, no caso de MPBC, sob a ótica de um autor-narrador-personagem dúbio, pois, se ele, de um lado, se mostra privilegiadamente “por detrás”³, do outro, está inserido na sociedade, motivo pelo qual seu próprio julgamento não se distancia daquele que ele mesmo critica⁴.

Interpretar a obra literária, desenvolvendo uma forma de integrar, a partir da estrutura da obra e de sua organização linguístico-textual, elementos do campo ideológico que a permeia não é algo novo, e já empreendido, mais ou menos aprofundadamente, por outras pesquisas. Citamos os estudos de Katia Muricy, *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo* (1988), e de José Fernandes, *O existencialismo na ficção brasileira*

² Daqui em diante nos referiremos ao título integral desta obra através da sigla MPBC.

³ Expressão colhida em Pouillon (1984).

⁴ Chamamos a atenção, para o “senão do livro” apontado por ele mesmo no capítulo de título homônimo (ASSIS, 1961, v. 5, p. 222). Trabalhamos com a edição completa da obra de Machado de Assis publicada entre 1961 e 1962, por W. M. Jackson, organizada em 31 volumes. Desse modo, optamos por indicar o volume a que pertence uma determinada obra machadiana citada e/ou referida.

(1986), além dos diversos exemplos de grandes críticos que se empenharam em investigar o viés filosófico que permeia as obras de Machado de Assis, tais como Afranio Coutinho, Augusto Meyer, Barreto Filho, Benedito Nunes, Eugênio Gomes, José Linhares Filho, Miguel Reale, dentre tantos outros.

Com relação ao narrador de MPBC, argumenta Michael Braden que o seu estatuto cadavérico serviria a assinalar a “dissonância irônica” caracterizadora da obra. Apesar do tom satírico que lhe é impresso, por intermédio de seu autor-narrador, percebemos que se trata, antes, de uma reflexão acerca da complexa existência humana no mundo, da afirmação da subjetividade de um indivíduo que parece estar fadado ao insucesso, procurando, inutilmente, convencer-se do contrário, desdenhando, até o último minuto, de sua vida marcada por uma série de frustrações.

Na primeira parte do terceiro capítulo, dedicamo-nos a investigar a atitude que identificamos no narrador de MPBC, segundo a qual ele pretendia realizar uma reconfiguração dos acontecimentos de sua vida. Essa investigação nos leva a construir um perfil do autor-narrador de uma maneira particular, de modo que, considerando-o como uma subjetividade, observamos serem-lhe intrínsecas propriedades de temporalidade e de afetividade, as quais são desenvolvidas, respectivamente, na segunda parte e na terceira parte do terceiro capítulo.

Realizamos a análise do campo de ideias construído para o autor-narrador de MPBC recorrendo tanto a autores para os quais somos remetidos pelo próprio romance, seja por alusão ou referência direta e/ou indireta, como é o caso de Pascal e Schopenhauer, efetivamente lidos por Machado de Assis, quanto a autores em cujos pensamentos vislumbramos a possibilidade do diálogo com a obra MPBC e com o pensamento de seu autor(-narrador).

Na medida em que pensamentos e pensadores são evocados através dos artifícios elaborados pelo escritor e dos diversos ângulos de visão possibilitados pela própria obra, observamos, por intermédio da última etapa do processo de influência concebido por Harold Bloom, ou seja, o retorno dos mortos, que eles adquirem uma nova roupagem, proporcionando, portanto, elementos de originalidade e autonomia à nova obra e a seu autor. Nessa perspectiva, procederemos à análise de algumas especificidades de MPBC, atestando, ainda uma vez, a sua característica inovadora em relação ao conjunto da obra machadiana.

1. Machado de Assis e seu tempo

1.1 O sistema literário: um campo de sentidos

Que escritores ocupavam, com Machado de Assis, o espaço literário da segunda metade do século XIX? A pergunta inicial concerne ao espaço literário no Brasil a essa época. Para tanto, não podemos esquecer que um espaço literário (um campo literário) pressupõe uma série de agentes. O primeiro deles seria o grupo de produtores, ou seja, os escritores. A atividade de escrever, de produzir literatura não se desenvolve ao longo de alguns anos. São necessárias várias décadas, até mesmo séculos, para que essa atividade surja, se estabeleça e se consolide, até que se forme uma tradição literária (da qual falaremos mais adiante), na qual, aos poucos, estarão inseridos os escritores, à medida que forem surgindo e que forem, por sua vez, se apropriando dessa tradição.

Antonio Candido procura mostrar de que modo se organizou o sistema literário brasileiro. Em *Literatura e sociedade*⁵, o historiador e crítico literário demarca a época da independência (1822) como momento em que se buscava um equivalente espiritual à independência política. Todavia, ele observa que “isto decorreu, a princípio, mais de um desejo, ou mesmo de um ato consciente da vontade, que da verificação objetiva de um estado de coisas.” (CANDIDO, 2002, p. 169). Podemos depreender que não havia um ambiente que nos permitisse poder falar em autonomia literária, uma vez que, a essa época, ainda não havia o que ele chama de “tradição orgânica” própria. Essa organicidade não é decorrente de um ato, ou de um ímpeto isolados.

Vemos, por vezes, no senso comum, a tendência a acreditar que tudo se dá de maneira fortuita, talvez como o próprio fato de falarmos o idioma português. Por que não poderia ser o holandês? Observando a nossa história, sabemos ter havido uma resistência inicial por parte dos nativos indígenas, os quais, no entanto, rapidamente sucumbiram diante da civilização que chegara até nós, a qual se apossara do território apenas descoberto, bem como de seus habitantes, impondo-lhes, assim, os seus elementos de cultura, desde o hábito de cobrir-se com longas vestes até o código linguístico.

⁵ Lembramos que tais questões estão apresentadas na Introdução à Formação da Literatura Brasileira (1959), “Literatura como sistema”.

Arriscaríamos dizer que o brasileiro de fato ligado às suas raízes carrega em si algum resquício do subjugo, da resistência vencida, da necessidade de adaptação aos padrões civilizatórios, em prol da própria sobrevivência, sendo marcado por um agudo instinto de perseverança de seu ser e existir. Em virtude disso, muitos dos jovens abastados nascidos no Brasil iam à Europa graduar-se e de lá traziam os costumes, a moda, o conhecimento. Não é de se ignorar o fato de que muitos dos autores brasileiros possuíam enorme dependência com relação aos modelos europeus. Segundo Antonio Candido, isso poderia ser verificado até a época limítrofe entre o Arcadismo e o Romantismo, quando então se inicia um movimento no sentido de questionar acerca de uma arte propriamente nacional.

Nesse sentido, observamos uma confluência entre a noção de sistema literário buscada por Antonio Candido e a teoria dos campos de produção cultural de Pierre Bourdieu, dentre os quais estaria situado o campo literário. Afinal, a fim de analisar o campo intelectual, ele levou em consideração as propriedades que têm em comum com os outros campos (o campo religioso, o campo da alta-costura etc.), em virtude das “peculiaridades de suas funções e de seu funcionamento” (BOURDIEU, 1996, p. 208).

Desse modo, a nosso ver, é possível compreender de que maneira se passa da noção de campo intelectual à de campo de produção cultural.

Pierre Bourdieu se baseou nas relações entre os “agentes lançados na vida intelectual”, ou seja, autores, críticos, editores. Entretanto, diferentemente do que pode parecer, a teoria dos campos que foi sendo elaborada não deve nada à transferência do modo de pensamento econômico: “Longe de a transferência estar no princípio da construção do objeto [...] é a construção do objeto que exige a transferência e a funda.” (BOURDIEU, 1996, p. 209). Com isso, ele não subordina a noção de campo à dimensão econômica, evocada quando se trata de questões relativas à produção em termos materiais. Ele simplesmente não ignora a relevância dessa dimensão em meio à complexidade organizacional dos campos, tal como são constituídos.

Afinal, uma característica geral dos campos é a estrutura que determina as interações entre os agentes que nele atuam. Para Bourdieu (1996, p. 208), as interações entre esses agentes mascaram “as relações objetivas entre as posições ocupadas por uns e outros no campo”. Dessa forma, a própria noção de campo se diluiria em meio a essas interações estabelecidas entre os agentes. Por essa razão, relativamente ao campo intelectual, o autor sugere, a título de escolha metodológica, uma ‘e’vroc’h. metódica, isto é, uma suspensão dóxica. Em outras palavras, uma suspensão da doxa, ou seja, da maneira mais corrente de

pensar e de viver a vida intelectual, da crença comumente concedida às coisas da cultura e das maneiras legítimas de abordá-las⁶.

Por outro lado, não esquecendo a importância das interações entre os agentes para a constituição dos campos, em se tratando do campo literário, ele próprio critica a noção de projeto original, “ato livre e consciente de autocriação pelo qual o criador atribui-se seu projeto de vida.” (BOURDIEU, 1996, p. 215). Assim, ele se insurge contra o mito do criador incriado, sustentando a necessidade de se reconhecer a tradição desenvolvida ao longo do tempo: “para entrar, em cada caso, na particularidade da configuração histórica considerada, é preciso cada vez dominar a literatura consagrada a um universo artificialmente isolado pela especialização prematura.” (BOURDIEU, 1996, p. 210).

Dada a aproximação entre as categorias campo literário (Pierre Bourdieu) e sistema literário (Antonio Candido), consideramos justo analisar tal confluência de ideias.

Intencionando estudar a formação da literatura brasileira, Antonio Candido desenvolveu um conceito de literatura como sistema, diferenciando, inicialmente, no que diz respeito à Literatura Brasileira, as noções de manifestações literárias e a de literatura propriamente dita. Esta última é por ele considerada “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 2007, p. 25), apontando esses denominadores como sendo aspectos internos às obras (a língua, os temas, as imagens) e aspectos externos, os quais seriam “certos elementos de natureza social e psíquica [...] que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização.” (CANDIDO, 2007, p.25).

Ele distingue, ainda, três elementos que compõem esse “complexo” dentro do qual é possível pensar a literatura como um conjunto organizado, ou seja, como sistema. São eles: os autores (“conjunto de produtores literários”), os leitores (“conjunto de receptores”) e a língua (“mecanismo transmissor” – código). Antonio Candido (2007, p. 25) aponta como outro fator importante para a noção de sistema a formação da continuidade literária, “que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo”. Essa percepção nos remete à noção de tradição. Afinal de contas, para além do fato de um determinado escritor – ou conjunto de escritores – iniciar uma atividade de produção literária, é necessário haver uma continuidade dessa atividade, é preciso que ela seja levada adiante, tendo como referência aquilo que foi produzido antes, ainda que seja para dele se distanciar, estabelecendo uma ruptura. Ora, para pressupor a ruptura de algo, é preciso pensar que havia

⁶ Cf. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 211.

algo antes. Nesse sentido, Antonio Candido opta por escrever um livro de crítica⁷ do ponto de vista histórico, razão pela qual ele não considera as obras “na autonomia que manifestam” (CANDIDO, 2007, p. 26). Todavia, busca observar de que modo essas obras integram, em um dado momento, um sistema articulado (ou seja, um conjunto de características conteudísticas e formais que são convergentes) e que, ao passo que exercem influência sobre a elaboração de outras obras, formam, ao longo do tempo, uma tradição.

Ainda relativamente à preocupação de conceituar literatura como sistema, Antonio Candido busca esclarecer a concepção inicial de literatura brasileira atribuída por críticos estrangeiros, segundo a qual a literatura do Brasil seria considerada “como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo da construção nacional.” (CANDIDO, 2007, p. 27). Ou seja, em se tratando a literatura de um elemento civilizatório, ou fenômeno de civilização, conforme assinala o próprio Antonio Candido, a literatura do Brasil (entenda-se: os sujeitos que a produzem) apresentaria a preocupação de construir uma identidade nacional. Ao mesmo tempo em que a julga equivocada, Antonio Candido a considera como ponto de partida para a sua crítica.

De fato, ele parece destacar no interesse dos escritores brasileiros um desejo de mostrar que são capazes de fazer literatura. E, nada melhor para afirmar essa “capacidade brasileira” do que voltar-se ao elemento nacional, o qual figura nas obras como personagem central. Todavia, esse excesso de empenho (engajamento) leva os escritores a se sentirem e a se verem tolhidos no exercício da imaginação, uma vez que a atividade literária também pressupõe a fuga (ou distanciamento) ao mero real.

Mencionando o exemplo de José de Alencar (1829-1877), Antonio Candido distingue elementos contraditórios, como realismo e fantasia, presentes em um mesmo autor. No entanto, o crítico diz que não se deve de pronto louvar ou condenar o nacionalismo artístico, já que ele “é fruto de condições históricas, – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade.” (CANDIDO, 2007, p. 29). Dessa forma, Antonio Candido vincula esse empenho em representar o elemento local à busca de autoconhecimento da sociedade brasileira. Assim, nos momentos estudados, basicamente no Arcadismo e no Romantismo, fases consideradas por ele como fases de construção e autodefinição⁸, o nacionalismo crítico pode ser considerado como subsídio de avaliação, sendo atualmente inviável como critério de

⁷ Ou seja, *Literatura e Sociedade*, ao qual nos referimos.

⁸ Cf. CANDIDO, *op. cit.*, p. 30.

avaliação. Não somente ligada a uma determinada época⁹, mas, em todo caso, também não deverá servir como critério avaliativo das obras de determinados autores em outras épocas.

Ele defende o seu método de estudo da literatura argumentando que, embora alguns críticos hajam se baseado no método histórico e estudado a literatura principalmente com base em seu elemento representativo da realidade, é importante resgatar o papel da obra no contexto histórico em que surgiu. Ademais, o exame do contexto histórico serve, não apenas como elemento de compreensão da obra, mas também como elemento de avaliação. Afinal, como analisar e julgar uma obra sem considerar onde, quando e como ela surgiu? Ele considera fortuita a associação entre o estudo do contexto da obra e de sua unidade singular, aliando-se, para tanto, questões formais e estéticas. Embora ressaltamos que se deve estar atento ao risco de separar a obra de seu contexto, supondo haver um fora e um dentro, um exterior e um interior nitidamente separados e estranhos um ao outro. Por essa razão, ainda uma vez insiste em que é preciso considerar, quando do estudo da obra literária, os três elementos que a condicionam: o escritor, o leitor, a obra. Ao passo que o crítico não deve incorrer em um dogmatismo ou impressionismo, precisa se utilizar das ferramentas de análise fornecidas pelos elementos internos e externos à obra, sempre que o uso feito deles tiver como finalidade auxiliar na compreensão da obra. Finalmente, aponta a questão da influência como determinante para a formação das gerações dos escritores e da tradição que se forma ao longo do tempo, questão que merece tratamento específico.

O crítico sugere, ainda, em *Literatura e sociedade*, que a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. Nesse sentido, ele cita o fato de *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784), ter sido reconhecido como obra nacional após a releitura crítica do tratamento dado ao seu tema e da sua composição formal. Em que medida a arte é expressão da sociedade e quais são as influências exercidas sobre a obra pelos fatores socioculturais é o que pretendemos desenvolver a seguir, com vistas ao espaço da obra machadiana.

⁹ No texto original, é empregada aqui a expressão dêitica temporal “atualmente”.

1.2 Das condições peculiares do sistema literário

O surgimento de uma obra literária pressupõe o trabalho de um autor e a apreciação de um leitor, ao qual ela é dirigida. Afinal, ela não teria razão de ser em si mesma. Dessa forma, em linhas gerais, o texto literário não pode ter a sua existência justificada isoladamente em sua imanência, sendo necessário levar em consideração as duas outras instâncias às quais ele está ligado e, mais ainda, à situação¹⁰ dessas instâncias com relação à dimensão espaço/tempo, de modo que poderíamos conceber a obra literária como um produto de forças que lhe são externas.

São várias as perspectivas segundo as quais é possível compreender o termo contexto, o qual não deve ser entendido como algo exterior, especialmente se levarmos em consideração o fato de estarem associadas precisamente a ele as condições de possibilidade do surgimento da própria obra.

Neste setor de discussão, Dominique Maingueneau é um estudioso da Análise do Discurso, a qual é desenvolvida, segundo essa perspectiva, no sentido de articular a enunciação do texto sobre um determinado lugar social. Eis a primeira acepção do termo contexto. Essa articulação contextual se dá, ainda, em várias outras dimensões. Assim, poderíamos pensar nas perspectivas das diversas dimensões contextuais que a obra compreende. São elas: 1) contexto físico (ambiente, midium e suporte); 2) situação social (papéis sociais dos interlocutores); 3) contexto institucional; 4) comunidade discursiva; 5) formação/ordem discursiva; 6) posicionamento; 7) formação ideológica; 8) contexto interdiscursivo¹¹. O teórico de Análise do Discurso de Linha Francesa¹² utiliza-se de conceitos empregados por estudiosos de outras áreas de conhecimento, uma vez que a própria Análise do Discurso nasceu em meio a uma atmosfera de pluralidade intelectual. Naturalmente, o nosso objetivo não é aprofundar a descrição de cada um desses elementos, mas antes esclarecer que a obra literária, na qualidade de discurso, surge em meio a outros discursos, e se constrói em uma esfera discursiva específica, cujas perspectivas (inter)contextuais de diversa ordem a condicionam como tal.

¹⁰ Com o sentido mesmo de localização.

¹¹ Acreditamos que tudo isso se inscreve na noção geral de contexto interdiscursivo, o qual pode ser compreendido, de maneira sintética, como a instância onde se geram os discursos, essencialmente caracterizada por seu caráter dispersivo.

¹² Atualmente referida, o mais das vezes, simplesmente como Análise de Discurso.

Dessa forma, segundo Maingueneau (1995, p. 21-22), Pierre Bourdieu¹³ “privilegia as estratégias de legitimação dos agentes dentro do campo literário”. O conceito de campo literário, por sua vez, envolve tudo o que diz respeito à produção, divulgação e consumo do texto literário: o mercado do livro, o consumo, a população de escritores, as instituições. Isso não se aplica somente com relação ao campo literário de maneira geral, mas aos demais campos de produção cultural em uma sociedade. Destarte, com base na noção de campo literário inserido na esfera dos campos de produção cultural, acreditamos poder situar as diversas dimensões contextuais que emergem da obra. “A obra literária não surge ‘na’ sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 30). Donde a importância de observar o conjunto das relações de forças que atuam aí.

Em seu *O contexto da obra literária* (1995), o autor se dedica a apresentar uma nova possibilidade de articulação entre a obra e seu contexto. A sociocrítica, a pragmática e a análise do discurso refletem sobre as mediações que permitem pensar qualquer texto, qualquer sistema discursivo como objeto social. É preciso desvendar alguns conceitos e concepções, como por exemplo a relação entre texto e contexto: “[...] a obra é indissociável das estruturas que a tornam possível [...]” (MAINGUENEAU, 1995, p. 19). Podemos pensar tanto em termos de estrutura interna como em termos de estrutura externa. No entanto, como demarcar precisamente essas fronteiras e relacionar isso ao estudo da obra?

Talvez seja a isso que o autor alude quando diz, em outras palavras, que a obra produz seu próprio contexto. Ele busca “mostrar como o que é impropriamente chamado de ‘conteúdo’ de uma obra é atravessado na realidade pelo retorno às suas condições de enunciação.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 22). Considera inicialmente “os modos de inserção da condição de escritor no campo literário” (MAINGUENEAU, 1995, p. 23), depois o suporte da obra e, em seguida, sua situação de enunciação. “Somos levados a tomar consciência de que o contexto não é colocado fora da obra, numa série de invólucros, mas que o texto é a própria gestão de seu contexto.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 23). Disso decorre que não podemos ignorar o fato de que a própria obra contém o seu contexto, isto é, ele está nela inserido, visto que não pode ser dela dissociado. Em que medida esse contexto se insere na obra e de modo ele pode ser apreendido?

¹³ Este estudioso francês possui formação sociológica, interessando-se especialmente pelos argumentos que envolvem a matéria artística. Conforme buscaremos mostrar, ele desenvolveu a teoria dos campos de produção intelectual, em virtude da análise do campo artístico (em particular, o literário) em meio aos demais campos de produção cultural.

É isso o que buscamos alcançar, em certo sentido, com nosso trabalho. Embora não possamos pensar que o contexto está inserido no texto pura e simplesmente, como um modo de ver que significaria outra maneira de considerá-los separadamente. Conceber que o texto da obra, ou melhor, a própria obra (em uma relação metonímica com a materialidade textual sob a qual ela é apresentada) é gerida *em* e *por* seu contexto, aqui vale dizer que ela estabelece com ele uma relação de consubstancialidade. O interesse não é, portanto, individuar texto e contexto. Pensaremos no sentido das várias perspectivas contextuais que se dão a ver na obra. A primeira questão a surgir seria acerca de seu autor. Algumas obras simulam um autor ficcional, que não corresponderia ao autor real. Não deixa de ser esse o caso de MPBC. Constituiria este um artifício de composição para “distrair” o leitor das coerções em que se insere o autor real, buscando provocar a ilusão de que a própria obra se produz e é autossuficiente, que ela própria se significa? Pois não seria esse o maior logro da artificialidade literária?

Dominique Maingueneau (1995, p. 31) refere-se a tribos literárias, para designar a maneira como os escritores se agrupam, seja ela resultante de “trocas de correspondência, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes [...]”. Para ele, o campo literário vive por não ter um lugar verdadeiro. Buscando fundamentar o surgimento (ou a própria condição de possibilidade da obra) à sua enunciação, diz ele que “a enunciação literária constitui-se atravessando diversos domínios, domínio de elaboração (leituras, discussões...), domínio de redação, domínio de pré-difusão, domínio de publicação.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 32). Esses domínios são solidários uns aos outros e são também interdependentes, ou seja, um condiciona o outro. Além disso, esses domínios podem se integrar em um mesmo local. Ele menciona a diferença de tratamento entre o escritor de salão (séc. XVII e XVIII) e do café (séc. XIX). Este último já se encontra bem mais conforme a imagem da sociedade. Com base na figura do artista do século XIX, já sem lugar certo, ele fala do boêmio: “Como artista, ele é menos ‘natural deste ou daquele lugar’ do que simplesmente ‘natural’ [...]. O artista boêmio é menos um nômade no sentido literal do que um contrabandista que atravessa as divisões sociais.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 35).

O escritor apresentaria, assim, uma ambiguidade em sua condição de existência, uma vez que existe em uma sociedade que, em verdade, não o comporta, ao passo que, em certo sentido, dele não pode prescindir, pois “não pode se fechar sem a representação que lhe é oferecida pela Arte.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 35). E essa representação é mediada pelo artista, que, pelas razões expostas, existe em uma condição dupla, paradoxal, paratópica. Maingueneau (1995, p. 36) diz, ainda, que essa situação do escritor o leva “a identificar-se

com todos aqueles que parecem escapar às linhas de divisão da sociedade”. Nesse sentido, a importância da contracultura carnavalesca, de que trata M. Bakhtin, para a criação literária. “A obra visa reunir em torno de seu nome uma comunidade sem rosto que zomba das divisões sociais.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 43).

Percebemos muitos elementos da discussão acima no processo de elaboração de MPBC. Diante disso, justificam-se as relações de aproximação entre o personagem pícaro, surgido no romance medieval, e Brás Cubas, o protagonista, que nada mais encarna do que a figura de um pícaro-dândi, que está inserido na classe que escarnece e, ao mesmo tempo, também dela se destaca, por meio de artifícios da composição do romance. Isso também já está presente no prefácio da obra, que prevê um número reduzido de leitores e, ainda por cima, os divide em categorias (os graves e os frívolos). Ademais, com relação ao deslocamento do escritor relativamente à sociedade em que vive, poderíamos pensar analogamente no deslocamento do autor-defunto, Brás Cubas. Ele se define em uma situação notadamente paratópica, sendo a possibilidade do não-lugar que o faz escritor, a qual lhe fora concedida juntamente com a morte. A sua condição dúbia de existência, a busca contínua por vir-a-ser, em uma sociedade que parece não comportá-lo, o que só parece se realizar quando ele já está completamente apartado dela, parece expressar bem a condição paratópica do escritor. Apesar disso, se, de um lado, vemos que em determinadas passagens do romance ele até mesmo se vangloria em virtude de sua nova condição, sobretudo no capítulo XXIV: “Curto, mas alegre”, por outro lado, identificamos nele algum ressentimento, em especial, os capítulos LXXI: “O senão do livro” e LXXII: “O bibliômano”, com atenção ao despropósito do livro apontado pelo autor das memórias.

Observemos, ainda, que esse distanciamento, essa marginalização são em si paradoxais, uma vez que o personagem pertencia à classe burguesa e apresentava características relacionadas ao artista. Notam-se nele traços de vida boêmia (quando encontra Marcela, quando vai à universidade), traços ridicularizantes de uma concepção romântica do homem. De acordo com os argumentos de Dominique Maingueneau (1995, p. 42),

Excedendo desse modo qualquer comunidade natural ou social, o escritor pretende abrir através de sua obra a possibilidade de uma comunidade de contornos impossíveis, a de seu público. Enquanto as palavras comuns se movem nos limites do espaço que lhes é prescrito pelo gênero do discurso ao qual pertencem, as obras literárias não podem realmente definir seu espaço e seu tempo de difusão.

A partir disso, pensamos em termos de uma definição de espaço e tempo de difusão de uma obra literária, de uma abertura possibilitada pela obra, que ela seja considerada relativamente à variedade de orientações de sentido (significações) a que pode apontar. Corroboramos as palavras de Maingueneau quando este diz que essa variedade supera as fronteiras de espaço e tempo. Nesse sentido, identificamos também, neste caso, uma relação com o “horizonte de expectativas” da Estética da Recepção, de Jauss, à qual faremos menção oportunamente.

A fim de compreendermos melhor as razões de ser da obra literária, inserida em uma determinada sociedade, observamos que Antonio Candido desenvolve, em seu livro *Literatura e sociedade*, também uma argumentação no sentido de atestar a validade dos estudos sociológicos relativamente àqueles que têm como objeto a obra de arte em geral. Nestes termos, o autor sugere que toda obra de arte apresenta uma função total, uma função social e uma função ideológica¹⁴. Através dessas funções ela estaria, portanto, relacionada ao contexto discursivo-cultural onde surge e atua.

A função total advém do sistema simbólico (imagens, temas, crenças) empregado em sua elaboração, viabilizada por meios expressivos apropriados, de modo a exprimir “representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo” (CANDIDO, 2002, p. 55). A grandeza da obra seria, então, associada a sua relativa intemporalidade e universalidade. *Odisseia* seria um exemplo representativo de uma obra em que é reconhecida, de imediato, a função total.

A função social é entendida na medida em que é considerado o papel que a obra “desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade.” (CANDIDO, 2002, p. 55). A obra não é vista aqui apenas com base em seu caráter intemporal ou universal, sendo ressaltada, todavia, a função que ela exerce quando “surge” em um determinado lugar, em uma dada sociedade. Nessa perspectiva, seu valor¹⁵ social seria conquistado pela própria obra, em conformidade com as condições “da sua inserção no universo de valores culturais e

¹⁴ Conforme desenvolveremos adiante, a nossa proposta de leitura interpretativa concentrar-se-ia principalmente na função ideológica, de acordo com a tipologia sugerida por Antonio Candido. Desse modo, devemos estar atentos ao fato de que as ideias não podem ser dissociadas das condições históricas e sociais que assinalam o seu surgimento e desenvolvimento, segundo a noção desenvolvida por Marilena Chauí (1980, p. 31, grifo da autora) de que ideologia: “não é pré-conceito nem pré-noção, mas que é um ‘fato’ social justamente porque é *produzida* pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, não sendo um amontoado de idéias falsas que prejudicam a ciência, mas uma certa maneira de produção das idéias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais.”

¹⁵ Segundo nossa compreensão, “valor” equivale a “função”, associação cuja base se encontra em Ferdinand de Saussure, em seus estudos aplicados à linguagem verbal, conforme podemos verificar no *Curso de Lingüística Geral* (1916), influenciados, por sua vez, pelos estudos sociológicos de Émile Durkheim.

do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação” (CANDIDO, 2002, p. 56). Observamos, segundo o estudioso acima citado, que a obra adquire uma autonomia, não sendo, no entanto, compreendida como fechada em si mesma, estando, pelo contrário, estreitamente ligada ao seu contexto possibilitador.

A porção relativa à atitude voluntária, tanto a do autor quanto a do leitor, corresponderia à função ideológica, caracterizada por Antonio Candido como possuindo valor menor¹⁶. Possivelmente em virtude do caráter particularizante desta função, em virtude do fato de não serem necessariamente convergentes a intenção do autor, a interpretação dos diversos leitores e o conteúdo da obra propriamente dito. O crítico admite, contudo, ser necessário considerar simultaneamente as três funções, a fim de ser possível a compreensão da obra literária de maneira equilibrada.

Em nosso estudo acerca de Machado de Assis, não podemos deixar de atentar para essa função que a obra assume, uma vez que é produto de uma série de fatores de natureza vária, dentre os quais individuamos os sentidos que o receptor atribui como pretendidos por seu autor, que também foi um leitor. Além disso, é demasiado amplo o leque de interpretações possíveis que permite uma obra, obviamente, a depender de suas condições de elaboração e de recepção. A obra de Machado de Assis se associa aos modelos de obra de arte cuja riqueza se localiza precisamente em sua complexidade elaborativa e – consequentemente – interpretativa.

A partir do desenvolvimento do conceito de intertextualidade, conforme discutiremos mais adiante, concebendo o texto literário como interdiscurso, para além, portanto, da noção de intertexto, podemos observar nele as conexões não somente com suas várias dimensões contextuais, mas também com as demais esferas discursivas em meio as quais ele surge e se desenvolve, o que baliza o nosso estudo. Afinal, baseamo-nos no diálogo estabelecido entre as ideias que permeiam o texto, levando em consideração a sua elaboração, a configuração que assume na obra literária propriamente dita, bem como seus efeitos, sua recepção, ou seja, as diversas leituras interpretativas que ele possibilita.

¹⁶ “Todo este lado voluntário da criação e recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e freqüentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica, – tomado o termo no sentido amplo de um desígnio consciente, que pode ser formulado como idéia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu.” (CANDIDO, 2002, p. 56).

1.3 Machado de Assis no contexto literário de sua época

A fim de discutir, na segunda metade do século XIX, o florescimento de tendências artísticas no Brasil, mais especificamente com relação às manifestações literárias, elegemos a expressão cunhada pelo teórico e historiador da literatura Afrânio Coutinho, o qual o denomina uma “encruzilhada de correntes literárias”¹⁷. Daí a importância de se compreender esse campo abrangente de manifestações espirituais.

Com base nisso, ele procura observar em que condições surgiram, a essa época, as diversas estéticas literárias e de que modo elas estariam imbricadas. O autor assinala o ano de 1870 como data demarcatória da era do materialismo, entendida através da convergência da biologia e da sociologia. Esse é um dado importante a ser observado no que concerne às preferências estéticas da época, além de ser também uma data importante para a história do Brasil, a qual assinala o fim da Guerra do Paraguai. No âmbito militar, esse evento favorece o fortalecimento do exército brasileiro; no âmbito econômico, o desenvolvimento da burguesia carioca. A ascensão econômica é acompanhada de mudanças nos costumes e nas formas de organização da vida social, em todos os seus âmbitos.

Sem dúvida, o interesse pelo indivíduo é acentuadamente marcado pela tendência do realismo. E não se trata aqui de um indivíduo representativo de um ideal, de modo que pudesse servir como modelo para os demais indivíduos. Segundo essa nova estética, a dimensão material da existência era privilegiada, talvez porque muitos de seus mentores acreditassem que apenas ela, de fato, existisse. Dessa forma, o cientificismo¹⁸ cada vez mais se legitimava, servindo como base para a compreensão do ser humano, donde a relação direta com a estética naturalista, pois o que interessava, então, era perceber o indivíduo em sua existência real, o que certamente incluiria a sua natureza física e mental.

No tocante às ciências naturais, as teorias que mais vigoraram durante o século XIX foram as de Lamarck e Darwin. Na primeira metade do século XIX, precisamente em 1809, surgiu a teoria evolucionista de Lamarck, segundo a qual o mecanismo evolutivo era compreendido através da *adaptação* do indivíduo ao meio. Com o surgimento da teoria seletiva de Darwin, fundamentada em seu *Origem das espécies* (1859), na segunda metade do século XIX, passou-se a admitir que o fenômeno da mutabilidade já estava presente no código genético dos organismos. Em virtude disso, seria possível justificar as diversas adaptações dos indivíduos ao meio. Ambas as teorias serviram como base para o determinismo de Hypolite

¹⁷ Cf. Coutinho (1969).

¹⁸ Termo que, a nosso ver, poderia ser compreendido como crença praticamente absoluta na ciência.

Taine, no âmbito das ciências sociais, as quais tiveram seu apogeu com o positivismo de Augusto Comte. Herbert Spencer também foi um importante nome das ciências sociais de base positivista e evolucionista. Ele também via a sociedade como um organismo em evolução, e a existência como uma espécie de produto advindo da constante luta entre as forças sociais antagônicas. Apesar de quanto a doutrina evolucionista teria exercido influência sobre as teorias sociológicas e psicológicas, não apenas no século XIX, nos reportamos ao artigo “Le darwinisme social” de Par François Guéry, do qual apresentamos um trecho em que é citado um enunciado de William Graham Sumner.

Compreendamos bem que não podemos fugir dessa alternativa: liberdade, desigualdade, sobrevivência do mais apto; ausência de liberdade, igualdade, sobrevivência do menos apto. A primeira fórmula faz avançar a sociedade e favorece seus membros mais dotados. A segunda faz regredir a sociedade e favorece seus membros mais atrasados.¹⁹

Conforme observamos, é esse o conjunto de noções teórico-ideológicas vigentes à época, com certa aceitação até os nossos dias. A teoria evolucionista embasou o fato de os “mais aptos” sobreviverem e, conseqüentemente, dominarem a sociedade. Assim, a luta pela sobrevivência passou a justificar a atitude liberal, sobretudo em seus desdobramentos no âmbito econômico, vindo a servir diretamente aos interesses da burguesia, mais uma vez, em ascensão no momento da terceira revolução industrial na Europa, no século XIX. Se lembrarmos que, a essa época, a burguesia era uma camada social que buscava se fortalecer no Brasil, podemos ter uma noção da oportuna vigência das “ideologias”²⁰ sustentadas e veiculadas por tais teorias.

A essa época, o Brasil passava por um curioso processo de modernização, o qual apresentava base na “revolução sanitária”. Essa não é uma concepção nossa, mas de Katia Muricy, ao realizar um estudo da obra machadiana sob a ótica de seu ceticismo. A nosso ver, o ceticismo do autor talvez deva ser compreendido, menos como aspecto da psicologia do

¹⁹ “Comprenons bien que nous ne pouvons sortir de cette alternative: liberté, inégalité, survivance du plus apte ; absence de liberté, égalité, survivance du moins apte. La première formule fait avancer la société et favorise ses membres les plus doués. La seconde fait régresser la société et favorise ses membres les plus arriérés.” (GUÉRY, 1985, p. 2). A tradução para o português foi feita pelo Prof. Cid Ottoni Bylaardt (UFC).

²⁰ Em se tratando de ideologia, não podemos deixar de nos remeter ao conceito tal como fora desenvolvido na teoria marxista. Segundo Karl Marx, o que caracterizaria a ideologia seria a separação entre a produção das ideias e as condições sociais e históricas nas quais elas são produzidas. Esse não é, necessariamente, o sentido com que empregamos o termo, pois, em primeira instância, concebemos ideologia como o conjunto de ideias, concepções, que marcam certo pensamento, em lugar e época determinados. A difusão de tal pensamento apresenta razões que certamente manterão uma relação mais estreita com a noção marxista de ideologia. Todavia, reiteramos que não é essa a noção que inicialmente evocamos.

autor, do que como um procedimento metodológico, adotado para guiar a abordagem e o tratamento dado aos temas, os quais não corroboram simplesmente a nova ordem implantada, mas a questionam. Segundo Katia Muricy, o ceticismo constrói a dimensão crítica da obra de Machado de Assis.

A autora inicia o seu estudo atribuindo à medicina o papel de elemento modernizador da sociedade carioca²¹, surgida em meio ao processo de transformação política e econômica do século XIX. Dessa forma, a Corte do Rio de Janeiro assistira a transformações radicais do século (MURICY, 1988, p 24), cujos principais acontecimentos tiveram início a partir da vinda da corte portuguesa para o Brasil, no ano de 1808, que não se limitou apenas a transferir as instituições portuguesas, mas também criou novas instituições, “como a Academia Real Militar, o curso de agricultura, a cadeira de economia, a Biblioteca Real, o Museu Real, o Jardim Botânico –, preocupadas essencialmente em promover o território e a população brasileiros a objetos de um conhecimento positivo, fundamentado na observação.” (MURICY, 1988, p. 26).

Esse processo de modificação, de modernização das novas formas de organização social se encontra intimamente ligado às reformas sanitárias e pedagógicas do século, razão pela qual ele é chamado de “normalização”. Entra aqui a discussão entre o normal e o patológico. E, a partir disso, a urgência premente de diferenciar um do outro, pois isso faz parte da nova ordem de racionalização imposta à sociedade iluminista europeia²² e, ao que parece, pouco a pouco estendida às demais sociedades do mundo ocidental.

O ensaio “O positivismo e a história da literatura brasileira”, de Regina Zilberman, discute acerca da ascensão do positivismo como ideologia ao longo do século XIX, em função da visão materialista de que era dotado, em oposição à visão metafísica – paradigma “tradicional” da filosofia – e à visão teológica, predominante durante toda a alta Idade Média. A autora afirma ter surgido em 1876 a primeira sociedade positivista fundada no Brasil, liderada por Teixeira Mendes, Benjamin Constant e Miguel Lemos.

Segundo Regina Zilberman, Augusto Comte possuía o intuito de instituir sua filosofia positivista como doutrina, como a religião da Humanidade. A partir disso, a estudiosa descreve o modo como o positivismo exerceu influência na filosofia e na poética,

²¹“A sociedade, apontada como causa de doença em seu mau funcionamento, é proposta como objeto fundamental do controle médico.” (MURICY, *op. cit.*, p. 24).

²² Se pensarmos em um escritor como Marquês de Sade (1740-1814), teríamos um exemplo de um escritor que se insurge contra o racionalismo radical. Note-se que sua obra apresenta, no entanto, um contundente intuito moralizante, diferentemente do que se pode aparentar, como por exemplo o romance *Justine ou os infortúnios da virtude* (1787), que redigiu enquanto se encontrava em cativeiro na Bastilha. O romance denuncia o comportamento da sociedade, tida como viciosa, na qual não consegue sobreviver a jovem Justine, assim como o próprio Sade, encarcerado.

assim como em todos os âmbitos da ciência: também na crítica e na história literárias. Cada vez mais era observável a tendência a se estudar a obra literária com embasamento científico, com a introdução de elementos sociais e psicológicos que teriam influído sobre a produção da obra. A história da literatura, ao analisar os períodos literários, voltava-se às determinações da ação do meio, da época e do momento sobre a produção da obra, incorporando a perspectiva evolucionista para explicar o surgimento e o desenvolvimento de determinadas formas literárias em uma cultura.

Os temas decorrentes das novas concepções teórico-ideológicas do século foram especialmente caros aos escritores naturalistas, procurando comprovar, através de seus personagens, as teses científicas da época. “É Taine o responsável pela passagem do domínio filosófico do Positivismo para o da Estética” (ZILBERMAN, 2003, p. 128). Em língua portuguesa, mencionamos os escritores Eça de Queirós, Raul Pompeia e Aluísio de Azevedo, influenciados, mais ou menos intensamente, pelo francês Émile Zola. Além dos problemas de natureza estética, como é o caso da hipertrofia do estilo, com recursos linguísticos e retóricos convincentes, indagamo-nos acerca da possibilidade de se aplicarem os mesmos princípios metodológicos das ciências naturais para o estudo do ser humano em toda a sua complexidade.

As obras naturalistas, excedendo o realismo, por vezes exageram, podendo até mesmo deturpar a condição de ser homem. Sem dúvida, em sendo um animal, o homem possui instintos e esses instintos têm influência sobre o comportamento humano. Todavia, é preciso nos questionarmos sobre quanto e como eles efetivamente são determinantes. Por vezes, na prosa naturalista, o homem é apresentado como um refém dos instintos, não sendo capaz de refletir, ele mesmo, sobre os seus atos. Nesse sentido, a crítica de Machado de Assis aos personagens Luísa e Basílio, que não passariam de títeres, uma vez desprovidos da motivação interior que o individuariam como personas, conferindo-lhes a verdade de sua representação literária, em seu ensaio crítico “O primo Basílio” (ASSIS, 1961, v. 29, p. 154-179).

Conforme veremos a seguir, Machado de Assis surge em meio aos literatos brasileiros, tendo inicialmente publicado poemas e peças teatrais, escrevendo crônica e crítica literárias, sem que se filiasse a corrente alguma. Cômico de sua convicção de ser um escritor, parece ter buscado se orientar pelo agudo senso de observação, seguido de singular habilidade composicional, adquirida ao longo de vários anos de estudo e dedicação.

O senso de observação é arrolado entre as características da escola realista. A mesma qualidade Machado de Assis reconhecia em Eça de Queirós, cujo talento admirava,

embora fosse contrário à sua doutrina. Isso é expresso pelo próprio Machado de Assis (1962, v. 29, p. 178) em seu ensaio crítico “O primo Basílio”: “Êsse messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. [...] Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.”

Conforme buscamos salientar até então, nosso estudo se realiza, neste primeiro momento, levando em consideração o (re)conhecimento do que estamos consideramos como contexto histórico amplo, em que viveu o escritor. Uma escolha dessa natureza está baseada não em uma perspectiva biográfica, genética ou psicológica, mas sobretudo considera o fato de a nossa existência material humana estar necessariamente ligada a uma época e a um lugar, de forma a não podermos pensar que a mente do escritor está isolada de todos os elementos (participantes e circundantes²³) que propiciaram a sua criação artística.

Certamente, o contexto que influenciou o escritor ter-se-á, através de processo especial, incorporado à obra, embora não seja possível discriminar todos os elementos e determinar a sua função na composição da obra, uma vez que eles não se apresentam de maneira necessariamente explícita na obra propriamente dita. Talvez seja esse o ponto de partida para se pensar a organicidade da obra, possivelmente a ser considerada, pelo menos, em três níveis ou fases: 1) a de pré-elaboração/ elaboração: o autor e a obra; 2) a de pós-elaboração: a obra concluída; 3) a de atualização: a obra e o leitor. Nessa fase da atualização, remete-se o leitor às duas fases anteriores.

Com isso, dizemos que é sempre possível olhar para a obra a partir de diversas perspectivas, a depender do grau de prevalência, segundo o qual se consideram as instâncias que a compõem: o autor, a sua conformação interna ou organização, na ausência de um termo que melhor a expresse, e o leitor.

Comumente observamos estudos que privilegiam um entre esses momentos, ou melhor, movimentos, através dos quais nos aproximamos da obra, na tentativa de apreendê-la²⁴, e, posteriormente, compreendê-la. Assim, buscamos não considerar a obra como um sistema fechado, isolado em si, pelas razões anteriormente expostas, mas antes observamos os

²³ Ou “essenciais e acidentais”. Julgamos também aplicável em casos como este a nomenclatura posteriormente empregada para determinar a natureza das relações sintáticas estabelecidas entre os elementos da frase e o verbo, considerando a natureza verbal da substância da literatura.

²⁴ Acreditamos que o significado etimológico dos verbos cuja raiz é a mesma (lat. *prehendo*: tomar, apanhar, prender, segurar, agarrar) explicita muito bem a ideia que buscamos expressar, inclusive quando nos referimos a eles como movimentos, especialmente se considerarmos o significado próprio das preposições que funcionam como *preverbiais*, isto é, “a” (lat. *ad*: junto a, a, para; sugere e/ou indica um movimento de aproximação, de direção para, podendo também indicar o começo de uma ação e, com isso, na formação de verbos incoativos) e “com” (lat. *cum*: com, juntamente com, também dando a ideia de companhia, simultaneidade, reunião, podendo também exprimir o aspecto modificado, designando o processo chegando a seu termo: acabamento, intensidade). (cf. FARIA, 1962, p. 27-28; 266).

outros movimentos que nos direcionem para fora dela, pois, desse modo, supomos poder lograr nossa tarefa, qual seja a de discutir em que circunstâncias surgiu o escritor Machado de Assis. Para tanto, não podemos prescindir de lembrar a sua incursão no mundo das letras e dos saberes, entre intelectuais já reconhecidos.

É conhecida a origem de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), que, desde cedo, precisou descobrir um modo de ganhar a vida. No entanto, isso se deu diferentemente do que seria de se esperar. Diz-se que ele aprendera a ler com seus pais e conhecera as primeiras letras estrangeiras através do padre da paróquia, onde era coroinha. Ele conhecera as diversas etapas materiais e espirituais da elaboração e da produção da obra de arte, ao iniciar-se na vida profissional como tipógrafo e ao entrar para o mundo da escrita e dos leitores, quando então passou a conviver com o que Pierre Bourdieu chama de meio de produção intelectual (cultural), uma vez que aí se incluem os proprietários de tipografia, os editores, os revisores, os autores das obras.

Desse convívio, Machado de Assis articulou as próprias oportunidades, procurando aprender tudo quanto lhe fosse possível, tudo quanto lhe estivesse ao alcance, especialmente através do contato estabelecido com os diversos literatos, filósofos e pensadores da tradição ocidental e de seu próprio tempo e lugar. Naturalmente, isso não se deu em poucos anos, mas em várias décadas de estudo e de preparação. Fica clara, no entanto, a necessidade de encontrar um lugar, em meio ao espaço literário estabelecido e ocupado por tantos outros, espaço de discussão e de tensões.

Seu emprego como tipógrafo o pusera em contato com os mais diversos gêneros textuais, da mesma maneira que, com isso, ele podia estabelecer relações com os diferentes agentes desse espaço de publicações, o qual envolvia jornalistas, escritores, ativistas políticos, intelectuais e artistas da época.

O gosto pela escrita parece ter surgido cedo, não se sabe bem de onde. O fato é que esse gosto foi nutrido, seja por intermédio das “figuras inspiradoras” com quem, de certa forma, ele convivia, tais como Joaquim Manuel de Macedo (1824-1882), autor de *A Moreninha* (1844), Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), autor de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), Raul Pompéia (1863-1895), autor de *O Ateneu* (1988), para citar apenas alguns dos literatos renomados a essa época, além, é claro, de José de Alencar (1829-1877), nomeadamente admirado e considerado grande pelo próprio Machado de Assis, o que pode ser comprovado pelos artigos a respeito da obra do escritor cearense²⁵.

²⁵ Cf. ASSIS, Machado de. “Iracema” e “O Guarani”. In: _____. **Obras Completas**. v. 29. São Paulo: W. M. Jackson, 1962.

O jovem Machado começara a publicar seus poemas ainda na *Marmota Fluminense* (1855)²⁶, publicação dirigida por Paula Brito. Seu trabalho como escritor ainda jovem fermentava junto a outros de sua idade, com os quais fundara uma espécie de grupo, bem à maneira como os artistas se agregam, o que se assemelha não somente a uma atitude de fortalecimento e aperfeiçoamento de seu próprio caráter e talento, mas também, em certa medida, à busca pela validação e reconhecimento dos próprios esforços.

Do grupo participavam o advogado e poeta Caetano Filgueiras, o poeta português Francisco Gonçalves Braga, Casimiro de Abreu e José Joaquim Cândido de Macedo Júnior.

Além dos poemas, algumas peças teatrais suas foram publicadas²⁷. O teatro e a poesia, apesar de terem sido os gêneros iniciais de sua carreira, não foram os que lhe conferiram o grandioso título de Mestre das letras brasileiras. No momento em que o escritor ia-se aperfeiçoando no tocante à sua técnica, o exercício de escrita propriamente dita desenvolvia-se em seus textos críticos, cujos temas iniciais eram, precisamente, a poesia e o teatro²⁸.

Machado de Assis era um literato bastante consciente de seu papel, embora fosse considerado conservador por alguns. Segundo Afrânio Coutinho:

Machado de Assis prolonga a extensa linha de tradição nacionalista, que vem de Gregório de Matos a Gonçalves Dias e José de Alencar e Castro Alves, acreditando que a literatura é uma expressão do espírito nacional e exerce uma função elevada no desenvolvimento do espírito do povo e na unidade do país. (COUTINHO, 1966, p, 51).

Assim, além da *Marmota Fluminense* (1856), ele contribuiu para grandes jornais e publicações, como o *Correio Mercantil* (1859), o *Diário do Rio de Janeiro* (1858), o *Jornal das Famílias* (1863), a *Imprensa Acadêmica* (1864), o *Jornal do Comércio* (1870) e também para publicações efêmeras, como *O Paraíba* (1857) e *O Espelho* (1859). Ressalte-se a

²⁶ O primeiro poema intitula-se “Ella”. Os que se seguiram a ele, tais como “A Saudade” e “A Palmeira”, publicados na *Marmota Fluminense*, em 1855, não passaram a integrar a coleção de seus poemas publicados por W. M. Jackson. Esses e os demais eventos da vida e da carreira de Machado de Assis foram colhidos em COSTA (2003).

²⁷ As primeiras peças compostas por Machado de Assis eram adaptações e/ou traduções baseadas em peças de outros autores, muitas das quais não chegaram a ser publicadas, tais como *Pipelet*, o *Anjo da meia-noite*, *O barbeiro de Sevilha*, *A família Benoiton e Montjoye*, escritas entre 1860 e 1870, conforme afirma Mário de Alencar no prefácio ao volume *Teatro*, publicado por W. M. Jackson.

²⁸ Segundo COSTA (2003, p. 62-63), os primeiros trabalhos de crítica datam de 1856 e foram publicados na *Marmota Fluminense* com o título de “Idéias vagas” (“Idéias Vagas: a Poesia”, “Idéia Vaga: a Comédia Moderna”, “Os Contemporâneos – Mont’Alverne”). Em 1858, ainda na *Marmota*, publicou “O passado, o presente e o futuro da Literatura”. Esses trabalhos não foram reunidos no volume de obras completas publicado por W. M. Jackson.

influência do gênero jornalístico sobre o estilo do autor, tendo o trabalho como cronista contribuído para alimentar o aguçado espírito crítico que desenvolvera, sobretudo com relação a si próprio.

O prefácio de *Ressurreição* (1872) denota a preocupação do escritor com a opinião dos críticos e leitores, precisamente na ocasião em que submetia ao julgamento público este primeiro exemplar do gênero que inaugurava (ou seja, o romance). Vê-se aqui quanto o próprio autor já tinha consciência de seu projeto literário, o qual vinha pouco a pouco sendo desenvolvido e consolidado nas obras posteriores. Nesse sentido, podemos cogitar que o autor de MPBC já seria, em essência, o mesmo de *Ressurreição*. No prefácio de seu romance, o escritor manifesta as exigências do crítico literário:

Aplausos, quando não os fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito e dão algum verniz de celebridade; mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia. [...] Com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância. [...]

Eu cheguei a esse tempo. Grato às afáveis palavras com que juízes benévolos me têm animado, nem por isso deixo de hesitar, e muito. Cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias, – nobres e consoladoras, é certo, – mas difíceis quando as perfaz a consciência. [...]

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interêsse do livro. (ASSIS, 1962, v. 1, p. 8).

Por sua vez, o “tornar-se público” tem as suas consequências: implica não somente a aceitação do público, mas sobretudo a opinião dos outros autores e dos críticos. Machado de Assis jamais ignorou o olhar da crítica, possivelmente porque ele terá tentado tornar-se, ele próprio, o seu maior e mais severo crítico. Uma personalidade se mantém também a partir da autodesconfiança.

Nada disso, isoladamente, *explica* a obra literária, até mesmo porque diríamos que a obra de arte prescinde de qualquer explicação. Tratar-se-ia, antes, de buscar explicitar elementos presentes na obra: essa seria a tarefa do leitor.

Esses elementos biográficos nos permitem compreender o escritor, não como um gênio, pois não se nasce escritor. Nenhum deles é ou foi nutrido por uma musa imaginária.

Sem dúvida, o elemento artístico advém da fantasia e da imaginação. Apesar disso, o escritor não pode prescindir da técnica (ars poetica)²⁹ adquirida ao longo dos anos de trabalho contínuo.

É indiscutível que Machado de Assis tinha conhecimento de técnica poética, assim como podemos perceber que, para ele, mais do que “contar uma história”, ele buscou dizer algo sobre o homem em suas circunstâncias, o qual pode ser aproximado ao mesmo homem verdadeiro (ou, em termos aristotélicos, verossímil) da ficção.

Sua obra esquivou-se a elementos e atributos nativos, durante muito tempo tomados como parâmetro para se avaliar uma obra como genuinamente nacional, brasileira. Ele não foi, de início, bem compreendido por todos, que não alcançaram seu projeto artístico.

Sua palavra de ordem era a moderação; nele podemos perceber a força do espírito para não se assujeitar aos perigos dos impulsos. Não supomos suas preferências como algo negativo; pelo contrário, reside aí, a nosso ver, a maior prova da consciência da tarefa do humanista: lembrar aos homens o verdadeiro sentido do que é ser humano.

Com nosso estudo, propomos um entendimento da obra machadiana mediado por ela mesma, uma vez que o próprio escritor a considera fruto de reflexão. O próprio autor nos indicia qual seja esse elemento mediador: a consciência do fazer literário.

²⁹ O termo grego *techné*, nos remete exatamente a esse sentido de técnica, que significa o conhecimento prático, o qual não pode ser adquirido sem esforço.

2. Machado de Assis: leitura da tradição

2.1 A formação do escritor: influência e intertextualidade

De que maneira se estabelece o diálogo entre os três elementos fundamentais da comunicação artística, conforme o entendimento de Antonio Candido (2002, p. 24)? Inicialmente pensemos na obra de arte como o elemento centralizador dessa comunicação. A partir daí, é preciso observar o que está implicado nisso: quem escreve e quem lê.

Passemos à constituição da obra de arte, especificamente, no nosso caso, a obra de arte literária, a qual se materializa através da dimensão textual. Por isso, muitas vezes nos referimos a ela com a palavra texto: o texto literário. No entanto, devemos lembrar que, para além da dimensão textual, a obra está situada na dimensão discursiva. Observemos duas formas para uma compreensão do conceito de discurso. A primeira delas seria em conformidade com a acepção ampla do termo, equivalendo, nesse sentido, à própria instância dispersiva, propiciadora de seu surgimento e desenvolvimento, cujo correspondente conceitual seria, em Mikhail Bakhtin (Volochínov)³⁰, “esferas discursivas”, e, em Michel Foucault³¹, “formações discursivas”. Já a acepção estreita do termo discurso nos remeteria à noção de enunciado e esta, por sua vez, à noção de texto.

Desse modo, podemos pensar que a comunicação realizada por meio da obra literária seria, por assim dizer, de natureza textual e intertextual; donde a importância do conceito de intertextualidade para os estudos de Literatura Comparada.

Tânia Carvalhal (2003, p. 69-70) aponta a noção de comunidade textual como essencial ao comparativismo literário.

A crença de que há nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza, sem que isso os uniformize, é que ampara a atuação não só da teoria literária como da literatura comparada quando ambas visam à abstração de conceitos a partir da análise textual, orientando-se para aspectos supra-individuais das obras.

Assim, lança-se mão da visão global da literatura, observando a complexidade das relações interliterárias e o estabelecimento de uma tradição. É propriamente nessa noção do literário como globalidade, segundo Tania Carvalhal, que estão presentes as de comunidade e continuidade. Esta última, bastante importante para a formação (constituição) de um sistema

³⁰ Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1973).

³¹ Em *Arqueologia do saber* (1969).

literário, conforme a visão de Antonio Candido, pode ser entendida “como um processo que alterna memória e esquecimento.” (CARVALHAL, 2003, p. 71). Afinal, a partir do momento em que algo é retido por determinada geração, o que é retido vai-se alterando, ao longo do tempo, de modo a adquirir a característica do que chamaríamos de novo, o qual, por sua vez, passa a ser assimilado e retido. Partindo desse movimento, vai-se construindo e mantendo a tradição.

Nesse contexto das noções de literário como globalidade, de comunidade e de continuidade, a noção de intertextualidade se torna fundamentalmente importante, pois, a partir dela, é possível compreender as relações estabelecidas entre os textos literários.

Tania Carvalhal (2003, p. 72) situa o início do conceito de intertextualidade aplicado aos estudos literários mencionando o estudo de Julia Kristeva, a qual procurou “caracterizar a produtividade textual a partir do conceito de dialogismo de M. Bakhtine”³². O texto literário mantém diálogo com outros textos (literários ou não) na medida em que se constrói com base nas relações que estabelece com outros textos. À ideia de intersubjetividade superpõe-se a ideia de intertextualidade. Em palavras simples, as relações não se dão mais entre os autores, mas sim entre seus textos. Conforme diz Carvalhal (2003, p. 73): “Desse modo, o texto ressalta sua natureza heterotextual, sendo penetrado de alteridade, constituído de outras palavras além das próprias”. Baseando-se nisso, ela dirá que o diálogo que o texto literário estabelece com outros textos leva em consideração três linguagens: a do escritor, a do destinatário e a do contexto cultural, atual ou anterior. Donde a importância, ressaltada por Pierre Bourdieu, em *Regras da arte* (1996), de compreender a obra em seu contexto histórico de surgimento, compreendendo-se, ainda, autor e leitor e, conseqüentemente, a própria obra, como resultados de uma época e, pensando mais amplamente que isso, de um campo de produção cultural.

Inicialmente, a intertextualidade era considerada uma propriedade do texto literário (Kristeva), passando, no entanto, a significar um “procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos.” (CARVALHAL, 2003, p. 74). Desse modo, ela (a intertextualidade) passa a ser considerada um elemento importante para a compreensão da obra. Daí a necessidade, a título de interpretação, sobretudo quando se trata de um estudo (uma interpretação não gratuita, digamos assim, no sentido de que visa algo), de buscar identificar o conjunto de textos que integram o texto de uma determinada obra, uma

³² O conceito de dialogismo foi importante para o desenvolvimento do conceito de polifonia de Michel Foucault, ulteriormente aplicado aos estudos de análise do discurso. Chamamos a atenção para o curioso fato de Roman Ingarden, em seu *Das literarische Kunstwerk* (1930), já mencionar a natureza polifônica da obra literária.

vez que ela mesma é composta a partir do entrelaçamento com esses outros textos, ampliando-se a esfera do texto para a esfera do discurso. “É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto.” (CARVALHAL, 2003, p. 75).

Tania Carvalhal retoma a sua noção de alternância entre memória e esquecimento para pensar que, nessa circularidade, nesse movimento, que pode ser pensado tanto em termos de resgate quanto de perda, se desenvolve a continuidade da atividade literária. Assim sendo, o enunciado de Carvalhal nos permite refletir sobre o fato de que, se um texto é comparável a uma trama de fios, podemos imaginar que, em meio a essa trama, alguns fios ficam encobertos, alguns não são identificados, e acabam sendo deixados de lado, enquanto outros, que estão mais à superfície, são mais facilmente visados (embora possamos supor que tenham sido capturados por um olhar mais perspicaz), e, por essa razão, integram a grande trama do “tecido literário”. Por sua vez, são as pontas perdidas ou encobertas que dão azo a outras leituras, aumentando o leque de possibilidades de compreensão e interpretação da obra.

Ademais, a noção de que existem “fios perdidos” ou “misturados em meio a outros” implica o modo como percebemos a constituição do tecido literário. Ao realizarmos o exame do texto em um dado momento (podemos até pensar que atualizamos uma leitura que já havíamos feito), podemos identificar, no tecido, tanto textos que apresentem com ele uma relação de anterioridade e/ou contemporaneidade, como também podemos vislumbrar, relativamente a alguns fios para nós perdidos, uma espécie de horizonte de interpretação que se orienta para diante, para um texto que porventura pode ser posterior, uma vez que nós mesmos somos posteriores ao texto que estamos lendo, em conexão com a noção de horizonte de expectativa de Hans Robert Jauss.

Se somos levados a pensar, a partir do conceito de intertextualidade, “num conjunto de dimensões formais e temáticas que certos grupos de textos têm em comum” (CARVALHAL, 2003, p. 75), é importante considerarmos a convenção como elemento que viabiliza a comunicação entre os textos. Afinal, para que um texto se comunique com outro(s), é preciso supor que os autores compartilham de um código *minimamente* comum, que possuem ideias que se interpenetram por serem afins ou divergentes, considerando-se afinidade e divergência em diversos graus.

Essa noção de compartilhamento de ideias nos permite repensar, entre outras coisas, as relações de fonte e influência. Enquanto a noção tradicional de influência, segundo Carvalhal (2003, p. 76-77), tendia a individualizar a obra, sobrepondo o elemento biográfico

ao textual e “impondo uma causalidade determinista na produção literária, a noção de intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra.” Além disso, ao passo que as fontes eram vistas como sendo externas ao texto, como de fato o são, “os traços de existência de intertextos são intratextuais, formadores e constituintes da obra.” (CARVALHAL, 2003, p. 77). Com isso, sustenta-se a ideia de que, em certa medida, o próprio texto (nessa perspectiva chamado de intertexto) conterà a sua fonte. A própria obra traz em si as suas condições de produção, ou seja, o seu contexto (em sentido amplo), conforme discutido anteriormente.

Além das questões relacionadas à intertextualidade, a qual viabiliza a comunicação estabelecida entre as obras e, mais do que isso, entre os demais elementos fundamentais da comunicação artística (autor, código e público/leitor), a questão acerca da influência, segundo Sandra Nitrini, é medular, uma vez que reúne todas as questões relativas ao método, ao objeto e à finalidade da Literatura Comparada. Nesse sentido, não poderíamos deixar de abordá-la em nosso trabalho.

No capítulo “Conceitos fundamentais”, de seu livro *Literatura comparada* (1997), em que apresenta os conceitos, bem como as diversas concepções, de influência, imitação e originalidade, Sandra Nitrini discute inicialmente as ideias de Cionarescu, um importante estudioso filiado à literatura comparada tradicional, o qual apresenta o conceito de influência segundo duas acepções: “A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor.” (NITRINI, 1997, p. 127). Ou seja, a influência de um determinado escritor sobre um determinado grupo de leitores. Vemos que aqui é levada em consideração a relação escritor/leitor, o que nos permite pensar que um determinado grupo – ainda que relativamente pequeno – dentre os leitores possa ser composto por escritores em potencial.

“A segunda acepção é de ordem qualitativa. Influência é o ‘resultado artístico autônomo de uma relação de contato’, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor.” (NITRINI, 1997, p. 127).

É contemplada aqui, portanto, a relação que se estabelece entre os escritores. Sandra Nitrini afirma que a primeira acepção de influência pode ser confundida com a ideia de difusão, enquanto a segunda acepção pode ser confundida com a ideia de imitação.³³

³³ Eis algumas diferenças entre imitação e influência: “[...] a imitação refere-se a detalhes materiais como os traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar [...]” (NITRINI, *op. cit.*, p. 127). “A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor.” (NITRINI, *op. cit.*, p. 127-128).

Há quatro sentidos para imitação apontados por Cionarescu:

1) o primeiro se refere à mimesis.³⁴. Conforme Nitrini, essa imitação não pode ser compreendida como mera reprodução, uma vez que supõe “seleção e transposição”. Poderíamos até considerá-la como uma espécie de pressuposto para a atividade literária. Afinal, como é possível haver literatura sem mimesis? Os objetos que o escritor seleciona para recriar literariamente em sua obra e o modo como o faz são escolhidos com base em sua visão, em sua concepção de mundo, as quais são intimamente ligadas à época em que ele viveu e produziu.

2) o segundo sentido “vincula-se à retórica do Renascimento que aconselhou a imitação dos grandes autores antigos.” (NITRINI, 1997, p. 128). Essa segunda compreensão de imitação foi equivocadamente interpretada de maneira literal, ou seja, como a conformidade entre obra e o seu modelo, vinculada a isso a experiência do fazer literário.

3) “O terceiro sentido de imitação liga-se ao processo de adaptação renascentista que apresentava como resultado um produto literário, uma obra escrita, cujo título remete sempre ao de seu modelo.” (1997, p. 128). Como exemplo, mencionamos o *Orlando furioso* de Ariosto (1474-1533), baseado no *Orlando innamorato* de Boiardo (1441-1494). Talvez possamos pensar relativamente ao processo de criação literária e seu produto analogamente ao que foi pensado no nível do discurso, segundo a análise do discurso de linha francesa, especificamente em se tratando das categorias propostas por Dominique Maingueneau, em *O contexto da obra literária* (1995), o qual enquadraria esse tipo de adaptação nas chamadas relações de imitação, as quais, por sua vez, dividem-se em relações de captação e relação de subversão. Enquanto a captação seria um recurso utilizado basicamente para validar um discurso com base em outro já validado, a subversão poderia ser compreendida como uma validação por oposição.

4) “O quarto sentido seria aquele utilizado pelo comparatismo e por meio do qual se verifica uma equivalência entre imitação e influência.” (NITRINI, 1997, p. 129). A fim de estabelecer a distinção entre uma e outra, Cionarescu se vale da caracterização da obra literária segundo seus componentes: o temático (o tema: matéria e organização da narração), o genérico (a forma ou molde literário), o estilístico (recursos expressivos), o ideológico (ligado às ideias e aos sentimentos) e o afetivo (patético, se quisermos nos utilizar do radical grego *παθος*). Este último, segundo o próprio Cionarescu, seria o “registro inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores.” (1997, p. 129-130). Desse modo, a distinção

³⁴ “[...] imitação, no sentido amplo de imitação da natureza, refere-se ao padrão uniforme ou universal da experiência como norma de arte, situando-se na tradição platônica.” (NITRINI, *op. cit.*, p. 128).

entre imitação e influência poderia ser identificada segundo a maior ou menor assimilação de um ou mais de um desses componentes.³⁵ Em virtude disso, considera-se o caráter mais genérico da influência em comparação com a imitação, podendo ser esta última muito mais facilmente identificável. Precisamente por essa razão, não é simples precisar e individuar as influências de um escritor para a elaboração de uma determinada obra.

Segundo Sandra Nitrini (1997, p. 131), o teórico Paul Valéry teria renovado o conceito de influência literária com a imagem “do leão que é feito de carneiro assimilado”. Assim, a ideia de influência não estaria ligada à ideia de dependência ou de imitação, mas a ela estaria associada a ideia de transformação, uma vez que a influência pode ser compreendida como “a intrusão do novo na criação” (1997, p. 132). Afinal, quando um autor se utiliza, em sua obra, de elementos (temas, ideias) de outros autores, algumas vezes de autores de outras áreas do conhecimento, ele pode criar conexões, por assim dizer, inusitadas, anteriormente não cogitáveis, que não (a)parecem, em um primeiro momento, evidentes, mas que acabam por enriquecer a estrutura da obra (pensando em estrutura da obra de maneira multiestratificada e polifônica, conforme a proposta de Roman Ingarden), ampliando o leque de possibilidades interpretativas. Segundo Sandra Nitrini (1997, p. 132): “Ocorre que a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singular, engendrando conseqüências atuantes, impossíveis de serem previstas e, com freqüência, impossíveis de serem desvendadas”.

Sandra Nitrini nos leva a refletir que, na imitação, fica evidente que não somente a fonte que serviu de base a determinado escritor mas também a medida do grau de similitude entre as obras, para Valéry, assimilação. O mesmo não ocorre em se tratando de influência. Conforme já dissemos, neste último caso, muitas vezes não é nem possível identificar no texto as influências do autor. Na tentativa de sistematizar o conceito de influência segundo Paul Valéry, Nitrini (1997, p. 133) diz que foram detectadas quatro categorias: 1) “a influência recebida, que consiste no contato entre dois espíritos”; 2) “a influência exercida sobre a posteridade, que determina, em grande parte, o valor da própria obra emissora”; 3) “a influência que o autor exerce sobre si mesmo”; 4) “a influência por reação, ou seja, a recusa da influência”.

Nitrini (1997, p. 133) afirma que a categoria que mais interessa é a primeira, “por suas implicações como ato criador”. “O problema da influência, para Valéry, reduz-se ao estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos. O

³⁵ “O fenômeno da influência limita-se à absorção de um ou outro desses aspectos.” (NITRINI, *op. cit.*, p. 130).

essencial desta relação é o caráter emocional”. Desta forma, a autora argumenta que para a influência não implicam apenas questões intelectuais, interesses intelectuais afins, por assim dizer, mas o que a motiva seriam fatores de ordem emocional, ligados principalmente às confluências de pensamento ou ao que ela chama de “parentescos secretos”³⁶ entre duas visões de mundo.” (1997, p. 133).

Consideramos ser importante observar com prudência esse caráter emocional essencial da relação de influência, bem como a noção do estudo de influências como a busca por “parentescos”. De antemão, diríamos que não intencionamos recorrer a uma compreensão psicológica (ou psicologizante) do fenômeno, como pode parecer em Valéry. Segundo a nossa concepção, a questão da influência estaria, sem dúvida, ligada ao aspecto emocional, no sentido de estar diretamente associada a sujeitos. Entretanto, as influências estabelecidas entre autores, além de apresentarem relação com visões de mundo semelhantes, dizem respeito à determinação na procura por uma ideia³⁷. Expressamos por “uma ideia” aquilo que não se define por “algo” específico, mas que incita os autores a buscarem. Tratar-se-ia de alcançar o conhecimento de algo que se dá por meio das reiteradas ressignificações, maneira através da qual se constroem as visões de mundo em diferentes épocas e lugares.

Valéry afirma, em sua “Carta sobre Mallarmé” (*apud* NITRINI, 1997, 134): “Dizemos que um autor é original quando ignoramos transformações ocultas que modificaram os outros nele; queremos dizer que a dependência *daquilo que faz* em relação *àquilo que foi feito* é excessivamente complexa e irregular.” A influência recebida seria, no fundo, uma das formas segundo as quais identificamos a originalidade do autor, a partir do momento em que podemos diferenciar, em sua escrita, o conjunto de textos e ideias que lhe serviram de base. Disso podemos depreender o caráter complexo da identificação das influências em um determinado autor, cuja originalidade passa a se constituir a partir das relações de influência estabelecidas, que são, desse modo, consubstanciais.

Destarte, um conceito decorrente da reflexão acerca de fonte e influência é o conceito de originalidade. Para Valéry, significa o desejo de todas as imitações, de todos os empréstimos, e mais original será aquele autor que melhor conseguir digerir os textos dos autores que o influenciaram.

Sandra Nitrini apresenta diversas concepções de originalidade segundo vários estudiosos. Odette de Mourgues estabeleceu dois sentidos para a palavra original: “O primeiro

³⁶ Pensamos que o adjetivo secreto empregado aqui deve ter muito mais o sentido de algo desconhecido (não evidente, não identificado) do que de algo nebuloso, obscuro, quase místico.

³⁷ Isso nos faz lembrar, inclusive, a menção feita à “ideia fixa” em *Memórias Póstumas* (ASSIS, 1962, v. 5, p. 19).

equivale a ‘imaginado sem modelo’, aplicando-se à originalidade absoluta, isto é, a criação a partir do nada. O segundo significa ‘que tem a sua marca própria’, remetendo à idéia de uma originalidade relativa.” (NITRINI, 1997, p. 139). Desde o século XIX, observa-se, para Sandra Nitrini, que se sustenta a noção de originalidade ligada ao elemento individual, pessoal, indefinível e irredutível. A segunda característica de originalidade, nessa concepção, implicaria “uma submissão com relação à época e ao lugar nos quais vive o escritor.” (1997, p. 140). Esta segunda concepção encerraria a ideia do autor que é original em relação a um parâmetro de comparação. Assim, enquanto a primeira ideia está ligada à natureza do escritor (à sua pertença individual), a segunda ideia está ligada à ideia de nação (à sua pertença a um lugar e a uma época), conforme define Nitrini. Desta forma, a marca própria estaria necessariamente ligada, portanto, a esses dois aspectos de originalidade.

Já Anna Balakian estabelece a diferença entre o original ligado à origem³⁸ e o original ligado ao novo³⁹. “O original (novidade), dotado de espírito crítico, sabe decifrar e aperfeiçoar o que os outros descobriram. [...] O original (ligado à origem) é um ser iluminado que abre caminho, é um peregrino destinado a ganhar na história literária o lugar de precursor.” (NITRINI, 1997, p. 141-142). Com base na ideia de que “o original (novidade) consegue quebrar a convenção inspirando-se nela” (1997, p. 142), Anna Balakian propõe quatro meios de ruptura: “o desvio ou a deformação da convenção, a reversibilidade, a sátira da convenção e o aperfeiçoamento da técnica que situa uma ideia já conhecida num *clima* lingüístico próprio.” (1997, p. 142).

Ao que nos parece, esta segunda proposta de análise da polissemia do termo nos leva a pensá-lo, em todo caso, no sentido de uma originalidade relativa (conforme a segunda aceção do termo na primeira proposta, isto é, a de Odette de Mourgues); afinal, embora o escritor produza (\approx crie) algo “novo”, esse novo é relativizado, na medida em que ele deve ser considerado em relação a algo que lhe é anterior. Em decorrência disso, se nos remetermos à noção de origem, nos depararemos com o sentido da tradição de produção, que se consolida e, com o passar do tempo, passa a servir como modelo comparativo, a partir do qual faz sentido pensar em um distanciamento.

³⁸ Tanto em francês como em alemão, há três termos: o francês *originnaire* (em português: originário; em alemão: *original*) corresponde ao sentido de originário, nativo; o *original* (em português: original; em alemão: *original*), apesar de remeter àquilo que vem diretamente da fonte, significando, por extensão, o texto original, o modelo primitivo, também apresenta a aceção de algo peculiar, fora dos padrões, correspondendo, portanto, à primeira aceção do termo sugerida por Anna Balakian.

³⁹ Finalmente, *originell* corresponde à segunda aceção e significa primitivo (em português: original; em alemão, tanto *originell* quanto *originär* parecem corresponder a esse sentido). Em todo caso, ao que parece, o termo terá adquirido novas aceções ao longo dos séculos, pois em latim clássico o sentido era mesmo aquele ligado ao termo *origo*, inis: fonte, origem.

Desse modo, o primeiro exemplo de ruptura proposto por Anna Balakian é a literatura de inspiração clássica, ou seja, segundo o princípio de basear-se nos clássicos para propor algo novo. A reversibilidade é produzida por um espírito de combate à tradição: valer-se do modelo para dizer o contrário. A sátira do tema conhecido é menos radical do que a reversibilidade, pois se “inspira mais no clima social do que numa filosofia de revolta pessoal.” (NITRINI, 1997, p. 143). O quarto meio de ruptura seria, finalmente, a originalidade que provém da técnica. Nesse sentido, Anna Balakian é partidária de um estudo que não se limite à identificação de influências, mas um estudo concreto da obra, ou seja, um estudo objetivo de modo a perceber de que modo se deu a assimilação e absorção dos elementos recebidos e, portanto, como e em que medida isso se apresenta na obra efetivamente⁴⁰.

Nitrini apresenta, finalmente, a teoria de Harold Bloom, a qual optamos por expor na segunda parte deste capítulo. Assim sendo, a respeito dos estudos de Literatura Comparada, Nitrini passa à apresentação do conceito de intertextualidade, aplicado aos estudos de literatura sobretudo a partir da concepção de Julia Kristeva⁴¹, com base em Bakhtin, conforme já especificamos com base nos estudos de Tania Carvalhal (2003).

Discute, ainda, a noção de “palavra literária” na visão de Bakhtin como sendo “a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior.” (NITRINI, 1997, p. 159). Mikhail Bakhtin compreende que a palavra poética, sendo plurivalente e plurideterminada,

segue uma lógica distante daquela do discurso codificado. Só se realiza plenamente à margem da cultura oficial. [...] É por isso que Bakhtin vai buscar as raízes dessa lógica no discurso carnavalesco, pois este, ao quebrar as leis da linguagem

⁴⁰ Segundo a nossa compreensão do já referido estudo de Roman Ingarden, *A obra de arte literária* (1930), ele teria buscado justamente caracterizar a estruturação da obra literária, a fim de elucidar o modo como a obra nos é dada (a ver). Se pensarmos no estrato das objetividades apresentadas, poderíamos perceber em sua significação frutos das relações de influências entre textos e autores. Influências digeridas que passaram, então, a constituir a obra.

⁴¹ Como não nos propomos realizar aqui uma análise propriamente discursivo-textual da obra machadiana, não distinguimos e aprofundamos determinados posicionamentos teóricos, tais como i) o de Jacqueline Authier Revuz: a fim de caracterizar as relações discursivas, a autora distingue heterogeneidade constitutiva de heterogeneidade mostrada, de forma que a intertextualidade seria um dos desdobramentos desta última e ii) o de Piegay-Gros, a qual “propõe, finalmente, uma abordagem dos fenômenos intertextuais enquanto “estratégias de escrita deliberada”, em meio à heterogeneidade generalizada de todo discurso, concepção inseparável da consideração dos “efeitos de sentido” resultantes dessas estratégias [...]”. (COSTA, 2001, p. 32). Segundo COSTA (2001), a concepção de Kristeva estaria mais próxima da concepção de heterogeneidade constitutiva de que trata Authier-Revuz. Reiteramos que não é nosso objetivo aprofundar tais distinções conceituais. Por isso, algumas vezes, consideramos intertextualidade praticamente como sinônimo de dialogismo e de heterogeneidade constitutiva.

censurada pela gramática e pela semântica, realiza como que uma contestação social e política. (1997, p. 159).

Aqui é apresentada não somente a significação da palavra poética para Bakhtin, mas sobretudo a situação (a localização e o sentido) da palavra poética realizada no discurso. Segundo essa concepção de palavra, considerada para além da linguagem verbal e mesmo para além de sua categorização sistêmica (a das estruturas linguísticas formais), é necessário, ao estudá-la, considerar as suas “articulações como complexo sêmico”, ou seja, estendendo-a às relações estabelecidas com as outras palavras da frase no “nível das articulações de seqüências maiores” (cf. NITRINI, 1997, p. 159). A partir disso, é possível inferir a concepção espacial do funcionamento da linguagem⁴², assim como a sua lógica correlacional⁴³. E as três dimensões deste espaço (do espaço da linguagem) nas quais se realizam as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das sequências poéticas são precisamente a do sujeito da escritura, a do destinatário e a dos textos exteriores (contemporâneos ou anteriores).

A exemplo dos eixos paradigmático e sintagmático em que se organizam e se distribuem os signos linguísticos, segundo a concepção estruturalista de Ferdinand de Saussure, também a palavra poética se define, segundo Bakhtin, horizontalmente, à medida que se constitui como diálogo entre emissor e destinatário, e verticalmente, à medida que no texto se inscrevem elementos exteriores aos protagonistas da comunicação, a saber, a história e a sociedade (os valores comuns). O eixo horizontal é designado diálogo; o eixo vertical, ambivalência.

Eis a tipologia de palavra estabelecida por Bakhtin, em sua obra *A poética de Dostoievsky*, publicada pela primeira vez em 1929: 1) A palavra direta, que remete ao sujeito (emissor); é o enunciado do autor; 2) A palavra objetal, que se refere ao discurso direto dos personagens, o qual não deve ser confundido com o enunciado do autor, embora a este esteja subordinado. Ambas (palavra direta e palavra objetal) são unívocas; 3) A palavra ambivalente, ou seja, a palavra de outrem de que se serve o autor, e injeta sentido novo ao passo que conserva o sentido que o enunciado já tinha.

Com a noção dos dois eixos, o do diálogo e o da ambivalência, Bakhtin introduz a ideia de que a linguagem poética é um duplo. Kristeva acentua que esse duplo da linguagem poética (ou literária) deve ser compreendido em conformidade com o fato de o texto literário

⁴² A qual já havia sido identificada por Ferdinand de Saussure, que elencou a linearidade entre as características do signo linguístico.

⁴³ Alusivamente à noção saussurreana de relação sintagmática.

estar inserido em um conjunto de outros textos, e acaba por ser “uma escritura-réplica de um outro (outros textos)”. (NITRINI, 1997, p. 162). Valendo-se da etimologia da palavra ler, relacionada à ideia de colher, recolher, Kristeva argumenta no sentido de o escrever significar o ato produtivo de ler, com a participação do escritor, que é o agente desse processo.

Assim, além de ser a linguagem poética considerada como um diálogo entre textos, toda sequência textual “está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escritura).” (1997, p. 162-163). Ao passo que o texto (livro, obra) remete a outros textos, segundo o processo da reminiscência, é conferido a esse texto (livro, obra) um novo modo de ser, no momento em que ele é ressignificado pelo processo de somação.

Chamamos a atenção para o fato de que um ou outro processo pode ser visto a partir da perspectiva tanto do autor quanto do leitor. Ora, se a própria Sandra Nitrini (1997, p. 162) admite que “o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas, que poderíamos descrever como uma estrutura de redes paradigmáticas”, por que não considerar as possibilidades de conexões realizáveis pelo leitor, incluindo a referência a obras e autores cronologicamente posteriores à obra em consideração? Buscaremos desenvolver essa reflexão na última parte deste capítulo.

Sandra Nitrini (1997, p. 163) apresenta a re-elaboração do conceito de intertextualidade feita por Laurent Jenny, segundo a qual “a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido”. Os três pontos essenciais dessa definição são: 1) O reconhecimento da presença de outros textos em toda e qualquer obra literária; 2) O trabalho de modificação que os textos estranhos sofrem ao serem assimilados; 3) O sentido unificador que deve ter o intertexto, entendido como “texto absorvendo uma multiplicidade de textos, mas ficando unificado por um sentido.” (NITRINI, 1997, p. 163-164). Segundo essa perspectiva,

há três elementos em jogo: o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído [...]. Assim, a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou. (1997, p. 164).

Observamos que essa abordagem considera, ainda, a relação de intertextualidade do ponto de vista formal, uma vez que o texto de origem é literalmente assimilado à estrutura do novo texto. No entanto, observamos que a relação entre textos pode ultrapassar o sentido

da estrutura literal, estendendo-se ao campo das reflexões que serviram como base para o desenvolvimento das ideias apresentadas no texto, ou, em outras palavras, para a elaboração do conteúdo tematizado.

Para alguns casos, seriam aplicáveis as noções apresentadas por Laurent Jenny, mas não para todos os casos. Estaríamos aproximando, dessa forma, o conceito de intertexto à compreensão tradicional dos conceitos de fonte e influência?

O estudioso de Literatura Comparada, Cláudio Guillén, considera a teoria da intertextualidade inoperante para a análise e a comparação de obras, pois ela abriria antes caminho para a leitura, não oferecendo, contudo, diretamente o caminho. Sandra Nitrini (1997, p. 166) contra-argumenta dizendo não ter sido a teoria da intertextualidade desenvolvida para resolver o método da literatura comparada, tendo ela contribuído, em verdade, para a percepção das singularidades de uma obra literária na medida em que

o fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e seu lugar de origem.

Assim, ela admite que esclarecer a intertextualidade implícita é tão problemático quanto identificar e explicitar fontes e influências. Enquanto a busca pela influência conduz do emissor ao receptor, privilegiando o polo ativo da ação de influir, a busca pela fonte conduz do receptor ao emissor, privilegiando o polo passivo do influir. Finalmente, Nitrini introduz a proposta da estética da recepção, apresentando as noções de leitor produtivo e horizonte de expectativas, noções de Jauss com base na hermenêutica de Gadamer, esta, por sua vez, desenvolvida a partir de noções relacionadas à fenomenologia de E. Husserl. A noção de horizonte de expectativa teria ligação com os estudos de Literatura Comparada ao se correlacionar com o conceito de influência, conforme procuramos argumentar anteriormente. Afinal, o que seria o estudioso (pesquisador, crítico) senão um leitor produtivo, que pode se apresentar em uma época diferente da época da obra ou do autor em questão? Em que medida seriam aceitáveis as conexões *avant la lettre* realizáveis por esse leitor produtivo? Seria uma espécie de influência? Ou seria o caso de se poder pensar na ressignificação das ideias encontradas em um determinado texto fazendo a relação com outro(s) que, embora não tendo relação direta com o primeiro, compartilham de fontes e/ou influências comuns?

2.2 Machado de Assis e a tradição literária

Algumas relações de influência e de intertextualidade⁴⁴ perpassam a obra de Machado de Assis, dando-lhe um tom característico. Não temos a pretensão de exaurir a tarefa de investigar tais relações, a qual é, aliás, inesgotável, especialmente se levarmos em consideração a natureza polissêmica do próprio signo linguístico, associando a isso a potencialidade do engenho artístico. Para Agrippino Grieco (1969, p. 27), “Joaquim Maria teve, as mais das vezes, um estilo nôvo. Em arte a forma é elemento decisivo”.

Partindo da proposta teórica de Harold Bloom, supomos que Machado de Assis talvez não se tenha ressentido da chamada “angústia” da influência. Tal sentimento, presente na obra do escritor brasileiro, apresentaria significação diversa, conforme buscaremos desenvolver na terceira parte de nosso estudo. Todavia, conforme Harold Bloom, o mecanismo de “influência” faz-se absolutamente necessário para que se atinja a originalidade em relação à tradição consolidada. Sua proposta de crítica prática da poesia se contrapõe à crítica que se preocupa em estudar o poeta (o autor) sobretudo com base nos fatores sócio-históricos que condicionam a sua produção literária, de modo a diminuir ou a relegar a segundo plano seu potencial criador.

Harold Bloom restabelece o autor, a vontade e o poder de imaginação como elementos fundamentais da criação poética. A nosso ver, isso não retoma meramente o humanismo romântico, sobretudo se pensarmos no processo elaborativo da criação literária, o qual não pode prescindir de um *ego*⁴⁵ (um eu, uma consciência), que apresenta como característica primordial intencional algo, por meio do qual se efetiva o processo de criação da obra. Trata-se de um contínuo processo de ressignificação, ou de elaboração de novas significações/significações potencialmente válidas, cabíveis. Preferimos optar por não compreendê-lo do ponto de vista do psiquismo (ou psicologismo) do autor, mas antes partindo da perspectiva das condições reflexivas por meio das quais lhe é dado apreender o(s) sentido(s) que o autor imprime à obra, quando de sua elaboração.

Nesse sentido, seria o caso de se pensar na proposta de uma “visão” fenomenológica dos fatos precisamente com o intuito de ir em direção contrária a “um

⁴⁴ Não é nosso intuito desenvolver um estudo descritivo dessas relações intertextuais. No entanto, supomos ser importante mencionar os teóricos cujos estudos se concentram na descrição de tais relações. Segundo a tipologia de Piegay-Gros (1996), elas se dividiram em relações de co-presença (citação, referência, plágio e alusão) e de derivação (paródia, travestimento burlesco, pastiche). As segundas, conforme sugere a nomenclatura, dão origem a novos textos. Dominique Maingueneau (1989) baseia-se na proposta anterior; ele, no entanto, subdivide as relações de derivação em captativas (pastiche, estilização) e subversiva (paródia), além de ampliá-las à dimensão do discurso (das relações interdiscursivas). Cf. Costa, 2001.

⁴⁵ Quando falamos em *ego*, não pensamos na correlação unívoca com o *cogito* cartesiano.

racionalismo desacreditado e um ceticismo intolerável.” (EAGLETON, 1994, p. 198). Decerto não é nosso intuito desenvolver e aprofundar, neste estudo, tal proposta.

No entanto, a fim de compreender o processo de criação literária de modo a nos concentrar, ao menos em um primeiro momento, no agente da criação, cuja originalidade é fruto do processo de influência que vivencia, apresentamos os pontos essenciais na teoria de Bloom. Alguns de seus conceitos importantes são os de poeta forte e desleitura. “O meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte.” (BLOOM, 2002, p. 55).

O processo a partir do qual esses poetas fortes criam é o de desleitura, isto é, de correção criativa, “concretizado por meio de movimentos revisionários, os quais teriam a mesma função nas relações intrapoéticas que os mecanismos de defesa em nossa vida psíquica.” (NITRINI, 1997, p. 148). Nessa perspectiva, dever-se-ia buscar compreender não um poema individualmente, mas compreendê-lo na qualidade de uma interpretação distorcida realizada por seu autor, em relação a um precursor ou à poesia em geral. Importante explicitar que esta teoria encontra seu fundamento epistemológico nas ideias de Nietzsche e Freud⁴⁶.

Harold Bloom (2002, p. 170, grifos do autor) construiu seis movimentos revisionários, cujo ponto alto é propriamente o quinto, a *askesis* ou purgação e solipsismo, pois aí o poeta já está desvinculado do poeta precursor, encontrando-se consigo mesmo: “o *clinamen* e a *tessera* lutam para corrigir ou completar os mortos, e a *kenosis* e a *daemonização* atuam para reprimir a lembrança dos mortos, mas a *askesis* é a própria luta, o desforço até a morte com os mortos.” Finalmente, o *apophrades* é o chamado retorno dos mortos: “[...] dias tristes e desafortunados nos quais os mortos voltam a habitar as suas casas, ocorre aos poetas mais fortes, mas com os muito mais fortes dá-se um grande e final movimento revisionário, que purifica até mesmo esse último influxo.” (2002, 191).

Pensando no processo de criação literária, em sentido amplo, procuraremos verificar de que modo alguns elementos da tradição da literatura e do pensamento são assimilados na obra de Machado de Assis. Agrippino Grieco (1969, p. 25) refere-se a isso

⁴⁶ “Nietzsche e Freud são, até onde me é dado ver, as influências básicas na teoria da influência apresentada neste livro. Nietzsche é o profeta do antitético, e sua *Genealogia da moral* é o mais profundo estudo de que disponho das tensões revisionárias e ascéticas do temperamento estético. As investigações por Freud dos mecanismos de defesa e seu ambivalente funcionamento oferecem os análogos mais claros que encontrei para as proporções revisionárias que governam as relações intrapoéticas. Contudo, a teoria da influência aqui explicada não é nietzschiana em seu deliberado literalismo, e na insistência de Vico em que a prioridade na intuição é crucial para todo poeta forte, para que não se reduza a um retardatário. Minha teoria também rejeita o limitado otimismo freudiano, de que é possível uma feliz substituição, que uma segunda oportunidade pode nos salvar da busca repetitiva de nossas primeiras ligações.” (BLOOM, *op. cit.*, p. 58).

como fenômeno de impregnação: “O certo é que nosso melhor prosador transmudava em linguagem sua, em estilo seu, as impressões de leitura que lhe ficassem na retentiva”.

Mencionaremos a seguir, dois estudiosos e as respectivas influências machadianas por eles apontadas. São eles: Afrânio Coutinho e Marta de Senna.

- a) influências de concepção e técnica literária e de estilo: clássicos portugueses, Camões, Frei Luís de Sousa, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, João de Barros, Bernardes, Garrett, Filinto Elísio, Camilo; clássicos gregos e latinos; a Bíblia; Shakespeare, Cervantes, Rabelais e Montaigne; Merimée, Stendhal, Gautier, Flaubert, Balzac; La Rochefoucauld, Diderot, Daudet, Maupassant, Poe, Xavier de Maistre, Victor Hugo, Lamb, Fielding, Voltaire, Feuillet;
- b) influências de humor: Cervantes e os ingleses, Swift, Sterne, Dickens, Thackeray;
- c) influências de filosofia ou concepção do mundo e do homem: Pascal e Montaigne, Schopenhauer, o Eclesiastes, Leopardi;
- d) livros prediletos: a Bíblia, o *Prometeu*, o *Hamlet*, o *D. Quixote*. (COUTINHO, 1966, p. 65-66).

Curioso observar que Afrânio Coutinho (1996, p. 65) apresenta uma visão diferente do que seja o fenômeno da influência, associando-o menos a uma filiação do que a um encontro: “O estado de espírito já existia antes do encontro, de modo latente, e não teria sido diferente sem êle. A influência reforça-o, cristaliza-o, orienta-o, dá-lhe fôrça de expressão”.

Marta de Senna observa que, desde *Contos Fluminenses*, publicado em 1869, até *Memorial de Aires*, cuja primeira edição é de 1908, o recurso textual da citação parece tornar-se recorrente na obra de Machado de Assis, de modo que não podemos passar distraidamente por esse fenômeno. Além da citação propriamente dita, verificam-se diversas referências e alusões

à Bíblia, à mitologia clássica, a diferentes tradições culturais, a personagens históricas e ficcionais, a obras e autores do cânone ocidental, desde a *Ilíada* e a *Odisseia*, até obras da segunda metade do próprio século XIX, em que o autor viveu a maior parte de sua vida e escreveu a maior parte de sua ficção. [...]

O espectro geográfico não é menos amplo: cita desde as orientais *As mil e uma noites*, deuses da mitologia hindu e obras sobre o islamismo, até os ocidentalíssimos poetas norte-americanos Edgar Allan Poe (1809-1849) e Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). Entre esses extremos, alusões (ou citações) a Dante, a Camões, a Shakespeare – que são, junto com Homero, os autores individualmente mais citados – e ainda, a Heráclito, Sócrates, Platão, Aristóteles; a Tito Lívio, Virgílio, Horácio, Cícero; a Tertuliano, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Sir Thomas Morus, Erasmo de Roterdã; a Petrarca, Ariosto, Tasso; a Corneille, Molière, Racine, Pascal, La Fontaine, La Rochefoucauld, Voltaire, Diderot, Stendhal, Victor Hugo; a Goethe, Schiller e Heine; a Swift, Fielding, Smolett, Sterne, Wordsworth, Charles Lamb, Carlyle; a Cervantes, a Vieira, Padre Bernardes, D. Francisco Manuel de Melo, Nicolau Tolentino, Bocage, e ao seu querido Garrett. Quanto a autores brasileiros, é parcimonioso: remonta a José Basílio da Gama e ao seu *Uruguai* (que chama equivocadamente de *Uruguai*), passa por Tomás Antônio Gonzaga [...], e

chega ao século XIX de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. (SENNA, 2008, p. 269-270).

O elenco acima não esgota, porém, a lista de autores mencionados ao longo da obra machadiana. Eles integram, todavia, a base de dados com que a autora vem trabalhando há algum tempo, reunindo registro de citações e alusões nos romances e contos de Machado de Assis. No entanto, somos concordes com a autora quando esta diz que, mais do que elencar fontes e influências, é preciso refletir acerca da significação que se busca atribuir à obra por intermédio delas, pensando, ainda, em seu “desvio” elaborativo (a fim de aludir à proposta de Bloom), com base no novo sentido que assumem ao passarem a integrar o novo texto.

Dessa forma, apresentaremos algumas “evocações textuais” de que fez uso Machado de Assis em sua obra literária. Não poderíamos deixar de iniciar pela mais vultosa delas: a de William Shakespeare (ca. 1564 – ca. 1616). Marta de Senna individualiza a referência ao dramaturgo inglês desde o primeiro conto do primeiro livro, “Miss Dollar”, até o último romance, *Memorial de Aires*: “A moça em questão deve ser vaporosa e ideal como uma criação de Shakespeare; deve ser o contraste do *roast-beef* britânico, com que se alimenta a liberdade do Reino Unido.” (ASSIS, 1962, v. 20, p. 7).

Observamos uma quase espécie de captação subversiva, em que o autor brasileiro se utiliza da referência ao autor britânico com o intuito de contrastar, neste caso, as características das personagens de uma e de outra obra. No entanto, enquanto Miss Dollar (observe-se, ainda, a alusão à moeda norte-americana) seria condizente com a atmosfera de uma época e de um estilo (o de Shakespeare, no Renascimento inglês), já não o é com relação ao momento (com todas as suas circunscrições) de seu autor, bem como do estilo de ficção em que ele, de algum modo, está inserido.

Mais significativas são as menções mais pontuais, à diferença das mais recorrentes, como é o caso da curiosa referência à obra shakespereana no conto “Lágrimas de Xerxes”, de *Páginas Recolhidas* (1889). Machado de Assis (1962, v. 15, p. 119) não apenas simplesmente cita a peça ou lhe faz alusão e/ou referência, mas situa espaço-temporalmente nela o seu conto: “Suponhamos (tudo é de supor) que Julieta e Romeu, antes que Frei Lourenço os casasse, tratavam com êle este diálogo curioso [...]”. No prefácio do romance *Ressurreição* (1870), lemos o seguinte:

Minha idéia ao escrever êste livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

Our doubts are traitors,

And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt. (1962, v. 1, p. 9).

O trecho citado encontra-se no ato I, cena IV, da peça *Medida por Medida* (*Measure for Measure*, ca. 1604). Machado de Assis deixa claro, com a citação, que sua intenção não foi a de escrever um romance de costumes, mas de caracteres. A partir do trecho da peça de Shakespeare compreendemos que, assim, como a personagem Isabella⁴⁷ fora acometida pela dúvida, outros personagens machadianos igualmente o serão, dentro os quais o próprio Félix, de *Ressurreição*, assim como Bentinho, de *Dom Casmurro* (1900).

Os caracteres diferenciam-se da ideia sugerida por seus nomes, ou seja, respectivamente, a de feliz e abençoado (bendito), e seus espíritos são, assim, tomados pelo sentimento da dúvida, do qual não conseguem se livrar. A ambiguidade adquire forma e distinção por meio do pseudônimo casmurro, que bem traduz o estado de ânimo deste último personagem.

Além disso, ainda a respeito da apropriação do trecho de Shakespeare, observamos que Machado de Assis redimensiona a recusa moral de realizar determinado ato por parte da personagem Isabella, com vistas a alcançar o fim desejado, o de libertar o seu irmão, embora não houvesse uma razão moralmente louvável para fazê-lo. A partir de sua observação do comportamento humano, o qual imprime a seus personagens, afirma o narrador em MPBC, no capítulo LXXVI “O estrume”: “[...] o vício é muitas vezes o estrume da virtude.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 234).

A atmosfera de ambiguidade é a mesma que faz surgir o efeito humorístico que tanto tem sido identificado na obra de Machado de Assis.

Não podemos deixar de mencionar aqui a conceituação de humorismo proposta por Luigi Pirandello⁴⁸, a qual prevê a existência de um sentimento do contrário oriundo da reflexão, a qual se segue à percepção do contrário provocadora do riso imediato, característica

⁴⁷ “Nessa altura do enredo, Cláudio, irmão de Isabela, condenado à morte por um ato de luxúria, pede que Lúcio a exorte a usar o seu poder de sedução para persuadir o tirano Ângelo a libertá-lo. Isabela diz ter dúvidas a respeito de tal poder, e Lúcio lhe responde com os versos usados por Machado.” (SENNA, 2008, p. 274).

⁴⁸ “Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosi; ne scompone l’immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento surge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.” (PIRANDELLO, Luigi. *L’umorismo*. Milano: Mondadori, 1992, p. 125-126). “Então, nós veremos que na concepção de cada obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, não permanece, vale a dizer, quase uma forma de sentimento, quase um espelho no qual o sentimento é mirado novamente; mas é posto adiante, como um juiz; ele é analisado, de modo a tornar-se indiferente a ele; se lhe descompõe a imagem; todavia, a partir desta análise, a partir desta descomposição, outro sentimento surge e emana: aquele que se poderia chamar, e que eu, de fato, chamo *o sentimento do contrário*.” (Tradução nossa)

do cômico. Com isso, o elemento humorístico de composição pode revestir o personagem, o objeto ou a ação de um caráter cruel, conforme observamos algumas vezes em Machado de Assis.

Não é simplesmente cômico o fato de Mariana reclamar do chapéu de seu marido Conrado: “Um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo.” (ASSIS, 1962, v. 13, p. 165). A epígrafe do conto “Capítulo dos chapéus”, de *Histórias sem Data* (1884), são versos da peça *O médico à força* (1666), de Molière (1622-1673), na qual se questiona, dentre outras coisas, o comportamento feminino: de um lado, temos uma jovem que se finge de doente para fugir ao casamento; do outro, temos uma mulher que tenta se vingar do marido que a maltrata fazendo-o passar por médico.

O fato de a obra de Molière ser uma espécie de “crítica moralizadora dos costumes e das ações dos homens, que enfoca a hipocrisia, a linguagem afetada e a literatice das mulheres ridículas, bem como os burgueses, novos-ricos que queriam ostentar cultura” (DALCOL, 2007, p. 12).

Estes elementos dão-nos certo matiz da leitura do conto machadiano. O chapéu representa uma metonímia do próprio homem. Isto se verifica também em uma crônica homônima e em algumas passagens de MPBC, conforme apresentaremos adiante.

Não somos levados a observar e/ou a criticar apenas o comportamento das mulheres, mas dos indivíduos de maneira geral, e Machado de Assis parecia não fazer distinções quando fazia tais opções de tratamento de seus personagens. Enquanto que o narrador do conto destaca a frivolidade e a limitação intelectual da mulher, dada à leitura dos mesmos romances, também o marido é apresentado como limitado, por cultuar as doutrinas científicas, através das leituras de Darwin e Laplace, embora a isso parecesse se contradizer, ao supor um princípio metafísico para realizar a escolha do chapéu: “Não cuide que quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro.” (ASSIS, 1962, v. 13, p. 109).

No capítulo XLIX (“A ponta do nariz”), o narrador Brás Cubas “rumina” a sua filosofia acerca da humanidade, cujos dois grandes princípios são: o amor conjugal, que possibilita a perpetuação da espécie, e o nariz, que destaca a individualidade humana. Ele procede à narração de uma espécie de parábola em que o chapéu figura como símbolo dessa individualidade, a qual, para se afirmar, parece que precisa mostrar-se superior em relação a outrem.

Um chapeleiro passa por uma loja de chapéus; é a loja de um rival, que a abriu há dois anos; tinha então duas portas, hoje tem quatro; promete ter seis e oito. Nas vidraças ostentam-se os chapéus do rival; pelas portas entram os fregueses do rival; o chapeleiro compara aquela loja com a sua, que é mais antiga e tem só duas portas, e aqueles chapéus com os seus, menos buscados, ainda que de igual preço. Mortifica-se naturalmente; mas vai andando, concentrado, com os olhos para baixo ou para a frente, a indagar as causas da prosperidade do outro e do seu próprio atraso, quando ele chapeleiro é muito melhor chapeleiro do que o outro chapeleiro... Nesse instante é que os olhos se fixam na ponta do nariz. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 164-165).

Adiantamos que, nessa passagem do romance, notamos já o instinto da luta, compreendida como um confronto de vontades, por meio da qual o sujeito sustenta e garante a sua possibilidade de ser e permanecer (perseverar, prosseguir) na existência.

Também Brás Cubas é impelido a buscar por seu lugar na vida. Todavia, falha tanto no casamento, quanto na política, na filosofia e na ciência. Por vezes, ele procura aliviar-se de seus males morais. Para tanto, recorre à teoria da equivalência das janelas, cuja fonte encontramos em Geoffrey Chaucer (ca. 1343-1400), em *The Canterbury Tales* (ca. 1399), mais precisamente em “The Reeve’s Tale”. Trata-se de uma história em que dois estudantes têm problemas com o seu cavalo e ficam incapacitados de prosseguir viagem. Então, pernoitam na casa de um moleiro, o qual os enganara, pois trocara a farinha que eles carregavam por farelo. Tendo tomado conhecimento do fato pela própria filha do moleiro, um dos jovens estudantes, Aleyn, diz ao outro:

For, John, ther is a lawe that says thus:

For, John, there is a law that says thus

That gif a man in a point be agreved,

That if a man in one point is injured,

That in another he sal be releved.

That in another he shall be relieved.

Oure corn is stoln, sothly, it is na nay,

Our grain is stolen, truly, it can not be denied,

And we han had an il fit al this day;

And we have had a hard time all this day;

And syn I sal have neen amendement

And since I shall have no recompense

Agayn my los, I will have esement.

For my loss, I will have satisfaction.

By Goddes sale, it sal neen other bee!"

By God's soul, it shall be no other way"⁴⁹

⁴⁹ O texto em negrito, correspondente à versão original em *Middle English*, seguido da tradução para o inglês moderno. A obra encontra-se disponível em: < <http://www.ummmaine.edu/faculty/necastro/chaucer/ct/rvt/> >. Acesso em 16 jul. 2010. Para efeito de esclarecimento, sem nos atermos à métrica e à rima dos versos, arriscamos a seguinte tradução para o português: “Pois, John, há uma lei que diz assim:/ Que, se um homem é, em algum ponto, lesado,/ [Que], em outro, ele deve ser reparado./ O nosso grão foi roubado, realmente, não se pode negar,/ E nós tivemos um momento difícil durante todo este dia/ E, já que não deverei ter nenhuma recompensa,/ Por causa do meu prejuízo, eu terei [uma] satisfação./ Pela Alma Divina, não pode ser de outra maneira.” (CHAUCER, s/d, 4180-4187). Gostaríamos, ainda, de ressaltar que a lembrança deste conto de

A partir da leitura dos versos acima, nos reportamos ao capítulo LI (“É minha!”): “Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 171). Brás Cubas “arejava” a consciência, por ter valsado com Virgília na noite anterior, pensando na moeda de meia dobra que encontrara na rua e buscava, então, restituir ao dono.

Ainda em MPBC, no capítulo XCVIII (“Suprimido”), o narrador Brás Cubas descreve Nhã-Loló (Eulália), atestando, através desta personagem, neste caso, o caráter ambíguo da alma humana: “Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, *l'ange et la bête*, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, - *l'ange*, que dizia algumas coisas do céu, - e *la bête*, que...” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 291). Observamos a referência direta a Blaise Pascal, uma das grandes influências de Machado de Assis, cuja afinidade se dá, no entanto, pelo contraste, conforme retifica o próprio escritor brasileiro em sua narrativa. Afinal, Pascal distinguia deliberadamente instinto de razão, argumentando que o homem poderia decidir-se sobre esta última, concluindo, porém, que “o homem não é anjo nem animal; e, por infelicidade, quem quer ser anjo é animal.” (PASCAL, 1979, p. 125).

O processo apropriativo dos autores da tradição confere não apenas a individuação dos personagens de Machado de Assis, mas caracteriza, inclusive, a apresentação de sua obra: “Conhecem as academias de Sião? Bem sei que em Sião nunca houve academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me.” (ASSIS, 1962, v. 13, p. 293).

Marta de Senna identificou a origem deste recurso narrativo empregado no conto “Academias de Sião”, de *Histórias sem Data* (1884), em Luciano (ca. 120 - 180 d.C.), na obra *Uma história verídica*: “Scrivo dunque di cose che non ho vedute, ne ho sapute da altri, che non sono, e non potrebbero mai essere: e però i lettori non ne debbono credere niente.”⁵⁰ (LUCIANO, 2007, 741).

Marta de Senna lembra, ainda, que a epígrafe de *Esaú e Jacó* (1904) encontra-se no capítulo XIII, de título homônimo, assim como o prefácio de *Tristram Shandy*⁵¹ encontra-se entre os capítulos 20 e 21 do livro III: “No, I’ll not say a word about it – here it is; – in publishing it – I have appealed to the world – and to the world I leave it; – it must speak for

Chaucer foi-nos trazida à memória por intermédio do filme de Pier Paolo Pasolini “The Canterbury Tales” (1974).

⁵⁰ Escrevo, pois, sobre coisas que não vi, nem ouvi de outros, que não são, e nem poderiam vir a ser: e por isso os leitores não podem acreditar em nada disso. (Tradução nossa)

⁵¹ O romance foi publicado em nove volumes, entre 1759 e 1767.

itself.”⁵² (STERNE, s/d, 170). Como não notar, além disso, a semelhança com o prefácio de MPBC⁵³?

No tocante a estratégias de estruturação significativas, observemos que o narrador de *Esau e Jacó* inicia o capítulo XIII de maneira verbalmente truncada. Marta de Senna argutamente o notou em virtude da disparidade entre tempos e modos verbais empregados no enunciado: “Ora, *está* aí justamente a epígrafe do livro, se eu lhe *quisesse* pôr alguma, e não me *ocorresse* outra.” (ASSIS, 1962, v. 8, p. 62, grifo nosso). Em vez do presente do indicativo, teríamos: “estaria”, para concordar com o imperfeito do subjuntivo em “quisesse” e “ocorresse”. Outra possibilidade seria empregar o futuro do subjuntivo: “está” concordaria, desse modo, com “quiser” e “ocorrer”. No entanto, nenhuma das duas concordâncias seria verossímil ao sentido do romance, pois não se trata de ação hipotética passada ou futura, pois a epígrafe já está se encontra no primeiro capítulo do livro, não sendo, contudo, de autoria do narrador em terceira pessoa, mas de Aires. A nosso ver, esse fenômeno indicia o manejo múltiplo da “direção” da narração do romance.

Em todo caso, é com o mesmo verso de Dante que finda o capítulo anterior (XII: “Esse Aires”): “Dico che quando l’anima mal nata...”. O verso, que figura no canto V do Inferno de *La Commedia*⁵⁴, não apresenta, contudo, o mesmo sentido que lhe é dado em *Esau e Jacó*, ou seja, o de que os dois irmãos estavam fadados à rivalidade já desde o ventre, sugerindo ser este sentimento a guiá-los pela vida. Na *Commedia*, o verso faz parte do momento em que Dante chega ao segundo círculo do Inferno, onde encontra o rei Minós, o qual determina, para cada alma, o círculo do inferno para onde deverá se dirigir⁵⁵.

Com relação à estruturação de MPBC, há que se pensar na situação espaço-temporal de seu narrador. De que artifício de composição terá se valido o seu autor, ele próprio confessadamente não nos revelará, o que dá margem aos estudiosos de sua obra buscar alguma resposta ao enigma.

⁵² “Não, eu não direi uma palavra sobre ele – aqui está ele; – em publicando-o – eu apelei para o mundo – e para o mundo eu o deixo; – ele deve falar por si mesmo.” Tradução nossa.

⁵³ “O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nãimamente extenso, aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo [...]”(ASSIS, *op. cit.*, v. 5, 10).

⁵⁴ A crítica moderna afirma que a obra começou a ser escrita depois de 1307. Em 1319, as duas primeiras *cantiche*, ou seja, “O Inferno” e o “O Purgatorio”, já eram publicadas. Dante deve ter trabalhado durante os últimos anos de sua vida para concluir a obra, inteiramente publicada após a sua morte.

⁵⁵ “Dico che, quando l’anima mal nata/ li vien dinanzi, tutta si confessa/ e quel conoscitor de le peccata/ vede qual loco d’inferno è da essa;/ cignesi con la coda tante volte/ quantunque gradi vuol che giù sai messa.” (ALIGHIERI, 1998, p. 49-50) (A edição citada é bilíngue, com tradução de Italo Eugenio Mauro: Digo que, quando a alma malfadada/ se lhe apresenta, toda se confessa,/ e ele, que bem conhece, para cada/ culpa, o lugar do inferno que mereça,/ tantas vezes co’a cauda então se enrola/ quantos graus determina que ela desça.).

Luiz Roncari realiza um estudo intersemiótico entre MPBC e o *Eclesiastes*. Falamos em termos de intersemiose, pois não somente os textos propriamente ditos, mas a concepção de um conjunto de crenças e símbolos é necessária para que se observem as relações estabelecidas.

A morte, no *Brás Cubas*, cumpre todas as funções capitais para a estruturação da narrativa: é ela que eleva e transporta o narrador para um plano superior ao dos demais homens, permitindo-lhe narrar “do outro lado da vida”, e não de um lado qualquer, pois foi um “mal” que levou à “eternidade”; é ela também que lhe permite uma visão completa e acabada da vida, podendo dar-se ao luxo de hesitar entre começar a narrativa com o “meu nascimento ou minha morte”, dois fatos que a nenhum dos mortais é dado observar; e é ela também que lhe assegura uma posição mais fixa e estável, embora tenha também seu movimento, como o sol, que veremos mais adiante, mas que lhe cria uma perspectiva para apreciar a instabilidade, a região do vento. Desse modo é a morte que permite a transcendência, que, num primeiro momento, eleva e distancia, e, noutro, possibilita ao narrador voltar-se e aproximar-se, revendo-se com esse acréscimo de conhecimento e sabedoria. Ela permite que o narrador transcenda seu campo de visão restrito, sem perder o peso do testemunho e da experiência direta. Combina as vantagens de quem experimentou as posições do sol e do vento, como Qohelet, falando de um a partir do outro, pois não é dentro da instabilidade (onde se exercita a volubilidade do herói e dos homens) que Brás Cubas narra, mas de fora dela, “do outro lado da vida”. (RONCARI, 1990, p. 77).

Roncari refere-se à posição do narrador como análoga à posição daquele que se coloca na região do sol e do vento, que, embora em contínuo movimento, encontram-se situados fora da região em que estão confinados os demais homens. O *Eclesiastes*, por ter uma visão do mundo diferentemente da dos demais, tem outra compreensão acerca da vida, e de tudo o que ela compreende, incluindo a morte, que não representaria algo de negativo, pelo contrário, pois ela traz consigo a sabedoria: “O coração dos sábios está na casa do luto; o coração dos insensatos na casa da alegria.” (Ecle 7, 4)⁵⁶.

Para Roncari (1990, p. 76), “É a morte que eleva a uma posição equivalente à do sol, suspendendo do espaço e tempo da região do vento, e permite que, como ele, roce o manto da eternidade”. Segundo o pensador hebreu (Ecle 3, 10-11): “Eu vi o trabalho que Deus impôs aos homens: todas as coisas que Deus fez são boas, a seu tempo. Ele pôs, além disso, no seu coração, a duração inteira, sem que ninguém possa compreender a obra divina de um extremo a outro.” Dessa forma, seria necessário abstrair-se do momento presente para ter uma compreensão integral dos acontecimentos da vida. Roncari deixa claro que a morte não funciona somente como um expediente para a construção do narrador do romance. Ademais, é nossa intenção prosseguir com a argumentação acerca das implicações da organização dos elementos da narrativa de MPBC como um todo transformado e reestruturado pelo talento machadiano.

⁵⁶ Servimo-nos das referências à Bíblia constantes no artigo de Luiz Roncari.

2.3 Horizontes de leitura

Machado de Assis assume, em certos momentos, a posição de leitor. Poderíamos, ainda, cogitar o fato de que o crítico é, na verdade, um leitor que se pretende mais atento do que qualquer outro. Mais do que atento, o crítico deve ter consciência de seu papel de orientar a opinião, de modelar o gosto, de guiar a apreciação artística, não em favor dos próprios interesses, pois: “Crítica é análise [...] A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure reproduzir unicamente os juízos da sua consciência.” (ASSIS, 1962, v. 29, p. 13).

O artigo de Stélio Furlan, intitulado “O encanto numeroso da leitura” (FURLAN, 2002-03), nos apresenta a face das múltiplas leituras realizadas por Machado de Assis, que passaram, por assim dizer, a constituir um padrão híbrido de criação literária. Afrânio Coutinho já o havia observado ao falar de sua “teoria do mólho”⁵⁷ e de sua “consciência artesanal”.

Estas são algumas das expressões através das quais Afrânio Coutinho faz referência à concepção machadiana acerca da própria atividade literária. O crítico procura esclarecer o fenômeno utilizando-se das próprias palavras do escritor, o qual poderia “ir buscar a especiaria alheia”, para ser, contudo, temperada com “o mólho de sua fábrica”⁵⁸. Assevera, ainda, que o escritor brasileiro tinha consciência do trabalho a que deveria se dedicar o literato:

As questões técnicas estão na raiz do êxito e a boa solução dos processos técnicos é o caminho que leva àquela harmoniosa dosagem do coeficiente pessoal e das características tradicionais dos gêneros. Machado era ciente disso e emprestava alta atenção e importância aos diversos aspectos da técnica narrativa, isto é, aos meios de realização dos diferentes efeitos que tinha em mira, aos artifícios e métodos que combinava em soluções eficazes para a obtenção do efeito. (COUTINHO, 1966, p. 67).

Afinal, não podemos pensar na obra de Machado de Assis sem nos referirmos à preocupação que ele apresenta relativamente ao leitor. A noção do “leitor ruminante” nos leva a cogitar um perfil de leitor que não se atém à superfície do texto, mas que, a partir dele,

⁵⁷ “Tiro de cada coisa uma parte e faço meu ideal de arte, que abraço e defendo.” (citação de Machado de Assis feita por Coutinho (1966, p 33).

⁵⁸ Cf. Coutinho, *op. cit.*, p. 33.

observa as direções para as quais ele conduz, ou seja, os sentidos, as significações que lhe são atribuíveis.

Em MPBC, somos remetidos a um desafio, qual seja o de situarmo-nos, em um perfil de leitor, dentre os que nos apresenta o autor-narrador do romance: “Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual [...]”. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 9). Naturalmente, o leitor adequado para a obra não se encaixa nestas “duas colunas máximas da opinião”, razão pela qual ele integra um grupo reduzido, no qual se inclui o crítico, o observador perspicaz: “O que não admira, nem provavelmente consternará, é se êste outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez.. Dez? Talvez cinco.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 9).

A partir do momento em que um elemento “externo” é integrado à obra, como é o caso do leitor machadiano, através de diversos recursos de composição aos quais apenas acenamos, em virtude de não ser este o cerne de nossa pesquisa, observamos que Machado de Assis, de certa forma, ter-se-á antecipado a alguns dos temas desenvolvidos pela Estética da Recepção, conforme apresentaremos a seguir.

Especialmente ao nos reportarmos à narrativa que se organiza como memórias, forma textual, aliás, que parece ser cara a Machado de Assis, uma vez que oferece liberdade e autonomia ao autor para exprimir-se a partir de seu ângulo de visão, o qual se pretende mais ou menos particular e que, no entanto, aponta para um horizonte mais amplo, que transcende, por assim dizer, a própria obra e as pretensões⁵⁹ de seu autor, que encontrará (ou não) correspondente na interpretação dos futuros leitores. Eis a atitude a que se vê obrigado o leitor atento: “[a] construção de um saber, já que, percorrendo os caminhos das metáforas machadianas, ele pode se valer das leituras do autor para descobrir em que filosofias ele se sustenta ou em que labirintos deixa seu leitor perdido.” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2010, p. 19).

Ao pensarmos em efeito estético pretendido, não há como não nos referirmos, hoje, aos estudiosos da Estética da Recepção, com especial atenção aos nomes de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que se ocuparam de compreender o processo de apreensão da

⁵⁹ Chamamos a atenção à etimologia do termo, o qual nos remete ao que o escritor teria intuído e impresso na obra, antes e durante a sua elaboração, composto pelo *preverbio* *prae*: também preposição (abl.), cujo sentido próprio é adiante, diante de, em frente de, defronte de (cf. FARIA, 1962, p. 774); e pelo verbo *téndó*, *ís*, *ère*, que apresenta sentido figurado de tender a, inclinar-se para, dirigir-se a, visar a, visar. (cf. *Ibid.*, p. 988). Noções como essas são essenciais, pois não apenas caracterizam o processo do escritor, mas também a própria obra. É com base na observação desse fenômeno, dentre outros, que supomos ter Roman Ingarden postulado o estatuto intencional da obra de arte literária.

obra por parte do leitor, ou seja, da experiência da leitura. Para tanto, é preciso uma apreensão do objeto estético e de como ele se configura na obra, de modo a não ser possível prescindir da compreensão das estratégias de leituras, impressas no texto por seu autor.

Em sua teoria do ato da leitura, Wolfgang Iser se guia pela teoria dos atos de fala de Austin e Searle⁶⁰. É justo mencionar que Iser propõe uma análise histórico-funcional do texto literário, uma vez que o valor da ficção se baseia na sua função⁶¹. Afinal, o que é expresso em uma obra ficcional não se refere ao contexto individual, ou seja, relativo a uma determinada situação representada na obra que os leitores têm diante de si, mas a própria situação é ocultada (ou antes suspensa) pelo que a fala de um determinado personagem provoca. A comunicação se realiza não somente pelo que é dito de maneira explícita, mas também de maneira implícita, conforme Stanley Cavell⁶². É preciso ter em mente quanto a ficção se serve disso. Com base no que afirmou Cavell, Iser diz que as ações não são explícitas (se fossem, que vantagem teria a função representativa da linguagem?). Aquilo a que se visa não coincide com aquilo que se diz, que se profere.

Essas implicações, assim como o não-dito, constituem as condições básicas para que o receptor possa produzir o que se visa. Desse modo, os 'vazios' da fala formam o constituinte central da comunicação. A interação dialógica precisa dessas indeterminações para que se movimente, pois a ação verbal, uma vez sucedida, se realiza ao reduzir esses elementos indeterminados no uso comunicativo da fala. (ISER, 1996, p. 112).

Além disso, “as estratégias não apenas organizam o contexto de referências do repertório e esboçam a sua compreensão, mas também precisam preencher aquela função que no modelo de diálogo dos atos de fala cabe aos *accepted procedures*⁶³ [...]” (ISER, 1996, p. 161). Iser encontra na estrutura de primeiro e segundo planos de percepção da obra um indício de resposta para o êxito alcançado pelas estratégias do texto. Observemos aqui a semelhança com o esquema de figura e fundo da psicologia da percepção. Dessa forma, a partir dos processos de seleção (segundo os quais é estabelecida uma relação entre o primeiro e o segundo planos) e combinação (os quais organizam os elementos selecionados)⁶⁴, podemos

⁶⁰ “Os atos de fala transformam as frases em frases situadas, e, assim, em enunciações verbais que ganham seu sentido *no* e *pelo* uso.” Note-se aqui o estabelecimento do estatuto pragmático da ação verbal, cuja fundamentação filosófica encontra-se no Segundo Wittgenstein (ou seja, Wittgenstein a partir da obra *Investigações filosóficas*, publicada postumamente em 1953), e que servirá de base para as ulteriores teorias do texto e do discurso. (ISER, *op. cit.*, p. 104).

⁶¹ Cf. ISER, 1996, p. 102.

⁶² Stanley Cavell, “Must we mean what we say?”, New York, 1969. (cf. ISER, *op. cit.*, 111-112).

⁶³ “Os ‘procedimentos aceitos’ concretizam no modelo dos atos de fala aqueles procedimentos ou regras que o falante e o receptor precisam conhecer de antemão para que a ação verbal tenha êxito.” (ISER, 1996, p. 161).

⁶⁴ Lembramos que os conceitos de seleção e combinação (análogos ao de sintagma e paradigma) foram colhidos na teoria estética de Jakobson, por sua vez, baseado na teoria linguística de Ferdinand de Saussure.

alcançar a compreensão da obra em sua perspectividade. Essa perspectividade não seria uma propriedade estritamente interna da obra, pensada segundo uma estrutura de eixos: o vertical, segundo o qual se organiza o conjunto de convenções que chamamos pré-estabelecidas (aqueles que guiam os sujeitos no momento de realização de um ato de fala performático, conforme Iser, pois supomos ser também possível pensá-la em termos dos modelos herdados, com base na historicidade da obra e do cânone literário de que ela participa⁶⁵), e o eixo horizontal da combinação dessas convenções selecionadas.

São pelo menos quatro as perspectivas mencionadas por Iser, e seria propriamente o gênero narrativo que melhor evidenciaria esse sistema: 1) a perspectiva do narrador; 2) a perspectiva dos personagens; 3) a perspectiva da ação ou do enredo; 4) a perspectiva da ficção marcada no leitor. Dessa forma, o objeto estético se constitui a partir de visões diferenciadas. Nos termos empregados por Wolfgang Iser:

Como sistema da perspectividade, as perspectivas referidas significam que as visões diferentes de um objeto comum podem ser representadas por elas; daí segue que nenhuma delas representa totalmente o objeto intencionado do texto. Cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras. Essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente. (ISER, 1996, p. 179).

O sistema perspectivístico da obra de arte se organiza segundo uma estrutura de tema e horizonte, que propõe a coordenação das diversas perspectivas, diferentemente, todavia, da proposta de organização em camadas de Roman Ingarden, conforme argumenta Iser. Essa estrutura de tema e horizonte é a própria estrutura da atividade de imaginação do leitor⁶⁶. Dessa forma, buscamos, através desta breve exposição da proposta de Iser, chegar à compreensão de um importante conceito que, a nosso ver, não apenas reforça a complexidade e multilateralidade da obra, mas viabiliza a comunicação entre obra, autor e leitor,

(JAKOBSON, Roman. Closing statement: Linguistics and Poetics. In: SEBEOK, Thomas A. (org.). **Style in Language**. Cambridge: Massachussets, 1964).

⁶⁵ “Normas contidas e referências literárias situam o horizonte textual, que constitui um contexto específico de referências, a partir do qual o sistema de equivalências do texto deve ser criado.” (ISER, *op. cit.*, p. 159).

⁶⁶ A nosso ver, Roman Ingarden, em seu estudo, se dirige a conclusões que se assemelham às de Wolfgang Iser, na medida em que busca caracterizar os modos segundo os quais apreendemos as objetividades apresentadas na obra literária. Nesse sentido, ele enfatiza a conexão entre os estratos, identificando, inclusive, na obra de arte literária, o seu caráter polifônico. (Haja vista o fato de que as objetividades apresentadas na obra nos são dadas a conhecer através dos aspectos esquematizados, na teoria de Ingarden. Dando um novo matiz ao termo, Iser fala em “esquemas”, segundo os quais seria possível reconhecer, na obra, o objeto estético). Em todo caso, não é nosso objetivo aqui confrontar os dois autores.

independentemente das determinações de tempo e espaço: o conceito de fusão de horizontes, o qual alcançara os estudos de Hermenêutica Literária através de Hans-Georg Gadamer⁶⁷.

Sobre estas questões, Sandra Nitrini afirma: “Da recepção diferente de um texto literário por leitores contemporâneos e por leitores historicamente sucessivos se depreende o ‘potencial de sentido’ da obra.” (NITRINI, 1997, p. 171). Essa é uma noção da estética da recepção que, a nosso ver, amplia as possibilidades de investigação das fontes e influências de uma obra e seu autor. É precisamente em virtude do horizonte de leituras interpretativas da obra literária que os estudos comparados e interpretativos mais diversos são possíveis.⁶⁸

Para Sandra Nitrini (1997, p. 137-138), com apoio nos estudos de Cláudio Guillén, “Convenções e tradições são ‘sistemas’ cujo principal fator unificante é o costume aceito. Tradições constituem convenções que supõem ou conotam seqüências temporais. [...] As tradições supõem o conhecimento, por parte de seus escritores, de seus antepassados”. Observamos neste trecho a confluência com o pensamento de Antonio Candido, mais especificamente no que diz respeito à formação do sistema literário de uma determinada nação⁶⁹.

Dentre os elementos importantes para a constituição do sistema literário e, por conseguinte, para a compreensão (e interpretação) de uma determinada obra, há que se considerar o fator temporal (cuja característica maior é o seu contínuo decorrer), essencialmente determinante, no que diz respeito à transmissividade dos conhecimentos, informações e, por que não dizê-lo, do *modus operandi* e do *modus cogitandi* característicos de determinadas épocas, estilos e círculos artísticos, de determinados esquemas de pensamento.

De que forma, afinal, estes elementos regulariam, de certo modo, não somente a composição da obra por parte do escritor – pertencente a uma determinada época –, mas também a sua compreensão e interpretação por parte do leitor – ou melhor, leitores, pertencentes a várias épocas, no processo atualizado da leitura? Essa atualização da leitura propicia o confronto com a tradição que a obra carrega, na qual ela, naturalmente, também teve participação ativa, pois a obra recria a tradição, à medida que nela se inscreve, o que, no entanto, não deve ser compreendido como algo que a descaracterize: “Enquanto as

⁶⁷ O qual se baseou na fenomenologia de Heidegger (cuja origem está em Edmund Husserl).

⁶⁸ Cláudio Guillén, importante teórico da Literatura Comparada, estudou conceitos como convenção e tradição, ambos fundamentais para a teoria literária. Além de inserirem a obra no contexto mais amplo da literatura, esses conceitos nos possibilitam pensar o diálogo entre obras, autores e literaturas.

⁶⁹ Nesse sentido, confundem-se noções como língua e cultura, as quais também estariam imbricadas na ideia de sistema literário, conforme a concepção de Antonio Candido.

convenções são externas, as influências, genéticas, individuais, são internas.” (NITRINI, 1997, p. 138).

É levantada aqui a questão da relação direta entre dois autores e a relação de “autoridade e continuidade de uma tradição” que entre eles se estabelece. É possível refletir, ulteriormente, sobre o fato de que as influências não “organizam o caos dos fatos literários”, por serem de natureza individual (genética), ao passo que as convenções e tradições nos abrem a visão para perspectivas mais amplas, “nos mostram configurações sincrônicas e diacrônicas da literatura.” (1997, p. 138-139). Por um lado, podemos pensar que a obra se justificaria (seria compreendida) do ponto de vista externo (do sistema); por outro lado, conforme o processo de criação artística de um escritor, ou seja, seriam as influências que melhor elucidariam a sua compreensão.

A primeira acepção de influência, segundo Cláudio Guillén, leva em consideração a relação entre a obra e a experiência do escritor. Aqui entra em questão, de fato, a formação do escritor e, mais especificamente, os autores e as obras que ele leu, ou seja, os pensamentos e ideias que ele experienciou no ato de sua leitura (ao entrar em contato com os textos dos autores em que esses pensamentos e ideias terão sido colhidos ou pelo menos amadurecidos). Que o escritor tenha tido acesso a determinadas teorias, por exemplo, pode ser um fato deveras significativo para a gênese de uma obra, perspectiva em que situamos o nosso estudo da obra de Machado de Assis.

Segundo Sandra Nitrini (1997, p. 131), “Guillén propõe-se a encontrar o lugar correto das influências dentro das coordenadas vigentes dos estudos comparatistas, agora [...] caracterizados por campos de estrutura de pensamento”. Essa proposta de pensar os estudos comparatistas levando em consideração as estruturas de pensamento que compõem as obras amplia, a nosso ver, a maneira segundo a qual se podia conceber a identificação e análise de influências e intertextualidades em uma obra literária, não somente por considerar a variedade de temas, pensamentos e ideias presentes na composição do texto, mas também se pensarmos na diversidade daqueles que buscam realizar esse estudo mais aprofundado da obra. Neste processo estaria incluída a figura do leitor produtivo, isto é, aquele que não se limita à decodificação do texto em sua camada mais superficial, mas o leitor que, consciente da profundidade de sentido que a obra apresenta, procura interpretá-la.

A partir de nossa compreensão do fenômeno literário, em toda a sua complexidade, buscamos argumentar que a rede de leituras e influências pode estender-se de tal modo que outros autores influenciados pelos autores que efetivamente influenciaram o escritor podem surgir no momento da interpretação da obra. Dizemos isso porque, pensando

na nossa proposta de estudo de MPBC, Machado de Assis não poderia ter lido Husserl ou Heidegger (e, com bases em nossas pesquisas, diríamos que o contrário seria pouco provável). Porém, o imbricamento de leituras comuns, como por exemplo as leituras de Platão, Santo Agostinho, Spinoza, Descartes, Kant, Schopenhauer, podem fazer convergirem os temas, os *Motive*⁷⁰ representados no texto, e, ainda, conduzem a maneira através da qual alcançamos a compreensão das ideias contidas no texto.

Se, de um lado, não diríamos que o estudo descritivo das influências e intertextualidades seria imprescindível para uma compreensão e interpretação da obra; por outro lado, diríamos que jamais haverá uma única compreensão definitiva (por mais paradoxal que isso possa soar), uma vez que a compreensão está necessariamente ligada a uma pluralidade de fatores.

A obra não é definitiva, se a localizarmos em seu horizonte amplo de sentidos atribuíveis (no sentido de não ser temporalmente fixado – pensando em termos de tempo objetivo) de influências e intertextualidades a serem identificadas por aquele que a perscrutar.

Desse modo, com base na continuidade do fluxo do diálogo potencialmente estabelecível entre um autor e os autores que lhe são anteriores e/ou contemporâneos (com os quais ele terá tido, de alguma forma, algum contato) e os que lhe são posteriores (com os quais ele não viria a ter contato algum), determinados elementos introduzidos por Machado de Assis em sua obra podem apontar para novas possibilidades interpretativas, tendo em vista a intencionalidade e argúcia do leitor que se debruça sobre a obra. Nessa perspectiva é que atribuímos sentidos à nossa proposta de estudo da obra. Afinal, os autores lidos por Machado de Assis foram lidos também por outros autores, e esse entrecruzamento de fontes e influências, a nosso ver, acaba por possibilitar a convergência entre os temas e mesmo ao tratamento dado a eles, quando de seu aparecimento na obra em questão e de sua contribuição para a configuração da obra e de suas significações⁷¹.

⁷⁰ Aproveitamos a polissemia da palavra motivo, cuja etimologia latina relaciona-a a movimento (lat. motum). Transcrevemo-la propositalmente em alemão a fim de aludir à estrutura intencional da consciência, a qual é motivada, segundo E. Husserl. (Razão pela qual essa intencionalidade irá marcar também a obra de arte literária). Nesses termos, acreditamos poder pensar, de maneira análoga, no escritor ou na instância que nos apresenta os objetos representados na obra (é evidente a alusão à já referida teoria de R. Ingarden), a qual pode ser um personagem, o narrador ou mesmo o próprio autor ficcionalizado, como se usa dizer relativamente a algumas obras. Assim, optamos por essa palavra porque ela expressa, a nosso ver, de maneira mais abrangente, tudo o que efetivamente pode ser representado na obra literária, não apenas a figuras que possam nos remeter não somente a imagens espaciais mas também a imagens conceptuais, mas, ainda, permitindo-nos pensar nos próprios conceitos, ideias ou temas representados (representáveis, e, portanto, interpretáveis) na obra.

⁷¹ Nesse sentido, somos concordes com Wolfgang Iser, quando diz que o objeto estético se cria no momento da leitura.

3. Campo ideológico e autonomia literária do autor-narrador

3.1 A autorreflexividade

Não compreendemos MPBC como a obra demarcadora de duas personalidades criadoras em um mesmo escritor. Entretanto, descobrimos nela o amadurecimento consolidado do autor de *Ressurreição* (1870). Já em seu primeiro romance, Machado de Assis declarou não ter pretendido fazer um romance de costumes, conforme já argumentamos, citando anteriormente um trecho do prefácio da obra. No entanto, se a situação criada e o contraste dos caracteres apresentados no referido romance são moldados pela consciência do escritor, ou através do narrador em terceira pessoa, exterior à narrativa, observamos que, em MPBC, a síntese autor-narrador é o ponto de partida para a efetiva realização dos acontecimentos apresentados na obra. Embora isso pareça ser comum a todo narrador em primeira pessoa, não consideramos o caso de MPBC como um caso típico. Tudo passa pelo crivo de um recurso que chamaremos seu juízo consciencioso, incluindo ele próprio, pois se apresenta como uma espécie de outro de si mesmo. Desse modo, buscamos perceber-lhe as peculiaridades, vistas a partir do plano ideológico. Conforme Paul Ricoeur (1995a, p. 155), “é no plano ideológico, isto é, no das avaliações, que a noção de ponto de vista toma corpo, na medida em que uma ideologia é o sistema que organiza a visão conceitual do mundo em toda ou parte da obra”.

Entendemos o termo ideológico como sendo relativo a ideias, semelhantemente, segundo nossa compreensão, ao que Miguel Reale identificou em Machado de Assis com a designação de teoreticidade⁷². Miguel Reale desenvolve um estudo acerca da filosofia na obra de Machado de Assis e atesta ser com MPBC “que se afirma, em toda a sua plenitude, a que poderíamos qualificar, sob certo prisma, de ‘fase filosófica’ da criação machadiana [...]” (REALE, 1982, p. 8). O crítico também justifica a razão pela qual o exercício da reflexão é essencial à compreensão do escritor, em virtude da “densidade filosófica”⁷³ que sua obra encerra: “Foi talvez em virtude dessa constante preocupação pelo sentido da vida humana, e,

⁷² Cf. Reale, 1982, p. 12.

⁷³ Conforme Miguel Reale, mesmo quando alguns críticos “não concluem pela aceitação de uma ‘filosofia machadiana’, convergem num ponto essencial, que [é] o reconhecimento da *densidade filosófica* de sua obra, essencial à compreensão do escritor.” (REALE, *op. cit.*, p. 11).

de maneira geral, pelo significado do mundo em que o homem desenvolve o seu drama vital, que já se pretendeu falar em ‘filosofia de Machado de Assis’ [...]’ (1982, p. 9).

A construção do campo ideológico a partir do qual desenvolvemos o nosso estudo se deu através do recurso da observação direta de leituras confessadamente realizadas por Machado de Assis e da investigação acerca de outros autores convocados a este estudo em virtude de afinidades de pensamento. Assim sendo, o cerne de nossa proposta interpretativa de MPBC nos leva a tecer relações entre os pensamentos de Baruch de Spinoza (1632-1677), Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger (1889-1976) e Merleau-Ponty (1908-1961), conforme desenvolveremos a seguir.

Dentre as afinidades mais deliberadamente notórias, presentes na própria obra, aludiremos, oportunamente, à influência dos pensamentos de Blaise Pascal (1623-1662) e Arthur Schopenhauer (1788-1860) sobre Machado de Assis e sua obra. Acerca do processo segundo o qual esses pensadores são evocados na obra machadiana, mencionamos o último processo de criação artística, ou seja, o “retorno dos mortos”, conforme a concepção de Harold Bloom acerca da influência, segundo a qual a ação criadora do poeta jovem faz retornarem transformados os poetas predecessores, perante os quais ele afirma, por sua vez, nessa etapa do processo de criação, a sua autonomia artística.

Procedendo à análise de diversos pontos de vista do processo narrativo, recorreremos à obra de Jean Pouillon, *O tempo no romance* (1946), dividida em duas partes: a compreensão dos personagens e a expressão do tempo. Na primeira parte, ele procura descrever o modo segundo o qual os personagens são constituídos no romance. Para tanto, procede à caracterização dos diversos pontos de vista, a partir dos quais os personagens podem ser meramente apresentados ao leitor, em atitude passiva, ou este pode ter, ao contrário, participação no processo de desvendamento dos caracteres apresentados na narrativa.

Ora, se em MPBC o foco narrativo pode ser considerado como o do tipo “com”, pois “é sempre *a partir* dele que vemos os outros” (POUILLON, 1984, p. 54) personagens, de modo a configurar-se ele próprio como um personagem central, também apresenta características da visão “por detrás”, pois, conforme Pouillon (1984, p. 62):

O protótipo desta compreensão nos é fornecido pela reflexão que cada um de nós pode fazer sobre a sua própria pessoa, e na qual nos transformamos como que em objetos para nós mesmos, assim como por todos os casos em que nos julgamos capazes de falar dos sentimentos, dos pensamentos de outrem sem os fazer nossos. Este modo de compreensão representa um modo de conhecimento.

É segundo essa perspectiva reflexiva, correspondente à visão “por detrás”, na tipologia de Jean Pouillon, que compreendemos o autor-narrador de MPBC.

Todavia, não supomos que o autor-narrador incorra no problema da psicologia das condutas, apontado por Pouillon, isto é, o de admitir que aquilo que se manifesta exteriormente, ou seja, a conduta do personagem, represente a sua consciência. Em MPBC: “Não o perceber é acreditar que vemos toda a consciência ‘através’ do exterior; na realidade, o que julgamos ser uma visão ‘através’ é apenas uma dupla visão ‘por detrás’ [...]”. (POUILLON, 1984, p. 82). Essa dupla visão nos é permitida em virtude da duplicidade de Brás Cubas, o qual ora assume o papel de autor, ora o de protagonista dos episódios de sua vida narrados sob a forma de memórias.

Ademais, tenhamos em mente que ter consciência de algo e conhecer algo são coisas distintas. Uma coisa é sentir, com o herói do romance, o que constitui a sua vida psíquica; outra coisa é compreendê-la, como num quadro fiel. “Para sentir, é preciso sem dúvida ter consciência do que se está sentindo, mas ter consciência não é conhecer [...]”. (POUILLON, 1984, p. 102). Enquanto os personagens de MPBC podem, por exemplo, ter consciência daquilo que lhes reserva o Destino, eles mesmos ignoram o que venha a ser isso, diferentemente do que observamos em MPBC. Se, por um lado, o personagem Brás Cubas tem apenas a consciência imediata dos fatos que “vivencia”, assim como o leitor “mais desatento” (que, nesse sentido, estaria “com” o personagem), o narrador que, todavia, se situa “por detrás”, os conhece.

Apesar disso, ele não pode determinar sobre os rumos que tomarão os eventos narrados, pois a imaginação não possui o poder de re-inventar os fatos, mas de relembrá-los e rearticulá-los, e, com isso, trazê-los ao nosso conhecimento, conforme argumentaremos mais adiante.

Analisando a obra do escritor William Faulkner (1897-1962), Pouillon reconhece, em sua narrativa, a relevância do passado sobre o presente e o futuro⁷⁴: “é o presente que se fraciona, se espalha e não é verdadeiramente vivido, ao passo que o passado forma um bloco indecomponível. De modo que o romance todo não passa de um esforço para o trazer ao nosso conhecimento [...]”. (POUILLON, 1984, p. 178).

Em vez de apontar-lhe o aparente artificialismo, Pouillon postula que se devem distinguir, na obra de Faulkner, dois planos: o da consciência pura e o do conhecimento.

⁷⁴ Retomaremos essa noção a fim de aplicá-la à análise de MPBC.

Em MPBC, verificamos essas duas dimensões, em cada uma das posições assumidas por Brás Cubas: a de narrador e a de personagem. Concentramo-nos, em um primeiro momento, no plano da consciência pura, a fim de caracterizarmos o defunto-autor Brás Cubas. Todavia, a compreensão destes dois planos não pode prescindir da compreensão da sequência temporal (cronologia) do romance.

Ora, a cronologia depende do conhecimento, é uma organização posterior de uma vida que, em sua consciência imediata de si mesma, não se sentiu organizada desta maneira mas sim como esmagada por um bloco do passado não suscetível de ser analisado. A cronologia é uma liberação intelectual que permanece ignorada dos heróis faulknerianos com relação ao destino. (POUILLON, 1984, p. 179).

Não pudemos deixar de notar que a denominação empregada pelo próprio Jean Pouillon, aplicada à caracterização de um elemento significativa da narrativa, é de cunho filosófico, pois a consciência é propriamente a instância com base na qual se estrutura o modelo teórico da Filosofia Moderna, ou Transcendental, cuja pergunta central não é mais de natureza ontológica, mas epistemológica. A indagação passa a concentrar-se na instância através da qual é possível chegar ao conhecimento dos fatos do mundo, ou seja, a consciência transcendental⁷⁵.

A partir daí, o conhecimento não pode prescindir da reflexão. No entanto, a fim de questionar a “onipotência” do sujeito transcendental de Immanuel Kant (1724-1804)⁷⁶, através do qual se chegava ao conhecimento com base em uma série de postulados apriorísticos, bem como a redução do conhecimento às propriedades do *ego cogito* cartesiano, surge uma proposta de teoria crítica do conhecimento: a Fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938). Tal teoria fenomenológica influenciou estudos nas mais diversas áreas. Em Teoria Literária, temos a proposta de análise fenomenológica de Roman Ingarden, desenvolvida

⁷⁵ “Em contraposição ao cético, Kant demonstra [...] que temos categorias universais e necessárias, isto é, válidas, objetivamente no domínio da experiência e que, portanto, possuímos conhecimento intersubjetivamente válido do que é experimentado das coisas para nós, porque todo dado da experiência possui uma mediação categorial, ou seja, determinações conceituais [...] Numa palavra, todo conhecimento de objetos [...] é mediado pelas categorias “subjetivas” de nosso pensamento, é o produto da aplicação de estruturas conceituais aos estados subjetivos de nossas faculdades sensíveis e neste sentido é, embora “empiricamente real”, “transcendentalmente ideal” [...] A rejeição da tese da identificação entre conceito e realidade vai culminar, então, na rejeição do argumento ontológico como fundamento da metafísica e na reestruturação da filosofia que se entende como teoria epistemológica de justificação apriorica dos conceitos válidos no domínio da experiência humana enquanto tal.” (OLIVEIRA, 2007, p. 164-165).

⁷⁶ A partir da obra *Crítica da Razão Pura* (1781), o pensamento de Kant tem influenciado gerações de filósofos, pensadores, estudiosos, incluindo Arthur Schopenhauer. Essa influência parece ter alcançado também Machado de Assis. Miguel Reale (cf. REALE, 1982, p. 29) relaciona a noção do sujeito cognoscente transcendental (o ser-por-si) à ideia contida na imagem machadiana da ponta do nariz, no capítulo de título homônimo em MPBC: “Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal. Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente [...]”. (ASSIS, 1962, v. 5, 163-164).

sobretudo em *A obra de arte literária* (1930). Ingarden defende o modo de ser intencional da obra de arte, a qual pode ser apreendida segundo uma estrutura de camadas (ou estratos).

Se, por um lado, a análise fenomenológica não pode prescindir da consciência, por outro lado, essa consciência tem o seu “referente” no mundo empírico, que é o próprio sujeito da percepção, que visa um determinado objeto. O visar um objeto pressupõe uma intenção sobre esse objeto. Assim como a percepção do objeto empírico para por uma série de processos a fim de que o objeto seja apresentado à consciência. Esses objetos apresentados à consciência são o que Husserl chama objetividades. Em sua teoria, Ingarden denomina objetividade toda a sorte de elementos apresentados na obra literária que podem corresponder (ou corresponder analogamente) a elementos existentes no mundo real. Seja, por exemplo, um homem, uma mulher, uma casa, uma cidade. Acreditamos poder estender isso a uma experiência de modo geral: uma celebração, um jantar, um acidente, uma situação inesperada.

Com base nessa clareza de percepção, transpondo o mundo real ao mundo da representação literária, com vistas a empreender o conhecimento do mundo e do homem, é que supomos ser possível pensar, nestes termos, a disposição (e significação) que os elementos (as objetividades) assumem na obra de Machado de Assis.

Nosso interesse em estudar MPBC surge em virtude do fato de identificarmos nesse escritor o pendor não apenas para a exposição de conteúdos filosóficos em suas obras, mas, acima de tudo, pelo seu método particular de tratamento dos temas no universo literário, que, a nosso ver, apresentaria alguma semelhança como o que chamaríamos de tratamento filosófico dos temas, conforme renomados críticos literários já o disseram: “Com a cultura Machado não só enriqueceu a sua representação do mundo, como também canalizou o temperamento e as instituições numa direção filosófica.” (COUTINHO, 1966, p. 63).

De certa maneira, aceitamos o desafio de tentar mostrar (ao menos incipientemente) em que medida e de que forma Machado de Assis constrói, para MPBC, um autor-narrador em intenso processo de relação dialógica com um campo de ideias. Naturalmente não supomos que o seja fortuitamente.

O desafio inicial nos propusera o próprio autor, já então através do autor-narrador, ao ocultar o “processo extraordinário” de que se utilizara para narrar as *Memórias*: “[...] evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimamente extenso, aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo [...]” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 10).

Esse ocultamento, no nosso entender, revela uma questão que se situa intimamente ligada às próprias condições de possibilidade da estruturação da narrativa.

Afinal, a interpretação da obra machadiana é mediada, conforme já dissemos, e, desse modo, uma leitura interpretativa do romance não poderia prescindir do questionamento acerca da instância mediadora.

A considerar a particularidade (quase excentricidade) do narrador-autor de MPBC, vimos nele o ponto origem a partir do qual (e somente a partir do qual) a narrativa se faz possível. Ele próprio concentra em si, por assim dizer, a sequência temporal em que a obra se desdobrará, passando, dessa forma, a ser entendida a sequência temporal não mais como mero elemento constituinte, mas já então como elemento significativo da narrativa, realizada esta por um indivíduo ao qual, por alguma razão não explicitada, é concedido escrever as próprias memórias a partir do além-túmulo.

No caso de MPBC, o “ponto zero de orientação” (expressão colhida em Ingarden) é o personagem que é também narrador do romance, ele próprio uma objetividade que, por sua vez, está situado em outro espaço e em outro tempo relativamente às demais objetividades por ele apresentadas, ou seja, os personagens descritos e os fatos narrados. O narrador está localizado de maneira tal que, embora se afaste do mundo apresentado na narrativa, nele se inclui e, mais que isso, o institui, não no sentido de ser ele aquele que cria e controla o mundo da obra, com seus personagens e os eventos, mas no sentido de ser ele aquele que o apresenta, através de quem o mundo representado nos é dado a conhecer.

No seguinte trecho do capítulo V (“Em que aparece a orelha de uma senhora”), o narrador conta um fato naturalmente anterior ao que contou no primeiro capítulo do romance, que é precisamente o momento em que acometera a doença que causaria a sua morte, tendo-o conduzido, assim, à eternidade, cuja localização não segue as restrições de tempo e espaço da realidade, digamos, convencional. Desse modo, o defunto autor se situa como narrador das memórias, assumindo um *status* diferenciado, ou seja, o da consciência auto-reflexiva que referencializará a narrativa⁷⁷, a partir dos processos perceptivos realizados com relação às objetividades nela representadas.

Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a idéia fixa dos doidos e dos fortes. Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao céu, como uma águia imortal, e não é diante de tão excelso espetáculo que um homem pode sentir a dor que o punge. No outro dia estava pior; tratei-me enfim, mas incompletamente, sem método, nem cuidado, nem persistência; tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 22).

⁷⁷ Analogamente assumindo o papel da subjetividade na fenomenologia de Husserl, conforme apresentamos no início deste capítulo.

Poder-se-ia pensar que o fato de ser o narrador do romance aquele que apresenta os eventos da narrativa seja um processo característico dos romances de uma maneira geral, o que não deixa de sê-lo; entretanto, conforme já dissemos, julgamos ser o narrador de MPBC merecedor de uma atenção particular por apresentar determinadas características que o tornam diferenciado (embora não ousemos dizer único), bem como singularizam a construção e o desenvolvimento da narrativa. Recuemos um pouco no romance.

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou pròpriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 11).

Nesse outro excerto, extraído do capítulo I (“Óbito do autor”), temos já a localização do autor que, em verdade, não pode ser pensado como defunto *real*: nem no mundo físico nem mesmo no mundo da obra, ou seja, ele não pode ser imaginado como um decrépito que se encontra no cemitério com um diário sobre o colo a relatar os eventos ocorridos em sua vida. “O lugar, a partir do qual Brás Cubas escreve, não é um verdadeiro além-vida (não há nenhuma geografia), mas apenas uma nova impostação na direção de um distanciamento autoral” (SONTAG, 2004, p. 375)⁷⁸. Ademais, a função restritiva do atributo⁷⁹ defunto (adjetivo posposto ao substantivo no sintagma autor defunto, em oposição ao adjetivo anteposto ao substantivo na função explicativa do mesmo atributo no sintagma defunto autor) retrata a característica particular do narrador deste romance que, além disso, apresenta certa preocupação com o estilo da narrativa e a organização da sequência dos eventos na narrativa.

É preciso, pois, pensar na condição de defunto como um artifício de composição por meio do qual o autor-narrador se destaca da narrativa, porém sem dela se subtrair, causando assim o que chamaremos, por falta de denominação melhor, de “efeito do duplo”. Ao mesmo tempo, consideramos esse defunto a partir não somente da visão aguçada que ele tem dos demais personagens e eventos narrados, mas a de si próprio, associando a agudeza de visão ao procedimento segundo o qual a consciência constitui a si mesma como um objeto perceptual-cognoscitivo.

⁷⁸ “Der Ort, von dem aus Bras Cubas schreibt, ist nicht ein echtes Nachleben (es gibt keine Geographie), sondern nur ein neuer Ansatz im Richtung auktorialer Distanzierheit.” (SONTAG, 2004, p. 375). Tradução nossa.

⁷⁹ Qualificativo é o termo mais comumente empregado nos estudos de sintaxe do português; no nosso entender, pode ser considerado como sinônimo de atributo, termo empregado comumente em lógica.

Normalmente, partindo do fato de a narração se desenvolver em primeira pessoa, seria de se esperar que coincidissem o protagonista e o narrador das memórias; entretanto, consideramos a particularidade deste narrador, ao qual fora dado comparecer no enredo sob duas condições diferenciadas da mesma *persona*, em lugares e tempos diferentes. Luiz Roncari as identifica chamando-as a do “herói”⁸⁰ e a do “narrador”, distinguindo pois Brás Cubas defunto narrador das próprias memórias e Brás Cubas protagonista das memórias relatadas.

Distinguir as circunstâncias diferentes a que estão sujeitos o “narrador” e o “herói” é necessário ao leitor, de modo a acompanhar o movimento de aproximação e distância entre um e outro, que vai da completa diferenciação, quando o narrador se dirige diretamente ao leitor, “Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto”, lembrando-lhe a sua existência e distinção; até os momentos em que o narrador e o herói praticamente se confundem, quase se dissolvendo um no outro. (RONCARI, 1990, p. 77).

Além de apresentar-se como autêntico autor, relatando os acontecimentos de sua vida e apresentando os atores desses acontecimentos em uma ordem determinada por ele próprio, o narrador Brás Cubas também simula algumas possíveis reações atribuíveis àquele que é por ele guiado neste percurso, isto é, o leitor. Em se tratando dos elementos pertencentes ao universo literário, estão todos *simuladamente* representados em MPBC. Refletir acerca da dupla função do personagem Brás Cubas interessa sobremaneira a um estudo de uma narrativa compreendida como uma simulação do processo perceptivo através do qual é possível apreender um objeto, reportando-nos diretamente à obra de arte literária propriamente, bem como interessa ao estudo da sequência temporal dos eventos que é, em suma, determinada pelo narrador do romance.

Apesar de a narrativa de MPBC não ser, em momento algum, monologicamente considerada, haja vista, dentro do próprio romance, as diversas intervenções dirigidas ao leitor, a opção por escrever dever-se-ia ao fato de o narrador encontrar-se solitário, ocupando um lugar-tempo consentido somente a ele próprio. Nesse sentido, seria inevitável tecer a relação com uma espécie de solipsismo. Sem contar que a forma da narrativa, na qualidade de memórias, se prende muito menos ao relato dos fatos tais como ocorreram do que às reminiscências de tais fatos evocados pela consciência do narrador, que os resgata e os re-apresenta, ou seja, os traz novamente à lembrança, e, assim, os reconfigura na narrativa.

⁸⁰ Optamos por empregar o termo ‘protagonista’, em vez do termo ‘herói’, para nos referirmos a Brás Cubas que vivencia as memórias relatadas.

A narração monológica (não considerando os momentos em que o autor-narrador dirige-se ao leitor) parece transformar-se em uma espécie de solilóquio quando, por exemplo, no capítulo XXVII (“Vírgília”) não apenas evocando a lembrança de Virgília, o autor Brás Cubas trava com ela um diálogo por ele imaginado, no qual ele – retoricamente – se desculpa por ter mudado o estilo de sua linguagem no curso dos anos, ao que ela responde com uma pergunta sobre como teria ele conseguido “discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 112). Observemos aqui uma sintética demonstração do fenômeno de suspensão, que possibilitou o autor das memórias de enxergar a “verdade” dos eventos de sua vida. Notemos que isso é explicitado sobretudo em sua linguagem, pois, como ele próprio disse, a sua linguagem é o expediente através do qual se pode perceber a mudança.

Mais interessante ainda é o conteúdo de sua resposta, quando diz que “é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 112). A nosso ver, isso sugere a possibilidade de re-presentar⁸¹ o passado e, ao mesmo tempo em que justifica a necessidade de tal procedimento, afirma a importância da auto-reflexão.

Em nossa busca por realizar uma aproximação entre a constituição da sequência temporal da narrativa e os atos intencionais, segundo os quais a consciência constitui o tempo, em atitude fenomenológica, procuramos argumentar que o narrador de MPBC, embora possa apresentar o aspecto de uma subjetividade reflexiva (ou transcendental), não logra transcender a sua própria subjetividade (psicológica, empírica), mostrando-se à mercê de suas afeições, quando expõe suas apreensões, juízos e reflexões ao longo da narrativa, como por exemplo, no capítulo CXVI, “Filosofia das fôlhas velhas”: “Fiquei tão triste com o fim do último capítulo que estava capaz de não escrever este, descansar um pouco, purgar o espírito da melancolia que a empacha, e continuar depois. [...] Era tudo: saudades, ambições, um pouco de tédio, e muito devaneio solto.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 328).

A nossa proposta de leitura interpretativa de MPBC tem base na reflexão acerca do que estamos chamando de campo ideológico que Machado de Assis construiu para o defunto autor Brás Cubas. Do ponto de vista da estruturação da narrativa, o romance desenvolve um tema importante e atual: o tempo, a ser tratado em seguida.

⁸¹ Separamos o prefixo re- propositalmente, por desejarmos nos remeter ao processo que permite essa representação do passado efetuada pelo autor-narrador das *Memórias*.

3.2 A temporalidade

Buscaremos observar de que modo o narrador nos dá a ver os objetos apresentados na narrativa na medida em que ele próprio, por sua vez, os intenciona e os constitui. Esse procedimento de (re)configuração das *Memórias* representa, a nosso ver, o diálogo que seu autor-narrador mantém com um campo de ideias. Afinal, se o tema do tempo é um tema central na obra de Machado de Assis, não nos podemos esquecer de que ele foi inicialmente objeto de reflexão da Filosofia. A seguir, procuraremos apresentar os argumentos segundo os quais supomos se sustentar a identificação entre o narrador e a sequência temporal⁸² da narrativa.

Tendo em vista que o narrador situa-se em um determinado lugar, a partir do qual narra as memórias de sua vida, não podemos deixar de identificar, neste procedimento, uma reflexão acerca do que Barreto Filho chama de enigma central da vida: o tempo e a morte. Percebemos, nas seguintes palavras do crítico, os pontos principais⁸³ em que se concentra o nosso estudo de MPBC.

O tema do tempo é o pensamento central da obra de Machado [...] A experiência íntima do tempo, mesmo quando não está expressamente formulada, é o que afeta todas as suas criações de uma margem de insegurança moral, de um gosto de cinza. Mas é freqüente que a angústia temporal deixe de ser um sentimento para se tornar reflexão. Encontramos então essa angústia do tempo que passa traduzida sob muitas formas [...] Ele chegava mesmo às meditações especializadas, destinadas a surpreender ou violar as leis desse devorador de imagens, com o qual chegou a criar intimidade [...]. (BARRETO FILHO, 1947, p. 17-18).

Barreto Filho parece ter sintetizado o propósito de nossa investigação, qual seja, inicialmente, o de observar como se configura e se caracteriza a “experiência íntima do tempo” do autor-narrador das *Memórias*, qual o seu papel na construção da narrativa e, finalmente, qual seria o seu significado na obra. O próprio crítico adianta que essa experiência se efetiva sob a forma de um sentimento de angústia, o qual, por sua vez, se torna reflexão⁸⁴.

Em se tratando de uma atitude reflexiva, e, tendo em primeiro plano o autor-narrador das memórias na qualidade de possibilitador da narrativa, compreendemos que seria o caso de observarmos o campo ideológico segundo o qual ele desenvolve o seu pensamento-narração.

⁸²Ou seja, o conjunto dos eventos constituintes do enredo, apresentado de maneira organizada, como elemento unificador da narrativa.

⁸³ Ou, ao menos, aqueles a partir dos quais passamos a nos questionarmos acerca da obra.

⁸⁴ Ele se refere ao tema do tempo como pensamento.

Visto que o tema do tempo é recorrente não somente na filosofia, mas também na arte, a qual busca compreender o sentido da existência humana à sua maneira, vislumbramos a contiguidade segundo a qual o pensamento filosófico viria a configurar-se em MPBC, mais especificamente através de seu narrador. Vejamos o trecho do capítulo LIV (“A pêndula”).

O mais singular é que, se o relógio parava, eu dava-lhe corda, para que ele não deixasse de bater nunca, e eu pudesse contar todos os meus instantes perdidos. Invenções há, que se transformam ou acabam; as mesmas instituições morrem; o relógio é definitivo e perpétuo; o derradeiro homem, ao despedir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 178-179).

A imagem do relógio pode representar, metonimicamente, o tempo. Em se falando *do tempo*, citamos um trecho de Merleau-Ponty (2006, p. 565, grifo do autor):

Todo mundo fala *do tempo*, e não como o zoólogo fala do cão ou do cavalo, no sentido de um nome coletivo, mas no sentido de um nome próprio. Por vezes, até o personificam. Todo mundo pensa que ali existe um único ser concreto, presente por inteiro em cada uma de suas manifestações, assim como um homem está em cada uma de suas falas.

É de se perguntar, no entanto, o que seria esse “O tempo”? É possível pensá-lo separadamente da consciência que o vivencia, ou melhor, separadamente da consciência cujas vivências estão situadas temporalmente? Pensar esse tempo seria, a nosso ver, pensar a consciência a partir da qual se efetua (ou se efetiviza) o que se pode chamar de experiência temporal. E, desta forma, não é tão difícil perceber que “o que não passa no tempo é a própria passagem do tempo.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 567).

Um excerto do capítulo VII de MPBC (“O delírio”) confirma as palavras de Merleau-Ponty: “Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece como o outro, mas o tempo subsiste.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 35).

Como dissera o próprio Brás Cubas, é preciso considerar a obra toda, assim como todo é o Mundo, e todo é o Tempo. A nosso ver, este capítulo condensa o argumento da obra. Mais enfaticamente do que em qualquer outro momento da narrativa, acompanhamos a viagem de Brás Cubas até a origem do mundo, de modo a ser-lhe possível observar a evolução da vida humana na terra, a origem dos sentimentos que são, ao que parece, a essência do humano: “Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a

riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 36).

Neste capítulo, o autor-narrador relata os seus últimos minutos de vida, em seu momento de agonia. Ele vivencia uma série de experiências que mais parecem relacionar-se ao maravilhoso⁸⁵ que trazerem em si algum sentido; dentre essas experiências, ele vê⁸⁶ a passagem dos séculos, desde o passado até recuar à origem dos tempos, até as gerações futuras, concluindo que, neste movimento, aquilo que não se modifica, é a própria passagem, é o próprio movimento. Buscar perceber um objeto para além do simples fenômeno (do puro modo como ele se lhe aparece) permite-nos falar não mais de um sujeito puramente empírico (aquele que é atingido unicamente pelos sentidos e apenas com base nisso tenta conhecer algo: ou seja, à semelhança do procedimento das ciências naturais), mas da subjetividade que reflete sobre algo, que exerce uma intenção sobre algo⁸⁷.

Inicia-se aqui uma reflexão propriamente a respeito do tempo. Normalmente, a idéia que nos é transmitida a respeito do tempo é aquela correspondente ao mito clássico de Cronos, que tudo devora: “Matamos o tempo e ele nos devora”. Em seu delírio vemos o seguinte diálogo: “Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois?” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 34).

O filósofo fundador da Fenomenologia como teoria, Edmund Husserl, desenvolve a sua teoria da consciência interna do tempo⁸⁸ considerando a relação de alteridade entre o presente que *ainda* é o mesmo embora seja outro. Essa identidade entre aquilo que *tendo sido* é *ainda* baseia-se na característica da permanência. “Que algo persista enquanto muda, eis o que significa durar.” (RICOEUR, 1995b, p. 49), ou seja, a característica da permanência do tempo individuada no mesmo que é o outro: a imagem do tempo que subsiste⁸⁹.

Todavia, além de perceber a característica da permanência do tempo, nosso defunto-autor questiona-se acerca da origem e do fim. Em todo caso, o que subsiste é a

⁸⁵ Se considerar a falta de uma total correspondência com o conceito de mundo real que nós temos, relativamente àquele que é evocado na obra de arte.

⁸⁶ O fenômeno como um todo seria pouco perceptível por parte um indivíduo, o qual tem uma existência limitada, que representa tão somente um elemento pontual no fenômeno que Brás Cubas percebe integralmente e consegue narrar.

⁸⁷ Consideramos o autor-narrador como uma subjetividade com base na possibilidade de reconhecer a correspondência entre as objetividades apresentadas na obra e os objetos do mundo real, conforme postula a teoria de Roman Ingarden.

⁸⁸ Observemos a confluência com o que Barreto Filho identificou, em Machado de Assis, a “experiência íntima do tempo”. O livro *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1928) tem seu título traduzido para o francês como *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*.

⁸⁹ A compreensão filosófica enxerga no tempo a característica essencial de seu próprio decorrer. Acrescentamos a concepção de Santo Agostinho: “[...] ora, se os tempos permanecessem os mesmos, não seriam tempos.” (AGOSTINHO DE HIPONA, 2001, p. 111).

própria passagem do tempo; tempo esse que não precisa ser necessariamente compreendido como um ente “à parte”, pois “[...] O tempo supõe uma visão sobre o tempo.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 551). Assim sendo, mais do que considerá-lo à parte, é preciso considerar a subjetividade (a consciência) que tem a visão sobre o tempo, a partir da qual é possível perceber o fluxo temporal, o fenômeno da temporalização, segundo o qual os objetos temporais se situam e tomam parte nesse movimento do tempo.

À medida que o personagem Brás Cubas se despede da vida material, tendo no fenômeno da morte o seu fim, este mesmo acontecimento assinala um novo começo: o do surgimento do narrador-autor, com a sua visão aguçada, deslocada dos limites convencionais do espaço e do tempo, sendo transferido a um lugar “fora”. A transposição a esse lugar “além” pode ser pensada como simbolicamente representada pela viagem de Brás Cubas, conduzido pelo hipopótamo que simplesmente o “arreatou”, conforme o texto da narrativa. Assim, ele é levado até a origem dos séculos. Início e fim parecem encontrar-se neste capítulo, semelhantemente à síntese temporal segundo a qual podemos compreender a constituição do tempo. Normalmente, somos levados a pensar nas partes do tempo, privando-nos da visão do todo. Para elucidar este ponto, Merleau-Ponty utiliza-se da imagem do jato d’água. Questionar-se acerca da origem do tempo seria como querer enxergar a origem do jato de água. O jato, por inteiro, seria comparável ao tempo, cuja característica essencial parece ser propriamente a permanência, conforme já havia dito o próprio Husserl (assim como também Kant); essa propriedade configura-se como a garantia de que ele continue a ser um só e o mesmo, embora seja, por outro lado, continuamente modificado em seu fluxo.

“Dizia Heráclito que ‘todas as coisas se deslocam e nada permanece’ e, comparando os seres à corrente de um rio, afirma que ‘não se pode entrar duas vezes no mesmo rio’” [402a]. (PLATÃO, 2001, p. 69).

Segundo Merleau-Ponty, a metáfora heraclitiana do rio não representa eficazmente a ideia do movimento temporal (e, conseqüentemente, do próprio tempo), uma vez que apenas se fala da perspectiva das águas do rio, desconsiderando-se o referencial a partir do qual elas realizam a sua passagem: “[...] o curso do tempo não é mais o próprio riacho: ele é o desenrolar das paisagens para o observador em movimento.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.551). Sem dúvida, vislumbramos o elo entre este pensamento e a estruturação da narrativa de MPBC, uma vez que, segundo nos é dado observar pelo aspecto esquematizado da sequência temporal do romance, a obra é constituída e organizada com referência à consciência do autor-narrador. Desconsiderando tal fato, a narrativa perderia o seu sentido (somando-se à palavra sentido a acepção de direção e, conseqüentemente, a de

intenção⁹⁰), e dificultaria a atribuição de qualquer significação aparente (ou então, tornar-se-ia, no mínimo, um tanto difícil atribuir-lhe alguma significação).

Não se trata aqui simplesmente de identificar as confluências entre pensamentos de determinados autores⁹¹, mas sim de observar como estas interações se sedimentam na obra propriamente dita, passando a constituir-lhe não apenas o conteúdo ou o padrão estrutural (metodológico) de configuração, de tratamento de seu argumento, mas sobretudo levando em consideração o modo como se lhe consubstancia.

Para tanto, valemo-nos da potencialidade interpretativa de que a própria obra é investida, ao passo que se situa em um amplo horizonte espaço-temporal, se levarmos em consideração a diversidade dos leitores que sobre ela se debruçam. Brás Cubas parece prevê-lo nos capítulos LXXI: “O senão do livro” e LXXII: “O bibliômano”: “Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sôbre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 223)⁹².

Conforme o estudo da obra de arte literária realizado por Roman Ingarden, com base na fenomenologia de Edmund Husserl, a obra possui uma característica intencional⁹³, ao passo que os objetos nela representados (as objetividades) apresentam uma característica temporal. Todavia, ao passarmos a considerar outros aspectos da narrativa, é preciso termos em mente que o fato de serem apresentadas temporalmente situadas confere às objetividades apresentadas no romance o *status* de objetos temporais⁹⁴, os quais não podem ser pensados

⁹⁰ Recorremos ao sentido etimológico do substantivo *intentió*, cuja raiz é a mesma do verbo *inténdó,-ère*, significando propriamente a ação de estender para, dirigir-se para e, conseqüentemente, ter a intenção de, pretender, intentar. Lembrando também a polissemia da própria palavra *sentido*, a qual, ao menos em português, alude a significado, direção e percepção. *Direção*, por sua vez, denota *movimento*, termo cuja raiz é *motús,-ús*. A etimologia latina nos mostra, ainda, que a *percepção* seria a acepção primeira do termo *sentido*, oriunda do significado próprio do verbo *sentió,-ís,-íre*, *sénsí*, *sénsun*: 1) sentir, experimentar uma sensação ou um sentimento; 2) perceber (pela sensação ou pela inteligência).

⁹¹ Que, de antemão, pouca ou nenhuma influência poderiam ter sobre a obra de Machado de Assis, embora não compreendemos dessa forma, conforme argumentamos.

⁹² Também a galhofa apresenta-se a serviço da reflexão: A função da ironia “A ironia e o humor machadianos [...] têm a função de manter o objeto à distância, e amortecer a ação do estímulo sobre a sensibilidade.” (BARRETO FILHO, 1947, p. 155). “A função do humor estava assim descoberta: se destinava a fornecer-lhe um ângulo de visão apropriada à contemplação da essência da vida, despindo-a de todas as aparências.” (BARRETO FILHO, 1947, p. 133).

⁹³ Conforme já dissemos. Nestes termos, seria esse o seu status ontológico, conforme Ingarden, que parece se importar em caracterizá-la desta forma, preocupação que, nesse sentido, não teria correspondência com as intenções do próprio Husserl, preocupado antes com o que se chama em filosofia de condições de possibilidade, ou seja, as condições que permitiriam – ou mediarão – o conhecimento que temos da obra, no nosso caso. A propriedade da intencionalidade seria conferida à própria obra como tal, não à consciência que, de algum modo, a intenciona: a do escritor, a do narrador ou a do leitor, a menos que se pense em termos de um leitor implícito, conforme os estudos de Wolfgang Iser, o que mereceria maior atenção, em estudo específico.

⁹⁴ Para a tradução da palavra alemã *Zeitobjekte*, empregada por Husserl, optamos em português pelo sintagma objetos temporais (traduzido por Paul Ricoeur como tempo-objetos). Segundo a teoria de Husserl, a constituição

apenas como unidades situadas no tempo, mas como apresentando em sua constituição uma extensão temporal. Essa observação aparentemente óbvia é expressamente importante para que prossigamos o nosso estudo, assim como é igualmente importante mencionar o fato de o espaço da representação literária não ser um espaço “geométrico ou físico e homogêneo, mas sim aquele que corresponde ao espaço dado na percepção” (INGARDEN, 1979, p. 252). Ou seja, não sendo comensurável, o espaço de onde são narrados e comentados os eventos é o espaço a partir do qual o defunto-autor das memórias efetua a rememoração, razão pela qual julgamos poder considerá-la, nessa perspectiva de configuração da narrativa, uma espécie de processo fundador da narrativa. Relativamente à caracterização desse espaço onde se situa o narrador, dizemos ser correspondente à dimensão da consciência reflexiva.

Ao tratar do tema do tempo, o próprio Husserl se volta ao pensamento de Santo Agostinho, o qual, em suas *Confissões* (livro XI), apresenta o tempo segundo a sua natureza tríplice: presente, passado e futuro. E já antecipa a noção de que o tempo traz em si o seu outro, a qual será desenvolvida mais detidamente por Husserl.

Logo, se o presente, para ser tempo, só passa a existir porque se torna passado, como é que dizemos que existe também este, cuja causa de existir é aquela porque não existirá, ou seja, não podemos dizer com verdade que o tempo existe senão porque ele tende para o não existir? (AGOSTINHO DE HIPONA, 2001, p. 112).

A partir da noção de tempo como distensão da alma (*distensio animae*)⁹⁵, na concepção de Santo Agostinho, seria possível compreender, juntamente com Husserl, que a intencionalidade da consciência faz o tempo “desdobrar-se”, “movimentar-se”, à medida que ela se volta para o passado ou para o futuro, que, de certa forma, estão incluídos no próprio momento presente (primeira intencionalidade) ou que, pelo menos, podem ser atualizados (segunda intencionalidade), e constituem a ampla dimensão em meio à qual o tempo, em sua amplitude, triplicidade, mutabilidade, se desenvolve (terceira intencionalidade).

dos objetos temporais dá-se em diversos níveis. O primeiro deles compreende as coisas da experiência no tempo objetivo; o segundo compreende as unidades imanentes do tipo dos objetos temporais (é nesse nível que se desenvolve a análise acerca da retenção e da relembração); o terceiro é o nível do fluxo absoluto da consciência, constitutivo do tempo.

⁹⁵ “Desta forma, aquilo que é objecto da expectativa passa, através daquilo que é objecto da atenção, para aquilo que é objecto da memória. Por conseguinte, quem nega que as coisas futuras ainda não existem? E, todavia, já existe, no espírito, a expectativa das coisas futuras. E quem nega que as coisas passadas já não existem? E, todavia, ainda existe, no espírito, a memória das coisas passadas. E quem nega que o tempo presente não tem extensão, porque passa num instante?” (AGOSTINHO DE HIPONA, *op. cit.*, p. 126).

Alguns teóricos da literatura identificaram esse procedimento intencional na construção da narrativa ao desenvolverem estudos acerca dos jogos com o tempo⁹⁶, característicos das obras de Sterne, Proust, Woolf, Joyce, dentre outros.

“O homem machadiano não restaura a sensação passada mas apenas a sua representação e por isso vive num mundo melancólico, sem esperança de reversibilidade ou restituição.” (BARRETO FILHO, 1947, p. 152). Nessa perspectiva, não seria interessante efetuar o mero “fazer voltar”, uma vez que isso não seria nem mesmo possível.

A fim de desenvolver o processo de constituição do tempo, Husserl, nas *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo* (1928), se utiliza do exemplo de um objeto temporal, o trecho de uma música: “O som inicia-se e constantemente «ele» continua. O som agora muda-se em som-que-foi, a consciência *impressionnal* converte-se, em corrente permanente, numa consciência *retencional* sempre nova.” (HUSSERL, s/d, p. 62). O que ele chama de retenção do som é diferente da sensação do som. Se pensarmos do ponto de vista empírico (sensorial), a retenção (o som retido) não “faz voltar” a sensação do som; todavia, podemos dizer que ela constitui os objetos temporais na e pela consciência, visto que é uma intencionalidade⁹⁷. Dessa forma, embora aqui o passado imediatamente decorrido possua ligação com o presente, não resgata a sensação primeira, ao passo que também não a recria. Em outras palavras, a retenção simplesmente imprime na consciência a constituição do objeto que, por ser temporal, é percebido na medida de seu decorrer.

Barreto Filho (1947, p. 152) identificou, em Machado de Assis, que “o seu processo literário vai constituir numa incessante reconstituição do passado na experiência psicológica”; porém, “consegue invocar as imagens do passado, mas não as suas sensações [...]”.

Por outro lado, se a re-presentificação (o tornar novamente presente) já não possui ligação alguma com o momento uma vez presente que deseja “fazer voltar”, e muito menos resgata a sensação (empírica) do objeto percebido; essa segunda intencionalidade tem a

⁹⁶ Quem tratou com bastante vagar a esse respeito foi Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (1984): “Nossa investigação dos jogos com o tempo requer um último complemento que leve em conta as noções de ponto de vista e de voz narrativa, que encontramos acima sem perceber com clareza os vínculos com as estruturas principais da narrativa.” (RICOEUR, 1995a, p. 147). Assim, os jogos com o tempo decorrem da relação entre os tempos do verbo na situação de locução (*Sprechsituation*), por sua vez resultante do desdobramento entre enunciação e enunciado, conforme a perspectiva de locução. (cf. RICOEUR, *op. cit.*, p. 118-123). “Trata-se da relação de antecipação, de coincidência ou de retrospectão entre o *tempo do ato* [*Aktzeit*] e o *tempo do texto* [*Textzeit*].” (*Ibid.*, p. 121-122). A defasagem entre esses momentos caracteriza os jogos com o tempo observáveis nos romances temporais, e, naturalmente, em MPBC.

⁹⁷ “Pertence, porém, à essência da intuição do tempo que ela seja, em cada ponto da sua duração (de que podemos fazer, reflexivamente, um objecto), consciência do *agora mesmo passado* e não simplesmente consciência do ponto-agora da objectividade que aparece como duradoura.” (HUSSERL, *op. cit.*, p. 64).

capacidade de recriar na consciência a “impressão” do objeto percebido⁹⁸, uma vez que se utiliza da imaginação.

Em outras palavras: a retenção, ou lembrança primária, seria a impressão, na (e pela) consciência, dos objetos temporais, enquanto a relembração (re-presentificação), ou lembrança secundária, seria a representação, na (e pela) consciência, dos objetos temporais. Identificamos no autor-narrador de MPBC essa segunda intencionalidade, ou seja, a relembração, a fim de constituir os objetos temporais da narrativa.

Se compreendermos a atividade inventiva segundo uma recriação de dados e vividos, por parte da consciência que as intenciona, supomos ser possível relacionar o exposto acima ao procedimento empregado pelo autor-narrador de MPBC.

O tempo em MPBC é (re)vivido dentro de uma série de memórias: “[...] o tempo interior que é medido através da sucessão de estados da consciência tem um valor diferente enquanto é vivido e enquanto é lembrado.” (MENDILOW, 1972, p. 133).

No capítulo V (“Em que aparece a orelha de uma senhora”), Brás Cubas retoma a descrição de seus últimos minutos de vida, para revelar a identidade da senhora que havia ido visitá-lo, “a anônima do primeiro capítulo”, o que acontece efetivamente no capítulo seguinte, segundo o trecho que assinala propriamente a atualização do ato memorativo: “Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar, ou detida pela presença de um homem que estava comigo.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 24.).

O verbo no presente nos revela a contemporaneidade da ação relativamente ao momento da enunciação, apresentando uma defasagem com relação aos fatos lembrados que vão sendo apresentados ao longo do capítulo, em cujos enunciados observamos o emprego dos verbos nos tempos do pretérito.

Da cama, onde jazia, contemplei-a durante esse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto. Havia já dois anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fôra, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 24).

O capítulo IX (“Transição”) é deveras significativo no tocante à discussão acerca do tempo. Não apenas com respeito ao tema propriamente dito, mas especialmente ao artifício

⁹⁸ Observemos que os termos percebido e percebido distinguem-se, à medida que o primeiro apela para a sensação empírica que se tem do objeto, enquanto o segundo é referente ao conteúdo dessa sensação empírica (o que se chama de o conteúdo ingrediente) apresentado à consciência.

utilizado pelo autor para manusear o tempo da narrativa, confessadamente expresso por ele próprio:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição dêste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui que chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com tôdas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à sôlta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra têsá, engomada e chôcha. Vamos ao dia 20 de outubro. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 42).

Tais artifícios, aqueles assinalados por Mendilow, Benedito Nunes, Dirce Riedel, e tantos quantos hajam se dedicado à análise do tempo na narrativa, são aqueles que alteram o andamento do romance, alongando ou encurtando o intervalo de tempo da narrativa. Especificamente neste exemplo, extraído de MPBC, observamos o salto no tempo, ou seja, o momento em que o narrador salta enormes intervalos de tempo, não mais respeitando, em sua narrativa, a ordem cronológica ou natural dos eventos. Observemos como o narrador se utiliza do jogo com as palavras ou com as ideias, analogamente encadeadas, como se indicassem a resultante da relação de que decorrem os eventos da vida do personagem. Do delírio (loucura – u´[brij) em presença de Virgília à lembrança do grão pecado (loucura – u´[brij) da juventude; da juventude à infância (sequência natural da vida); da infância ao nascimento. Assim foi delineada a sequência retrospectiva dos momentos singulares na vida de Brás Cubas.

Notemos que o encadeamento entre os eventos não é apresentado sob a forma de uma analogia lógica, de que decorreria uma relação causal entre eles. O que queremos dizer é que da relação sugerida entre delírio e Virgília não pudemos derivar a relação verificável entre nascimento, infância e juventude, donde podemos inferir que a vida se constitui daquilo que é necessário (que se rege sob uma ordem lógico-natural, que é positivo) e daquilo que é acidental (que não se pode prever, que é negativo).

Perder-se no horizonte do pretérito apresenta aqui não mais o sentido de perder-se em meio à rede de retenções que ligariam o passado ao presente, mas antes apresenta o sentido de mostrar quanto pode ser desvantajosa a não-superação do passado, do qual, portanto, o indivíduo não consegue se desligar, como se não lhe fosse dada a possibilidade de ser livre para trilhar seu próprio caminho e, assim, realizar-se, como se este estivesse fadado a

cumprir alguma pena advinda de ações que não foram suas, como o exemplo da “flor da moita”, pagando, pela falta de seus pais, com a sua deficiência e com o destino a que estava fadada. Outros exemplos desta sorte servem como argumento às tragédias clássicas.

Observemos o seguinte trecho do capítulo VI (“Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”⁹⁹) de MPBC:

Havia já dois anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fôra, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudi todas as misérias, e êste punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais do que o tempo, que é o ministro da morte. Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade.
Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 24-25, grifo nosso).

Supomos ser possível observar a descrição do processo de temporalização empregado na configuração da narrativa de MPBC conforme a intencionalidade da relembração (*Wiedererinnerung*), segundo a qual não mais se verifica uma ligação direta entre presente e passado, de modo que o objeto da percepção é dado a ser observado sob a perspectiva da refiguração temporal. “Este agora não é «percepcionado», quer dizer, dado ele próprio, mas sim presentificado. Ele representa um agora que não é dado.” (HUSSERL, s/d, p. 72), ou seja, ele não é dado em pessoa, pois já não há ligação com o presente originário¹⁰⁰. Assim, ele parece não mais estar suscetível à continuidade mutável do fluxo temporal da retenção (*Abschattung*: a lembrança primária), constituinte do objeto da percepção em sua primeira fase de constituição na consciência, quando ainda possui ligação com o presente. Podemos pensar que a fase presente (atual) da constituição de um objeto é a fase em que o objeto está, por assim dizer, à mercê de seu processo de “metamorfoseamento temporal”, pois, seguindo o fluxo do tempo, ele é o mesmo objeto, ao passo que é também outro, uma vez que muda continuamente durante a sua própria constituição. Por outro lado, na refiguração do objeto na memória, temos já o objeto uma vez constituído (na lembrança primária), não mais havendo, portanto, ligação com o momento presente de sua constituição temporal. Todavia, há aqui a presentificação (atualização) do objeto temporalmente constituído. Esse é o processo

⁹⁹ O título do capítulo é colhido em *Le Cid*, uma peça de Corneille.

¹⁰⁰ A citação presente em nosso texto é extraída de *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Porém, já em *A ideia da Fenomenologia*, Husserl mencionara as intencionalidades que constituem a temporalidade na e pela consciência. A ligação entre passado e presente se dá na retenção (primeira intencionalidade), conforme lemos nesta citação da obra: “Na percepção com a sua retenção constitui-se o objecto temporal originário[...]”. (HUSSERL, s/d, p. 102).

de lembrança secundária da consciência (segunda intencionalidade). A propriedade intencional da consciência parece poder expressar-se aqui com maior liberdade.

Desse modo, conforme podemos depreender da leitura de MPBC, o processo da relembração é privilegiado em relação ao da lembrança. Com isso, ousamos dizer que o que o personagem Brás Cubas teme é precisamente a continuidade do processo temporal na configuração dos objetos (cf. trecho citado acima: “Creiam-me, o menos mau é recordar”), uma vez que, sendo estes (incluindo ele próprio) suscetíveis à mutabilidade, que é característica da temporalidade, há nesse processo um elemento desconhecido, o temido porvir, o qual é compreendido como não podendo ser determinado pela subjetividade privada da consciência de si própria. Nessas condições, o indivíduo se encontraria, paradoxalmente, assujeitado à temporalidade, visto que não tem consciência de que ele próprio a constitui¹⁰¹: “Não durou muito a evocação; a realidade dominou logo; o presente expeliu o passado.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 25).

Procuramos mostrar que a relembração é o recurso de que se utiliza o autor-narrador para realizar a sua narrativa. Dessa forma, se, por um lado, a sua ligação estreita com o passado lhe permite ter a visão do todo, por outro lado, ele não pode modificá-lo. Por essa razão, se mostra incerto tanto com relação ao presente quanto ao futuro, que, para ele, não se concretiza, seja porque é indiferente o que virá, seja porque ele não lhe é acessível.

Além disso, observamos que, à medida que a sequência temporal se constitui na narrativa, constitui-se também o seu autor-narrador. A partir dessa perspectiva, vemos em evidência a instituição do tempo interno do romance pelo narrador Brás Cubas. As significações que ele dará às diversas dimensões desse tempo apresentarão ligação com o elemento afetivo, igualmente indissociável de sua caracterização, conforme desenvolveremos mais adiante.

¹⁰¹ Por essa razão falamos em termos de temporalidade, na condição de propriedade da subjetividade, em sentido existencial (se assim optarmos por nos expressar), já não mais em termos de tempo, em sentido ontológico.

3.3 A afetividade

Entendemos que Brás Cubas, ao narrar postumamente as próprias memórias¹⁰², indaga sobre a causa que terá determinado a conjunto dos acontecimentos que caracterizaram a sua existência no mundo. Na tentativa de lograr tal busca, ele distancia-se espaciotemporalmente da realidade material. De início, parece-lhe ser possível encontrar, para fora de si próprio (do eu contingencial), um expediente que ordene e justifique a razão de ser dos acontecimentos. No entanto, especialmente por se tratar de um livro de memórias, ressaltamos o valor do elemento afetivo. Não fosse assim, conforme assinala o próprio narrador-autor, seria necessário “escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 95).

Na seção anterior, procuramos elucidar o desenvolvimento da temporalidade na narrativa, bem como relacionar, à temporalidade, a subjetividade (na figura do narrador) que a constitui. Nesta seção, tentaremos observar a natureza das relações de afetividade desenvolvidas por essa subjetividade. Em outras palavras, julgamos ser a teia de relações construída no decorrer da narrativa o que pressupõe a ligação com o eixo da temporalidade da narrativa, desenvolvida através do processo da rememoração, conforme observamos em trecho do capítulo LXXI (“O senão do livro”):

– Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 222).

No capítulo seguinte, “O bibliômano”, o autor-narrador parece ter se arrependido do que escrevera: “Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 223). Consideramos que tal despropósito se configuraria à medida que o autor-narrador se apresenta suscetível às suas afeições, ao expor seus juízos e reflexões ao longo da narrativa. Assim sendo, não podemos prescindir da compreensão dos objetos de seus afetos, isto é, de suas vivências afetivas.

¹⁰² Na própria obra não está explicitado o tal prodígio. Segundo a nossa compreensão, esse artifício de composição nos permitiu associar a figura do narrador à consciência reflexiva, conforme temos argumentado.

Inicialmente gostaríamos de tratar do problema acerca das acepções e dos usos do termo afetividade, que é compreendido, de maneira geral, de um ponto de vista psicológico, como “conjunto de fenômenos psíquicos que se manifestam sob a forma de emoções, sentimentos e paixões, acompanhados sempre da impressão de dor ou prazer, de satisfação ou insatisfação, de agrado ou desagradado, de alegria ou tristeza”¹⁰³. Ao seu significado, associam-se, pois, os de sentimento, emoção e paixão. Em nosso estudo, buscaremos observar algumas das implicações das características multifacetadas que esses elementos assumem na individuação das relações estabelecidas pelos personagens do romance MPBC, centralizadas na subjetividade que consideramos como nuclear para a estruturação da narrativa: o próprio narrador das *Memórias*.

Tendo sido afetividade um termo que desde o início da pesquisa nos causava certa insatisfação, por parecer não transmitir precisamente a ideia do que pretendíamos significar, integramos a este colóquio o pensamento do filósofo Baruch de Spinoza (1632-1677)¹⁰⁴.

Dissemos, na seção anterior, que a subjetividade apresenta uma localização espaço-temporal. Se, para além dessa localização, nos perguntarmos acerca das relações estabelecidas por essa subjetividade para além de si mesma, com relação aos demais objetos do mundo, seremos remetidos à noção de afecção, cuja significação geral é etimologicamente a de “relação, disposição, modo de ser, estado”¹⁰⁵. O próprio Spinoza difere, em seu texto, *affectiō* de *affectus*¹⁰⁶. Dessa forma, a afetividade seria a propriedade através da qual a subjetividade se relaciona com o mundo por meio de uma série de afecções.

¹⁰³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Positivo, [2009]. 1CD-ROM.

¹⁰⁴ O filósofo tem origem judia. O equivalente de seu nome em latim é Benedictus de Spinoza. Trabalhamos com a tradução da coleção Os Pensadores, que, numa tentativa de adaptação à fonologia do português, traz o nome do filósofo conforme segue: Baruch de Espinosa. Todavia, ao fazermos referência à obra traduzida, empregaremos Spinoza.

¹⁰⁵ *affectiō* (*adfectiō*), -ónis, subs. f. 1) Relação, disposição, modo de ser, estado (Cíc. Tusc. 3,10). Daí: 2) Boa disposição para com alguém, afeição, sentimento, paixão (Tác. An. 4, 15). 3) Vontade, inclinação (Tác. Germ. 5). 4) Influência (Cíc. Tusc. 4, 14). (FARIA, 1962, p. 44). Em Spinoza, o termo pode ser compreendido como um dos modos da substância ou de seus atributos ou, ainda, como modificação dos modos, como os efeitos de um corpo sobre o outro. No capítulo III da parte II dos *Pensamentos Metafísicos*: “[...] por afecções entendemos aqui o que alhures Descartes denotava como *atributos* (na parte I dos *Princípios*, artigo 52), pois o ente, enquanto ente, não nos afeta por si mesmo como substância, e por isso deve-se explicá-lo por algum atributo, do qual, entretanto, só se distingue por uma distinção da Razão.” (SPINOZA, 1997, p. 39).

¹⁰⁶ *affectus* (*adflectus*), -us, subs. m. 1) Estado ou disposição de espírito (Cíc. Tusc. 5, 47). Onde: 2) Sentimento, impressão (Ov. Met 8, 473). 3) Sentimento de afeição (Ov. Tr. 4, 5, 30). 4) Paixão (termo da linguagem filosófica e retórica) (Sên. Ep. 75). (*Ibid.*). Em Spinoza, pode-se compreender o termo como a transição do efeito da afecção de um corpo sobre o outro. Tem significado correspondente a sentimentos.

Para Spinoza, há uma única substância, que é a substância divina (Deus), a qual está em todas as coisas. Para ele, “a essência do homem é constituída de certos modos dos atributos de Deus”.¹⁰⁷ (SPINOZA, 1997, p. 232).

Na Parte II dos *Pensamentos Metafísicos*, Spinoza distingue os atributos da substância: a extensão e o pensamento. O pensamento, por sua vez, subdivide-se em pensamento criado (a mente humana) e incriado (Deus). A extensão e o pensamento (incriado) podem ser atribuídos a Deus, não sendo possível, todavia, atribuir-lhe uma duração, uma vez que a característica da duração distinguiria sua essência de sua existência: “[...] a duração é uma afecção da existência e não da essência [...]”. (SPINOZA, 1997, p. 57).

No romance MPBC, mais precisamente no capítulo VII (“O delírio”), observamos a concepção que Brás Cubas tem da existência de um ser superior, cuja característica parece ser a de determinar a evolução da existência dos demais seres. Esse ser poderia ser compreendido como a figura da Natureza ou Pandora. Também a ele é projetada a característica da eternidade. No entanto, essa eternidade é compreendida de maneira negativa relativamente à existência do ser humano, uma vez que lhe é imposta de maneira inevitável e, por assim dizer, avassaladora (no sentido propriamente etimológico do termo, isto é, o de tornar vassalo; dominar, oprimir). No movimento de ida ao início dos tempos é possível a Brás Cubas perceber a característica da eternidade do Ser superior, que não está confinado em uma duração¹⁰⁸. Relacionamos a essa ideia a compreensão do Humanitismo: “Humanitas, dizia ele, o princípio das coisas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 330).

Voltando ao delírio, durante o movimento de passagem dos séculos, é possível a Brás Cubas perceber as restrições causadas pela duração característica da existência humana (das coisas do mundo de maneira geral), em oposição à eternidade do Ser superior.

As afecções podem ser compreendidas também como modificações, uma vez que, incidindo sobre o objeto, estas o modificam de certa forma. Supondo, além disso, que essas modificações podem ser mais ou menos frequentes e, ainda, prolongarem-se ou retornarem no

¹⁰⁷ Corolário da Proposição X da Parte II da *Ética* (“Da natureza e da origem da alma”).

¹⁰⁸ A esse respeito, gostaríamos de citar um trecho do capítulo X da Parte II dos *Pensamentos Metafísicos* (“Da criação”): 4º Enfim, antes da criação, não podemos imaginar nenhum tempo ou duração, mas esta começou com as coisas, pois o tempo é a medida da duração, ou melhor, é apenas um modo de pensar e não pressupõe somente alguma coisa criada, mas, sobretudo, homens pensantes. (SPINOZA, 1997, p. 86). Desse trecho, podemos observar que a duração é algo que passa a valer a partir da criação. Precisamente por isso todas as coisas criadas estão submetidas a essa duração, cuja medida é o tempo. Considerando-o, além de medida, como um modo de pensar, é necessário pressupor uma consciência dessa medida, razão pela qual diríamos, no caso de MPBC, pelo que já apresentamos, corresponder à consciência do narrador.

tempo, compreendemos que a memória¹⁰⁹ pode ser considerada como um dos sinais do efeito das afecções na alma humana.

No capítulo XCVIII (“Suprimido”), o narrador Brás Cubas relembra o episódio em que acabara de deixar a casa de Lobo Neves, tendo este recebido uma carta anônima que denunciava o seu caso com Virgília. Tendo-se despedido de Lobo Neves, assegurando tratar-se de uma calúnia, dirigiu-se ao teatro, onde encontrara Nhã-Loló acompanhada de sua família. Diante da moça, encontrava-se Brás Cubas extasiado: “Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 291).

Barreto Filho já havia identificado a característica perturbadora da figura feminina na obra de Machado de Assis: “A mulher é sempre na sua obra, com raras exceções, um elemento perturbante e incerto, um ser estranho e fascinante que acentua o trágico da vida, porque é contraditória e surpreendente como a fatalidade.” (BARRETO FILHO, 1947, p. 144). Brás Cubas é reiteradamente afetado pelas figuras femininas de MPBC: Marcela, Eugênia, Virgília, Nhã-loló. A nosso ver, observamos que a perturbação, a dubiedade e a hesitação são encontráveis no próprio Brás Cubas: tais sentimentos são oriundos de um desejo desconhecido¹¹⁰.

Percebemos quanto o desejo (*cupiditas*) é algo presente em Brás ainda criança. No capítulo XII (“Um episódio de 1814”), por ocasião de um jantar dado pela família Cubas em comemoração à queda de Napoleão, reunindo convidados ilustres, dentre os quais o doutor Vilaça, que então discursava, ao passo que o menino cada vez mais se sentia perturbado por não conseguir esperar que a sobremesa fosse finalmente servida. Não bastando a birra característica de um comportamento de criança, como se poderia pensar, o menino – que se apresenta incapaz para suprir o próprio desejo, uma vez que ele próprio não tinha meios de interromper o discurso de Vilaça, esperando que um adulto o fizesse, ou seja, ele então não age, mas se apresenta passivo diante da situação – mais tarde arquiteta uma maneira de

¹⁰⁹ Gostaríamos de citar a definição de memória dada por Spinoza, no escólio da proposição XVIII da parte II da *Ética*. “Não é, com efeito, senão uma certa concatenação de idéias que envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, a qual se produz na alma, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano.” (*Ibid.*, p. 244).

¹¹⁰ Vejamos o que Spinoza entende por afecções segundo a definição III da parte II da *Ética*: “Por afecções entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como a idéia dessas afecções. Quando, por conseguinte, podemos ser a causa adequada de uma dessas afecções, por afecção entendo uma ação; nos outros casos, uma paixão.” (SPINOZA, 1997, p. 276). Dessa forma, relativamente à sua potência de agir, a alma humana pode ser ativa ou passiva. À atitude passiva da alma humana correspondem as paixões, segundo Spinoza.

vingar-se, flagrando um beijo entre Vilaça e Dona Eusébia e provocando uma situação demasiado vexatória para ambos.

Quanto a mim, lá estava, solitário e deslembado, a namorar uma certa compota da minha paixão. No fim de cada glosa ficava muito contente, esperando que fosse a última, mas não era, e a sobremesa continuava intacta. Ninguém se lembrava de dar a primeira voz. [...] E as glosas sucediam-se, como bâtegas d'água, obrigando-me a recolher o desejo e o pedido. [...] Não foi outro o delito do glosador: retardara a compota e dera causa à minha exclusão. Tanto bastou para que eu cogitasse uma vingança, qualquer que fosse, mas grande e exemplar, coisa que de alguma maneira o tornasse ridículo. [...] Entrei a espreitá-lo, durante o resto da tarde, a segui-lo, na chácara aonde todos desceram a passear. [...] O Doutor Vilaça deu um beijo em Dona Eusébia! bradei eu correndo pela chácara. (ASSIS, 1962, v.5, p. 57-59).

Com respeito às relações amorosas de Brás Cubas já adolescente, mencionamos a paixão por Marcela: a errônea ideia que o moço Brás fazia do sentimento nutrido pela dama por ele era fruto daquilo que ele próprio imaginava.

Primeira comoção da minha juventude, que doce que me fôste! Tal devia ser, na criação bíblica, o efeito do primeiro sol. Imagina tu êsse efeito do primeiro sol, a bater de chapa na face de um mundo em flor. Pois foi a mesma coisa, leitor amigo [...] Teve duas fases a nossa paixão, ou ligação, ou qualquer outro nome, que eu de nomes não curo; teve a fase consular e a fase imperial. Na primeira, que foi curta, regemos o Xavier e eu, sem que êle jamais acreditasse dividir comigo o govêrno de Roma; mas, quando a credulidade não pôde resistir à evidência, o Xavier depôs as insígnias, e eu concentrei todos os poderes na minha mão; foi a fase cesariana. Era meu universo; mas, ai triste! não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 67-68).

Entretanto, a paixão por Marcela foi refreada pela atitude do pai, ao tê-lo enviado para estudar em Portugal. No tocante ao elemento volitivo caracterizador da alma humana, tenhamos presente quanto o desejo do outro haja imperado na alma de Brás Cubas, que, assim, passou a assimilar as expectativas de outrem sobre ele. Foi desse modo que lhe fora sugerido o casamento com Virgília, pensado antes como um degrau a um desejo ulterior de seu pai sobre ele: a carreira de deputado.

Enfim! eis aqui Virgília. Antes de ir à casa do Conselheiro Dutra, perguntei a meu pai se havia algum ajuste prévio de casamento.

– Nenhum ajuste. Há tempos, conversando com êle a teu respeito, confessei-lhe o desejo que tinha de te ver deputado; e de tal modo falei, que êle prometeu fazer alguma coisa, e creio que o fará. Quanto à noiva, é o nome que dou a uma criaturinha, que é uma jóia, uma flor, uma estrêla, uma coisa rara... é a filha dêle; imaginei que, se casasses com ela, mais depressa serias deputado. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 135).

Percebemos que Brás Cubas, ao final da vida, não realiza nenhum desses desejos, uma vez que a vontade, que não é livre, não encontra a causa de sua existência necessária, assim como as relações que ele mantém apresentam caráter meramente contingencial. Brás Cubas não chega ao conhecimento da causa primeira de todas as ações e afecções.

Não chegando à compreensão de que na alma não existe vontade livre e absoluta, precisamente por desconhecer a causa determinante da vontade e do desejo, Brás Cubas experimenta o desejo frustrado (*desiderium*) de que fala Spinoza, de acordo com a explicação da proposição XXIX da parte III da *Ética*: “desejo que é mantido pela recordação dessa coisa e, ao mesmo tempo, entravado pela recordação de outras coisas que excluem a exigência da coisa desejada” (SPINOZA, 1997, p.332). A coisa desejada apenas existe “inadequadamente” na imaginação do personagem, tal como ele recriara através da rememoração dos fatos vivenciados¹¹¹. Ainda, se a alegria e a tristeza, juntamente com o desejo são as chamadas afecções primitivas, diremos que não há saldo para Brás Cubas ao final da vida, sendo possível atribuir o pessimismo do personagem à não-efetivação, em vida, de seus desejos; assim sendo, ele acaba por possuir, na morte, tão somente a consciência do próprio malogro.

Passando de uma visão externa dos afetos que acometem o personagem, observemos como esses afetos são constituintes de sua subjetividade. A partir dessa compreensão, julgamos oportuno falar em termos de afetividade.

Martin Heidegger (1889-1976) procurou fundamentar a busca pela essencialidade do ser-aí (presença, *Dasein*) por meio do que ele chama de tonalidades afetivas, que é como ele compreende o tédio, em especial o tédio profundo, cuja constituição é essencialmente temporal, a exemplo da natureza característica do próprio ser-aí.¹¹² Afinal, a própria

¹¹¹ Eis aqui o “senão do livro”: cf. capítulo LXXI, de título homônimo.

¹¹² O termo em alemão, empregado originalmente por Heidegger, é *Stimmungen*, que pode ter diversos significados; é comumente traduzido por tonalidades afetivas, a fim de que a ele não se associe simplesmente um estado da alma, mas que se determine, através dele, a totalidade do acontecimento. Trata-se de emoções que não têm objeto determinado. Na tentativa de empreender a busca pela revelação do Ser-aí (*Dasein*) do homem, Heidegger acredita ser isso possível através de tonalidades afetivas como a angústia (*Angst*) e o tédio (*Langeweile*). Aprofundando a descrição desta última, ele identifica três tipos de tédio: 1) o ser entediado por algo que é dirigido a um objeto (*die objektbezogene Gelangweiltwerden von etwas*); 2) o entediar-se em relação a algo (*das Sichlangweilen bei etwas*); 3) o tédio profundo (*die tiefe Langeweile*): algo é entediante para alguém, de modo que ‘algo’ é o momento ôntico indeterminado e ‘alguém’ é o momento existencial indeterminado. A propriedade da indeterminidade (*Unbestimmtheit*) é, de fato, a característica primordial do tédio profundo. O tédio profundo, por sua vez, é caracterizado por vários momentos, conforme o grau de indeterminidade: 1º) pela completa indeterminidade (*Unbestimmtheit*) e anonimidade (*Anonymität*), as quais se verificam na experiência do “algo é entediante para alguém”: objeto, sujeito e situação geradora do tédio são aqui indeterminados e não precisamente identificados; 2º) por uma experiência ôntica universal da indiferença (*Gleichgültigkeit*), em que a indiferença tem aqui o significado negativo de perda do interesse, ou seja, do significado (a indiferença é inicialmente uma indiferença da relação com o mundo, que é todavia dada na relação do sujeito consigo mesmo); 3º) por uma indiferença existencial refletida. É a dimensão existencial que constitui o caráter de tonalidade afetiva do tédio. A dimensão existencial, ou seja, a estrutura da subjetividade, se apresenta, para Heidegger, sob dois aspectos. Um deles é a encontrabilidade (*Befindlichkeit*), o qual, estando ligado à esfera do sensível, diz

etimologia da palavra alemã designadora do tédio, ou seja, *Langeweile*, apresenta ligação com a aceção de tempo (*Weile*: momento), significando, portanto, literalmente, pausa longa ou momento longo, uma base nisso para caracterizar a tonalidade do tédio, como o tempo que se alonga. Além da tonalidade afetiva do tédio (*Langeweile*), que é pormenorizadamente analisada na obra *Os conceitos fundamentais da metafísica* (1929/30), Heidegger também investiga a angústia (*Angst*). Por identificarmos esses elementos na composição do personagem de MPBC é que associamos essa análise dos afetos à nossa proposta interpretativa do romance.

Portanto, no que diz respeito ao estudo de MPBC, a pergunta seria, afinal, acerca de como o personagem se descobre em meio a esses afetos, se eles são determinantes para definir a relação que o sujeito estabelece com os objetos e em que medida eles o constituem em sua busca existencial, ou seja, de que modo esses afetos são constituintes e reveladores da própria subjetividade, sem esquecer o fato de eles se constituírem temporalmente.

Observemos que em MPBC a maioria dos afetos são proporcionados por uma situação determinada. Citemos como exemplo o episódio do almocreve, em que Brás Cubas é livrado da morte por um homem que foi em seu socorro, afastando-o do carro de bois que cruzava a rua no momento em que ele próprio estava para atravessá-la. Criara-se ali uma atmosfera de tensão, que é precisamente a que envolve o risco de morte em que se encontra o personagem. Com a interferência do homem, Brás Cubas, então, é salvo e a tensão, por assim dizer, se desfaz. No entanto, por sua vez, essa atmosfera de tensão desfeita, gerada pela ação benéfica do homem, aparentemente impulsiona Brás Cubas a recompensá-lo pelo gesto. O impulso pode ser compreendido aqui como algo distinto da vontade ou, ainda, da real importância conferida por Brás Cubas ao gesto de recompensar o homem. Desse modo, uma atitude como essa, que tenderia a revelar/trazer à tona o sentimento de gratidão (ao menos aquele que se espera de alguém que recebeu um benefício fortuitamente), acabou por revelar o cálculo, a mesquinhez e o egoísmo de Brás Cubas.

O momento que marca o conflito existencial do personagem é a morte de sua mãe, no capítulo XXIII (“Triste, mas curto”). O personagem desfrutava de sua vida fútil na Europa,

respeito ao modo como o sujeito se situa no mundo, não somente em relação às coisas do mundo mas também em relação aos outros sujeitos. O outro aspecto é o da compreensão (*Verstehen*), o qual, estando ligado à esfera do intelectual, apresenta relação direta com as faculdades cognitivas do próprio sujeito. Pela característica individual que se pode atribuir ao segundo aspecto, Heidegger considera o aspecto da encontrabilidade (*Befindlichkeit*) mais profundo e mais significativo para tornar possível a revelação do Ser por inteiro (*das Seiende im Ganzen*).

Tanto o tédio quanto à angústia são caracterizados por sua indeterminidade, que se manifesta, no entanto, de formas diversas em cada uma delas. Enquanto a angústia é a experiência indeterminada da perda da totalidade, o tédio profundo é caracterizado pela experiência indeterminada da totalidade.

quando então recebera a notícia de que não mais veria a mãe caso tardasse em retornar ao Rio de Janeiro. Nele iniciara-se um processo de mudança, o qual se verifica primeiramente pela perspectiva segundo a qual ele reencontra a sua pátria.

Não era efeito da minha pátria política, era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as coisas e cenas da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 97).

A mudança é notada a partir da sensação que o personagem tem ao perceber novamente os objetos de sua cidade natal e ao ressignificá-los, pois estes lhe imprimiam então novas sensações, as quais, no entanto, estavam relacionadas às imagens que mantinha deles em sua memória e que foram resgatadas de maneira imediata, quando o personagem apenas os visou novamente. Essas novas sensações superam a distância temporal entre a sensação de então e a sensação de outros tempos e, mais do que isso, apresentam o caráter de genuinidade pura, original, “ainda não mesclada do enxurro da vida.”

Em meio às novas experiências do personagem Brás Cubas, individuamos a experiência da morte, a qual ele próprio considera como o “duelo do ser e do não-ser”, “sem aparelho científico ou filosófico”, ou seja, sem nenhum amparo, do mesmo modo em que o indivíduo se sente quando é acometido pela atmosfera da angústia.

Longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa, fria, repisada, que me encheu de dor e estupefação. Era a primeira vez que eu via morrer alguém. Conhecia a morte de oitiva; quando muito tinha-a visto já petrificada no rosto de algum cadáver, que acompanhei ao cemitério, ou trazia-lhe a idéia embrulhada nas amplificações de retórica dos professores de coisas antigas, - a morte aleivosa de César, a austera de Sócrates, a orgulhosa de Catão. Mas esse duelo do ser e do não-ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 98-99).

A partir daí, então, abre-se-lhe a flor da hipocondria. O personagem se transfere para a Tijuca, conforme lemos no capítulo XXV (“Na Tijuca”), a fim de expurgar-se do sentimento que o acometia.

Renunciei tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil. - "Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!" - Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. Lembra-me que estava sentado, debaixo de um tamarineiro, com o livro do poeta aberto nas mãos, e o espírito ainda mais

cabisbaixo do que a figura, - ou jururu, como dizemos das galinhas tristes. Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma coisa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 104).

A metáfora da flor da hipocondria, “solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil”, nos permite associá-la a uma espécie de narcótico, de expediente que deverá conduzir o sujeito ao que Heidegger chamou de estado de suspensão (paração), através do qual o homem que é passa à pura forma do *Dasein* (ser-aí; pre-sença). Ao longo do romance, encontramos diversas metáforas para esse estado de paração: “[...] deixava-me atoar de idéia em idéia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta”. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 104).

Por outro lado, pensando no movimento em si contrário¹¹³, também característico da atmosfera da angústia, observamos no personagem a mudança de um estado a outro. Esse movimento pode ser constatado em diversas passagens do romance e é expresso por meio de diferentes metáforas:

Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano... Triste capítulo; passemos a outro mais alegre. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 99).

Reagia a mocidade, era preciso viver. Meti no baú o problema da vida e da morte, os hipocondríacos do poeta, as camisas, as meditações, as gravatas, e ia fechá-lo, quando o moleque Prudêncio me disse que uma pessoa do meu conhecimento se mudara na véspera para uma casa roxa, situada a duzentos passos da nossa. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 105).

Como representação para a mudança de movimento, apontamos a curiosa metáfora do trapézio. As ideias pretensamente penduravam-se no trapézio que Brás Cubas

¹¹³ “In der tiefen Langeweile haben wir es mit einem Zusammenrücken aller Dinge und einem selbst in eine Gleichgültigkeit zu tun, also gewissermaßen um eine statische Gleichgültigkeit, wobei Gleichgültigkeit die Bedeutung von Wert- und Sinnlosigkeit hat (vgl. WM?, 31). Die Angst enthält dagegen eine dynamische, dialektische Vergleichgültigung. Angst ist für Heidegger wie für Kierkegaard eine in sich gegenläufige Bewegung von sympathischem und antipathetischem Streben (vgl. Kierkegaard (1984), S. 42). Das antipathetische Moment besteht im Wegrücken, Versinken bzw. Entgleiten der Dinge in Gleichgültigkeit, das sympathische Moment darin, daß sich das Seiende in seinem Wegrücken in Gleichgültigkeit uns sich als solches zugleich 'zukehrt' (vgl. WM?, 32). Damit kommt hier eine neue Bedeutung von Gleichgültigkeit herein, die der Fremdheit.” (IBER, 1994, S. 343). “O tédio profundo há que ver com a redução de todas as coisas e de si mesmo a uma indiferença, em que indiferença tem o significado de perda de valor e de sentido (cfr. *O que é Metafísica?*, 31). A angústia encerra, contrariamente a isso, uma indiferenciação dinâmica, dialética. Angústia é para Heidegger, assim como para Kierkegaard, um movimento em si contrário, entre aspiração simpatética e antipatética (cfr. Kierkegaard (1984), p. 42). O momento antipatético consiste no afastar-se, afundar, ou seja, escorregar das coisas em indiferença; o momento simpatético consiste nisso: o Ser em seu afastar-se em indiferença ao mesmo tempo ‘se volta’ a nós como ele próprio (cf. *O que é Metafísica?*, 32). Com isso, desponta um novo significado de indiferença, o do estranhamento.” (IBER, 1994, p. 343). Tradução nossa.

trazia em sua mente, e voejavam, faziam piruetas, pressupunham em si mesmas mobilidade e ao mesmo tempo fixidez, pois que ele parecia buscar incessantemente por algo que ele próprio desconhecia. A resposta para a busca culminara na ideia da invenção do emplasto, o qual deveria ser o remédio para os males da humanidade e que, no entanto, jamais chegou a se efetivar, tendo resultado, ironicamente, na morte de Brás Cubas, conforme o capítulo II (“O emplasto”).

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te.

Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 15).

Também pelo mesmo trapézio, Brás Cubas vislumbrava uma solução para seus males circunstanciais, como no caso de sua tentativa de levar Marcela consigo para a Europa (capítulo XVII: “Do trapézio e outras coisas”).

Enfim, tive uma idéia salvadora... Ah! trapézio dos meus pecados, trapézio das concepções abstrusas! A idéia salvadora trabalhou nele, como a do emplasto (capítulo 2). Era nada menos que fasciná-la, fasciná-la muito, deslumbrá-la, arrastá-la; lembrou-me pedir-lhe por um meio mais concreto do que a súplica. Não medi as conseqüências: recorri a um derradeiro empréstimo; fui à Rua dos Ourives, comprei a melhor jóia da cidade, três diamantes grandes, encastoados num pente de marfim; corri à casa de Marcela. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 77).

Se por um lado, vemos em Brás Cubas a gana de conquistar Marcela e o desejo manifestado de tê-la consigo, observamos como uma ação externa não-determinada pode causar a impossibilidade da realização do intento, razão que nos leva a duvidar da real essencialidade e intensidade do sentimento que ele parecia nutrir. Até mesmo porque ele tinha consciência da relação sustentada pelo interesse (capítulo XVIII: “Visão do corredor”):

No fim da escada, ao fundo do corredor escuro, parei alguns instantes para respirar, apalpar-me, convocar as idéias dispersas, reaver-me enfim no meio de tantas sensações profundas e contrárias. Achava-me feliz. Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade [...] (ASSIS, 1962, v. 5, p. 80).

O próprio Brás Cubas hesitava em relação aos sentimentos acerca dos quais buscava convencer-se de que eram correspondidos. Entretanto, como uma espécie de

armadilha, o narrador autor mostra a mudança no curso da relação do personagem comparando-a a um episódio das *Mil e uma noites*.

[...] como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquêlo olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança, o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu. Pobre namorado das *Mil e uma noites*! Vi-te ali mesmo correr atrás da mulher do vizir, ao longo da galeria, ela a acenar-te com a posse, e tu a correr, a correr, a correr, até a alamêda comprida, donde saístes à rua, onde todos os correeiros te apuparam e desancaram. Então pareceu-me que o corredor de Marcela era a alamêda, e que a rua era a de Bagdá. Com efeito, olhando para a porta, vi na calçada três dos correeiros, um de batina, outro de libré, outro à paisana, os quais todos três entraram no corredor, tomaram-me pelos braços, meteram-me numa sege, meu pai à direita, meu tio cônego à esquerda, o da libré na boléia, e lá me levaram à casa do intendente de polícia, donde fui transportado a uma galera que devia seguir para Lisboa. Imaginem se resisti; mas toda a resistência era inútil. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 80-81).

Observamos aí a angústia da liberdade, a qual encerra a ideia da complexa angústia que acomete os homens. O sujeito vê-se, assim, sem ter onde se sustentar. Nenhuma melhor metáfora para isso que um corredor sem saída. Ainda assim, identificamos a mudança na atitude do personagem com o princípio da perseverança do ente em seu ser. Vislumbramos em MPBC o princípio da inclinação à conservação da substância de caráter universal, da qual participam todos os seres, segundo a doutrina do Humanitismo.

O momento da narrativa em que culmina, a nosso ver, a experiência da totalidade por parte do narrador autor é o capítulo XXIV, que é precisamente quando ele assume o lugar que ocupa em relação à narrativa e se impõe como indivíduo, coisa que não fez em vida com propriedade. É o momento da narrativa em que parecemos finalmente descobrir a característica pretensamente essencial de Brás Cubas (um sujeito de existência potencial, ou um sujeito potencialmente existente). A liberdade de expressão que ele apresenta neste trecho nos faz perceber a liberdade de espírito que ele não conseguiu ter em vida, em virtude das coerções externas, mas sobretudo das coerções que ele próprio se impunha, não tendo conseguido vencer a luta contra si mesmo em prol de sua sobrevivência (para fazer alusão à filosofia do Humanitismo), pela perpetuação de seu “ser-aí”.

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fôssão as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma,

já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, êsse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que êle se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 101-102).

Por isso, também observamos em MPBC que os afetos provocados entre os indivíduos são representativos de afetos a eles exteriores, ou melhor, de como eles se deixam afetar por elementos que lhes são exteriores. Podemos pensar, nesse sentido, sobre como as instituições têm poder sobre os indivíduos, e como os submetem a uma série de imposições. A liberdade de agir fica, assim, comprometida e o sujeito não pode deliberar sobre as próprias decisões. É precisamente isso que acontece a Brás Cubas, a quem é imposta uma série de determinações a respeito do que fazer, como, por exemplo, que universidade cursar, que posição política ostentar, sob que status social viver convenientemente. Uma vez rodeado de tantas expectativas que não são as suas, o personagem é incapaz de empreender a descoberta de si próprio a fim de atribuir um sentido à sua existência, sendo-lhe apenas concedido ter consciência disso ao passar em revista a parte essencial dos acontecimentos de sua vida.

É em virtude do campo de reflexões aberto em meio ao amplo horizonte de sentidos, possibilitado pela obra de arte literária, que acreditamos ser viável o estudo que propomos. Ele consistiu basicamente em observar a composição peculiar da narrativa de MPBC, cuja centralidade encontra-se no autor-narrador construído por Machado de Assis, no qual figura a atitude reflexiva, segundo a qual ele busca compreender o conjunto dos acontecimentos significantes de sua vida, à medida que os constitui, segundo uma configuração temporal e afetiva que lhes atribui.

Uma das acepções segundo a qual Machado de Assis emprega o termo filosofia, esclarece Miguel Reale, remete-nos à noção que se lê em Pascal: “Zombar da filosofia é, em verdade, filosofar.” (PASCAL, 1979, p. 39). Nesse excerto identificamos a atitude do autor-narrador de MPBC, mais especificamente no que diz respeito ao tratamento que é dado aos argumentos de teor filosófico (reflexivo, ideológico) que permeiam a sua obra, conforme buscamos ressaltar.

Culmina aqui a relação que buscamos tecer entre Machado de Assis e uma tradição de escritores, poetas e pensadores: a autonomia almejada pelo escritor. No processo estudado por Harold Bloom, a autonomia enseja o retorno dos mortos (dos poetas predecessores) numa configuração outra, com laivos de originalidade; este é o verdadeiro momento de afirmação do nosso escritor.

Na última etapa do processo criador, de acordo com a proposta de Harold Bloom: “Os mortos poderosos retornam, mas retornam com nossas cores, e falando com nossas vozes, pelo menos em parte, pelo menos por momentos que atestam nossa persistência, e não a deles”. (BLOOM, 2002, p. 192).

Pascal é um dos meus avôs espirituais; e, conquanto a minha filosofia valha mais que a dele, não posso negar que era um grande homem. [...] – Que diz ele? Diz que o homem tem "uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o universo ignora-o absolutamente". Vês? Logo, o homem que disputa o osso a um cão tem sobre este a grande vantagem de saber que tem fome; e é isto que torna grandiosa a luta, como eu dizia. "Sabe que morre" é uma expressão profunda; creio todavia que é mais profunda a minha expressão: sabe que tem fome. Porquanto, o fato da morte limita, por assim dizer, o entendimento humano; a consciência da extinção dura um breve instante e acaba para nunca mais, ao passo que a fome tem a vantagem de voltar, de prolongar o estado consciente. Parece-me (se não vai nisso alguma imodéstia), que a fórmula de Pascal é inferior à minha, sem todavia deixar de ser um grande pensamento, e Pascal um grande homem. (ASSIS, 1962, v. 5, p. 385).

As remissões aos “mortos” atestam o surgimento de um autêntico escritor. É por isso que o novo poeta os invoca. Machado de Assis não se deixava persuadir diante das “consolações racionais que o otimismo do século agitava”¹¹⁴. Ele tinha consciência da condição frágil do ser humano: “A visão trágica, por isso, não se detém na superfície das coisas nem nas aparências.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 128). É nesse sentido que a filosofia de Quincas Borba supera a de Pascal e, com isso, Machado de Assis afirma sua identidade (originalidade) como escritor.

Barreto Filho afirma que, para Machado de Assis, “o único contato possível com um elemento intemporal e superior ao fluxo incessante das coisas era o da emoção estética, que adquiriu assim a seus olhos um valor absoluto.” (p. 95). Em carta a Francisco de Castro, de 4 de agosto de 1878, afirma o próprio Machado de Assis:

Que a evolução natural das coisas modifique as feições, a parte externa, ninguém jamais o negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lorde Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos.” (ASSIS, 1962, v. 31, p. 366).

Ele parecia, pois, ver na arte poética o elemento que conferia ao homem, por assim dizer, a sua imortalidade, pois a arte representa aquilo que resiste ao tempo. Machado de Assis é consciente de que há algo que persiste e que se mantém como tal, apesar das contingências. Esse algo pode ser, portanto, equiparado ao próprio tempo, na medida em que

¹¹⁴ Cf. Barreto Filho, 1947, p. 136.

permanece o mesmo, trazendo em si o seu outro. O tempo é, igualmente, passado, presente e futuro, em contínuo movimento transitório. Analogamente, a arte poética (a arte literária ou, ainda, simplesmente a Arte, em sentido amplo) se caracteriza em conformidade com as mais diversas visões que a revelam, em diferentes épocas e lugares. Todas as vozes se unificam e executam a mesma melodia eterna: a da Musa grega, a da harmonia primeira que ordena o Cosmos, as sensações humanas, os saberes, o que, por assim dizer, artificializa o homem e o faz transcender a sua condição meramente mortal, perecível, limitada.

Nessa perspectiva, identificamos, no autor de MPBC, a superação da “tragédia da vida” por meio da contemplação estética¹¹⁵, um dos recursos postulados por Schopenhauer¹¹⁶, por meio do qual seria possível, enfim, distanciar-se da vontade (individual) que traz em si mesma a sua negação, posto que o mundo é constituído pelo confronto entre as vontades¹¹⁷.

Dessa forma compreendemos a luta de que fala Quincas Borba ao tentar explicar a sua filosofia. Se, por um lado, podemos enxergar, nessa luta, o sentido destrutivo da vontade¹¹⁸ individual que se impõe, por outro lado, podemos vislumbrar o sentido dessa luta como perseverança do homem em seu ser, mais uma razão pela qual associamos a nossa interpretação da obra ao pensamento de Spinoza. Quincas Borba justifica a negatividade da inveja por intermédio do princípio que rege Humanitas: “sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 333). Observemos, ainda, com relação ao princípio universal contido em todos os seres, o qual impulsiona a vida e apresenta a finalidade de conservá-la, o que diz Quincas Borba, mais adiante: “Assim, este frango, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados como único fim de dar mate ao meu apetite.” (1962, v. 5, 334).

¹¹⁵ “O nosso romancista, para quem, de todas as coisas humanas, ‘a única que tem o seu fim em si mesma é a arte’ (A Semana, cit., 29.9.1895, p. 261), a solução que encontra é de natureza puramente estética. [...] Donde a conclusão de que não é a letra que mata: ‘a letra dá vida: o espírito que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e conseqüentemente de luta e de morte’ (M.P., CXXVII).” (REALE, 1982, p. 27-28).

¹¹⁶ Baseamo-nos no seguinte trecho do artigo de Ruy de Carvalho Rodrigues Júnior: “Na verdade, somente haveria um bom encontro quando da negação da individualidade dos sujeitos, como é o caso na contemplação estética e na ascese mística, i. e., nestas duas formas de ascese.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 2006, p. 336).

¹¹⁷ “[...] quando uma vontade se impõe e se afirma, ela sempre o fará perante outra que quer no fundo igualmente afirmar-se e impor-se. [...] i. e., a afirmação de uma vontade é sempre, no fundo, sua própria negação enquanto vontade.” (MAGALHÃES JÚNIOR, *op. cit.*, p. 334). Com base na teoria kantiana, Schopenhauer postula uma Vontade metafísica, “que tem as Idéias por seus atos originários” (DEBONA, 2004-05, p. 55). A Vontade universal se desdobra nas vontades individuais, as quais se manifestam através de sentimentos: “Ela, vontade individual, é o ‘ponto’ mais próximo possível do núcleo do cosmos, por ela se sente, via Gefühl, a ‘transição imediata do fenômeno para a coisa-em-si’”. (BARBOZA apud DEBONA, *op. cit.*, p. 55).

¹¹⁸ Possivelmente não verificamos, em Machado de Assis, o conceito schopenhauriano de vontade propriamente dito, conforme afirma Miguel Reale. Todavia, observamos em seus personagens esse “impulso vital”, ao qual supomos poder relacionar a noção de *conatus* de Spinoza.

Fazendo tornar o questionamento de Miguel Reale sobre se a filosofia da obra seria a mesma filosofia de seu autor, nega-o Linhares Filho, ao menos relativamente ao Humanitismo, o qual contradiria a concepção machadiana de vida: “a filosofia de Machado e a de Quincas Borba diversificam-se uma da outra nas conclusões e aplicações.” (LINHARES FILHO, 1967, p. 53). Quincas Borba se refugia no princípio de saciar a vontade a qualquer custo, ao passo que Machado de Assis se refugiaria no desdém, na distância que mantém relativamente aos fatos do mundo sobre os quais sabe que o indivíduo não pode dispor. Enquanto Quincas Borba argumenta que “verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer.” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 332), Brás Cubas ouve dizer da Natureza: “Vives: não quero outro flagelo”. (1962, v. 5, p. 33).

Miguel Reale considera Machado de Assis um precursor dos existencialistas, pois crê como essencial o “viver buscando sair da obscuridade” (REALE, 1982, p. 25). Empreende-se, assim, a busca pela significação da vida, a qual, se não pode ser encontrada na realidade em que ela se encontra, é-nos apresentada na e pela obra, graças ao expediente que, a nosso ver, possibilita-a: o que chamamos de atitude (ainda que parcialmente) autorreflexiva do autor-narrador das *Memórias*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não poderíamos nos furtar a admitir que a escolha pelo tema aqui desenvolvido adveio do gosto e da admiração por Machado de Assis, em meio ao panorama da Literatura Brasileira, incluindo-se aí a potencialidade criadora que identificamos em sua vasta obra, dentre a qual elegemos como objeto de estudo MPBC. Para a pesquisa desenvolvida neste trabalho, consideradas as condições de sua realização, optamos por eleger como eixo teórico fundamental a Literatura Comparada, por ter permitido o estabelecimento de pontos de contato com outras áreas do saber.

No primeiro capítulo, tratamos de expor as questões relativas à formação do escritor, o que nos levou a noções mais abrangentes, tais como o campo literário em que o escritor e sua obra se inserem, bem como as condições sócio-históricas em que ambos (escritor e obra) se desenvolveram. Com vistas a esclarecer a noção de campo literário, recorreremos a Pierre Bourdieu, que o compreende como um dentre os campos de produção intelectual/cultural que se desenvolvem no seio da sociedade, considerando, para tanto, as condições diversas e os sujeitos materiais que participam de todo o processo de surgimento e desenvolvimento de determinado campo. Utilizamos-nos da argumentação de Bourdieu porque esta se baseia no conceito de εἴδος, semelhante ao modo como é desenvolvido em filosofia, ou seja, o de constituir uma suspensão da opinião corrente sobre os fatos do mundo, a fim de que os objetos sejam conhecidos da forma que eles, de fato, são, ou ao menos da forma segundo a qual nos é possível apreendê-los, quando intentamos investigá-los de maneira mais profunda, por assim dizer. Essa foi uma noção importante para sustentar nossa proposta de estudo.

À noção desenvolvida por Pierre Bourdieu, somamos a de sistema literário de Antonio Candido, cuja compreensão de sistema nos levou a considerar os três elementos fundamentais da comunicação literária: o escritor, a obra e o leitor. Além disso, a compreensão de um sistema literário deve considerar o fator histórico-temporal¹¹⁹, bem como o estilístico-subjetivo (denominações nossas). Afinal, para que um conjunto de escritores se estabeleça dentro de um determinado sistema literário, é necessário que haja uma tradição da difusão e da leitura de suas obras, o que depende diretamente das características dos autores e obras, ou seja, dos estilos que se desenvolvem e se estabelecem, servindo de inspiração para futuros escritores e legitimando, ao longo do tempo, determinados escritores e suas obras.

Dedicamo-nos a pensar as condições possibilitadoras da obra de arte literária em geral. Assim sendo, recorreremos a Dominique Maingueneau, mais especificamente a seu livro *O contexto da obra literária*, cuja noção basilar, a nosso ver, é a de que a obra traz em si o seu contexto. É precisamente essa concepção que permitirá que ela se constitua como objeto autônomo, mas não independente.

É necessário que visualizemos a obra como um reiterado movimento de forças centrípetas e centrífugas, ou seja, de forças que ora nos conduzem em direção ao centro dela própria, se a tomamos como ponto de referência, ora nos conduzem em direção ao seu exterior. Sabemos que os “contextos” são diversos, a depender da variabilidade das determinações de tempo e espaço, dentre outras. Todavia, é esse movimento que mantém a obra, por assim dizer, viva, fecunda de significações.

De acordo com a noção de sistema literário com que trabalhamos, um determinado escritor nele incluído não pode ser considerado isoladamente, razão pela qual devemos estar atentos à tradição de que ele próprio se nutre, a qual passa a integrar.

Na última parte do primeiro capítulo, dedicamo-nos, ainda que sucintamente, a apresentar o panorama histórico-literário em que surgira Machado Assis. O processo de formação do escritor nos remete ao tempo em que ele viveu, razão pela qual, através dos fenômenos culturais (estéticos, políticos, científicos, econômicos, sociais), resgatamos, sinteticamente, alguns dos principais acontecimentos que marcaram a segunda metade do século XIX, época do florescimento da escritura machadiana. Com isso, pretendemos afirmar que o artista, o escritor, o intelectual, não nasce, se desenvolve.

¹¹⁹ Referimo-nos aqui à temporalidade histórica, por assim dizer, externa, não constituída, porém, de maneira objetiva pura e simplesmente.

Observando a formação intelectual de Machado de Assis, percebemos o que denominamos de “instinto de perseverança”¹²⁰; afinal, apesar das condições adversas, ele lograra realizar a sua formação e a sua inserção no mundo literário.

Identificamos neste escritor uma atitude crítica, a qual, por sua vez, deriva da atitude reflexiva. Sua obra esquivou-se a elementos e atributos exclusivamente nativos, conforme ele o expressa em “Instinto de nacionalidade” (1873), durante muito tempo tomados como parâmetro para se avaliar uma obra como genuinamente nacional, brasileira. Ele não foi, de início, bem compreendido por todos, que não alcançaram seu projeto artístico. Sua palavra de ordem era a moderação; nele podemos perceber a força do espírito para não se assujeitar aos perigos dos impulsos. Não supomos suas preferências como algo negativo; pelo contrário, reside aí, a nosso ver, a maior prova da consciência da tarefa do humanista: lembrar aos homens o verdadeiro sentido do que é ser humano. Essas noções já são identificáveis no prefácio ao seu primeiro romance, *Ressurreição* (1870), conforme expusemos. Com nosso estudo, propusemos um entendimento da obra machadiana mediado por ela mesma, em virtude de o próprio escritor a considerá-la fruto de reflexão.

O segundo capítulo de nosso trabalho foi dedicado a observar as relações entre Machado de Assis e um conjunto de escritores que compõem a tradição literária estabelecida ao longo do tempo na Literatura Ocidental. Tendo-nos reportado à materialidade histórica que o autor imprime à obra, retomamos as principais noções de influência e de intertextualidade, conforme eles têm sido desenvolvidos por pesquisadores de Literatura Comparada. Afinal, do ponto de vista da formação do autor e da elaboração de sua obra, procuramos observar, através dessas relações de influência e intertextualidade, o diálogo que se estabelece com outros textos e autores. Embasamo-nos, principalmente, nas pesquisas de Tania Carvalhal e Sandra Nitrini, que fazem um estudo abrangente de contribuições de alguns estudiosos de Literatura Comparada, dentre os quais incluímos Harold Bloom¹²¹, cujas categorias, desenvolvidas relativamente à noção de influência, foram importantes para nosso trabalho.

Uma vez que a obra de arte literária se materializa através da dimensão textual, somos, muitas vezes, induzimos a inferir que a comunicação realizada pelo intercurso das obras literárias seria, por assim dizer, de natureza textual. Essa é a origem do conceito de intertextualidade desenvolvido por Julia Kristeva, com base no dialogismo de Mikhail

¹²⁰ Termo inspirado, aliás, no *conatus* spinozano.

¹²¹ Ao restabelecer o autor, a vontade e o poder de imaginação como elementos fundamentais da criação poética, Harold Bloom se distancia da atitude crítica pós-estruturalista, fortemente vigente em meados do século XX, a qual tendia a defender o esvaziamento da subjetividade do autor em detrimento de categorias dêiticas concernentes ao discurso propriamente dito.

Bakhtin. Reiteramos que não distinguimos nem aprofundamos determinadas distinções conceituais, conforme acenamos anteriormente, por não ser esse o intuito de nosso estudo. Dessa forma, consideramos, em sentido amplo, a obra e seu contexto na qualidade de propiciador dessas relações dialógicas de natureza diversa.

Afinal, embora tenhamos procurado identificar, na obra de Machado de Assis, alguns dos processos de composição de que ele se utilizara, nosso intento, ao elegermos MPBC como objeto de estudo, foi o de reafirmar a autonomia literária de seu autor, na medida em que procuramos identificar, nesta obra, a sua potencialidade significativa.

Dissemos que um autor estabelece um diálogo intenso com a sua época; porém, procuramos estender a possibilidade de diálogo com outras épocas e autores, o que se justifica, a nosso ver, tanto pela diversidade dos leitores que objetivam a obra, como estudo e reflexão, quanto pelas várias perspectivas segundo as quais ela própria se apresenta.

Para tanto, não pudemos excluir de nossa análise o terceiro elemento fundamental da comunicação literária: o leitor, que pode construir um saber de outra ordem sobre o que lê, pois a leitura traz a “memória do Outro”, que pode ser o próprio autor da obra, ou os outros autores e textos evocados pela obra ou pelo(s) leitor(es), por outras leituras.

No terceiro capítulo, em que desenvolvemos as nossas considerações acerca de MPBC, intentamos compreender o que chamamos de campo ideológico construído por Machado de Assis para o autor-narrador Brás Cubas, pois argumentamos que tal processo composicional, dentre outros, assinala, com esta obra, a autonomia literária do escritor brasileiro. A opção pelo estudo do que estamos chamando de campo ideológico se deu em virtude do intenso processo reflexivo que se observa na obra machadiana madura, sobretudo a partir de MPBC.

Reconhecemos que não se deve procurar, conforme afirmou Miguel Reale, a “filosofia” de Machado de Assis em outros autores. O crítico admite que a obra do escritor caracteriza-se antes por sua “teoreticidade”, ou seja, pela carga de reflexão acerca de ideias que ela carrega, do que pela “deliberada colocação de idéias em termos propriamente filosóficos.” (REALE, 1982, p. 12) Nem foi isso o que pretendemos impor-lhe com o nosso estudo, através do qual possivelmente tenhamos realizado alguns passos em uma direção talvez nova, deixando-nos levar pelos caminhos variados que se abrem diante de nós, ao nos defrontarmos com uma obra como MPBC.

Considerando a tentativa de reconfiguração da própria existência, empreendida pelo narrador das *Memórias*, precisamos considerar a instância temporal em que todo o processo se desenvolve e por meio da qual se constitui. Dada a centralidade da subjetividade

central do romance, não podemos compreender esse processo temporal como alheio a ela. Ainda, por se tratar de um livro de memórias, devemos observar a importância do âmbito afetivo na constituição da subjetividade, a qual, por sua vez, pode ser correspondente à temporalidade, que apresenta o Outro no Mesmo. Dessa maneira, são também duais os afetos que caracterizam o protagonista do romance, que se apresenta oscilante entre os polos da abulia e do desejo: desejo sem referente, sem razão essencial, direcionado a um futuro que não se concretiza.

Desse fator depreendemos que a pretensa busca inicial pela significação da existência encontra a constatação da ignorância acerca do princípio que rege a vida, do que a impulsiona e dá-lhe sentido. No entanto, Brás Cubas descobre que, ao final, nada realizou. “O que o atormenta é o mistério de viver e de morrer, mais do que a busca de sua razão última.” (REALE, 1982, p. 21).

Se quisermos resgatar a noção de emoção artística apresentada por T. S. Eliot, é possível compreendê-la a exemplo do autor Machado de Assis e do autor-narrador Brás Cubas, visto que imprimem à obra emoções novas, as quais são diferentes de suas próprias emoções. Além disso, relativamente ao processo de configuração narrativa, Machado de Assis sabia que carregava o passado¹²², ou seja, a tradição, que, ao mesmo tempo, lograva superar, enquanto se afirmava como escritor.

O pensamento de Machado de Assis teria, assim, encontrado correspondente no de Schopenhauer¹²³ em virtude do sentido da inexorabilidade do destino em ambos, conforme assinala Miguel Reale. Há, aqui, a consciência de que o destino do homem é a morte, do qual ele não pode escapar:

O animal não sabe que morre, e o homem é o único que tem esse privilégio triste. A condição do homem parece-lhe assim o resultado de uma maquinação cruel, como se ele fosse o brinquedo de forças superiores e incompreensíveis. Em relação a essas forças, o homem fica na mesma relação de dependência e ignorância que a borboleta preta de um dos capítulos do livro, debatendo-se nas mãos do homem que a aprisiona, sem conhecer as suas intenções. (BARRETO FILHO, 1947, p. 136).

Procuramos salientar que a morte possui importante papel na estruturação e na significação da narrativa. Afinal, o que, na realidade da vida, não é possível superar, assim

¹²² “[...] esse sentimento histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz [com] que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar e de seu tempo, de sua própria contemporaneidade.” (ELIOT, 1989, p. 39).

¹²³ Não tivemos o intuito de aprofundar as relações de influência do filósofo alemão sobre o escritor brasileiro; todavia, não poderíamos deixar de, ao menos, mencioná-las e reconhecê-las enquanto constituintes das ideias presentes na obra machadiana, relacionadas a uma determinada visão de mundo e a uma compreensão de si mesmo.

como Brás Cubas personagem não o superara, Brás Cubas narrador, na morte, teria sido capaz de superá-lo: transcender a fronteira vida-morte e situar-se para além, assumindo a posição de observador universal da própria realidade e da realidade humana em geral.

Nesse sentido, conforme Terry Eagleton (1994, p. 198), seria o caso de se pensar na proposta de uma “visão” fenomenológica dos fatos precisamente com o intuito de ir em direção contrária a “um racionalismo desacreditado e um ceticismo intolerável”. Decerto não é nosso intuito desenvolver e aprofundar, neste estudo, tal proposta, o que intentamos realizar em estudos posteriores.

A nosso ver, Machado de Assis imprime à obra não a mera objetividade do relato dos fatos (como se poderia objetar para um escritor que se buscasse adequar ao estilo realista-naturalista), mas a ótica do ponto de vista particular que se pretende universalizante, posto que o narrador machadiano, via de regra, encontra um expediente que lhe permite uma visão totalizante das pessoas e dos fatos do mundo da narrativa (o que não quer, todavia, dizer que ele tenha o absoluto controle e possa determinar todas as ações e respectivas consequências) despreocupada do juízo que lhe poderá ser atribuído (por isso também não se busca uma verdade no julgamento ou mesmo no relato dos fatos).

Sustentamos que, pelas inovações de seus recursos de composição, estão comprovadas (assim como grandes críticos desde há muito o vêm dizendo) a originalidade e a maestria de Machado de Assis, cuja obra perpassa diversas áreas das Humanidades, na medida em que se esmera, acima de tudo, a nosso ver, por compreender o sentido da existência humana no mundo, em muitas de suas circunscrições.

Somos conscientes de que estudar uma obra literária é (deve ser) diferente de *aplicar* o resultado de uma criação artística a qualquer incursão teórica, explanativa acerca do elemento humano. Todavia, consideramos relevante identificar no resultado da criação artística a conexão com elementos da realidade (empírica ou reflexivamente) que são significativos para a busca do conhecimento que um indivíduo venha a ter de si mesmo, tendo em vista que o conhecimento se dá em termos de significação, e não pode ser compreendido como um processo estanque.

Não tivemos a intenção de impor quaisquer teorias sobre a obra de Machado de Assis. Pelo contrário, partindo de uma suspensão da *dôo,xaá* como um absoluto, buscamos perceber em nós, como leitores, o modo segundo o qual a obra se nos apresentava. Compreendemos que o acesso à obra machadiana é um acesso mediado pelo que ele próprio enfatiza e admite, no capítulo CLVII (“Fase brilhante”) de MPBC: “os fenômenos da consciência são de difícil análise” (ASSIS, 1962, v. 5, p. 412). Destarte, com base na

liberdade concedida em decorrência da perspectiva de visão e análise que optamos por assumir, consideradas as necessárias lucidez e objetividade da exposição e da argumentação desenvolvidas ao longo do trabalho, procuramos realizar esta proposta interpretativa, ao passo que esperamos ter contribuído, ainda que minimamente, com novas reflexões desenvolvidas acerca do pensamento criador de Machado de Assis, reafirmando sua autonomia literária e o caráter artístico de sua obra.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO DE HIPONA. **Confissões**. Livros VII, X e XI. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: IN-CM, 2001.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **Poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, s/d.

ARISTÓTELES. **Arte retórica**. Tradução Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: IN-CM, 2005, p. 160.

ALIGHIERI, Dante. A divina comédia. Edição bilíngue. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ASSIS, Machado de. **Obras completas**. São Paulo: W. M. Jackson, 1962.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: informação e documentação: apresentação de citações em documentos. Rio de Janeiro, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. A volúpia lasciva do nada. Uma leitura de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: **Revista USP**, São Paulo, s/n, p. 107-120, mar./ abr./ mai. de 1989. Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/01/12-joaoalexandre.pdf> >. Acesso em 28 jul. 2010.

BARRETO FILHO. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução do Centro Bíblico Católico. 9. ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1996.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRADEN, Michael. Se autor, por que defunto? Se defunto, por que autor?. **Espelho**: Revista Machadiana. Minas Gerais, n. 10/11, p. 5-20, 2004-05.

BRANDÃO, Ruth Silviano; OLIVEIRA, José Marcos. O escritor é, antes de tudo, um leitor. **Machado de Assis em linha**, n. 5, p. 17-31, jun./2010. Disponível em: < http://www.machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num_05_artigo03.asp >. Acesso em 12 jul. 2010.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750 - 1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Ed. USININOS, 2003.

_____. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

CHAUCER, Geoffrey. The Reeve's Tale. In: _____. **The Canterbury Tales**. Middle English text from Larry D. Benson, Gen. ed., The Riverside Chaucer, Houghton Mifflin Company, s/d. Disponível em: < <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/chaucer/ct/rvt/> >. Acesso em 16 jul. 2010.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos).

COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. s/n. Tese (Doutorado) – Programa: Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, PUC, São Paulo, 2001.

COSTA, Pedro Pereira da. **Machado de Assis**. São Paulo: Três Editora, 2003. (Coleção A vida dos grandes brasileiros, 5).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969.

_____. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: São José, 1966.

DALCOL, Susana Irion. Referências Literárias em “Capítulo dos chapéus”, de Machado de Assis. **Espelho**: Revista Machadiana. Minas Gerais, n. 12/13, p. 5-17, 2006-07.

DEBONA, Vilmar. Schopenhauer e Machado de Assis: um diálogo entre filosofia e literatura a partir do romance *Quincas Borba*. In: **Espelho**: Revista Machadiana. Minas Gerais, n. 10/11, p. 51-73, 2004-05.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: Editora da UFGO, 1986.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Positivo, [2009]. 1CD-ROM.

FURLAN, Stélio. “O encanto numeroso da leitura... **Espelho**: Revista Machadiana. Minas Gerais, p. 63-79, 2002-03.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis**. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDMAN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Eugênio. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GRIECO, Agrippino. **Viagem em torno de Machado de Assis**. São Paulo: Livraria Martins, 1969.

GUÉRY, Par François. Le Darwinisme Social. In: **Magazine Littéraire**, n. 218, Avril 1985. Tradução Cid Ottoni Bylaardt.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão**. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2006.

_____. **Que é metafísica**. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Tradução Pedro M. S. Alves. Lisboa: IN-CM, s/d.

_____. **Meditações Cartesianas**. Tradução Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

IBER, Christian. **Das andere der Vernunft als ihr Prinzip: Grundzüge der philosophischen**

Entwicklung Schellings mit einem Ausblick auf die nachidealistischen Philosophienkonzeptionen Heideggers und Adornos¹²⁴. Berlin; New York: de Gruyter, 1994.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução Albin E. Beau, Maria da conceição Puga, João F. Barrento. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. Vol 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

JOBIM, José Luis (org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2001.

_____. Foco narrativo e memórias no romance machadiano da maturidade. In: GOMES, André Luís (org.). **Cenas avulsas – ensaios sobre a obra de Machado de Assis**. Brasília: LGE, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Mourão. Lisboa: Kalouste Gulbekian, 1994.

LINHARES FILHO. **A metáfora do mar em Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

_____. **Ironia, humor e latência nas Memórias Póstumas**. Fortaleza: UFC, 1992.

_____. Linguagem e filosofia de Machado de Assis. **O Caboré**, Fortaleza, s/n, p. 48-56, jun./1967.

LONGO. **Dáfnis e Cloé**. Tradução Denise Bottmann. Campinas: Pontes, 1990.

LOPES, Edward. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1995.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MELO, Ana Cristian *et al.* **Normas para apresentação de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, 2007.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹²⁴ **O outro da razão como seu princípio**: Elementos da evolução filosófica de Schelling com a perspectiva das concepções filosóficas pós-idealistas de Heidegger e Adorno.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Livraria São José: 1958.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa e ficção: de 1870 a 1920.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

MURICY, Katia. **A razão cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada.** História, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1993.

_____. **No tempo do niilismo e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1993.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. Filosofia: lógica e metafísica. In: IMAGUIRE, Guido; ALMEIDA, Custódio Luís de; OLIVEIRA, Manfredo Araújo de (orgs.). **Metafísica contemporânea.** Petrópolis: Vozes, 2007.

PALTI, Elias José. O espelho vazio. Representação, subjetividade e história em Machado de Assis. In: **A obra de Machado de Assis.** Ensaios premiados no 1º Concurso Internacional Machado de Assis. Brasília: Ministério das relações exteriores, 2006.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos.** Tradução Sérgio Melliet. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego.** Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

PIRANDELLO, Luigi. Avvertenza sugli scrupoli della fantasia. In: _____. **Il fu Mattia Pascal.** Verona: Arnoldo Mondadori, 1970.

_____. **L'umorismo.** Milano: Mondadori, 1992

PLATÃO. **Crátilo.** Tradução Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. **Timeu e Crítias ou A Atlântida.** Tradução Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, s/d.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1984.

REALE, Miguel. **A filosofia na obra de Machado de Assis & Antologia filosófica de Machado de Assis.** São Paulo: Pioneira, 1982.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Tomo II. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. _____. Tomo III. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

RIEDEL, Dirce C. **O tempo no romance machadiano**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

RODRIGUES JUNIOR, Ruy de Carvalho. Encontro e desejo em Spinoza e Schopenhauer. In: **Revista Acadêmica da Prainha**, Fortaleza, s/n, p. 327-354, jul./dez. 2006.

RONCARI, Luiz. “Brás Cubas”: sob o signo do sol e do vento. In: **Revista USP**, São Paulo, s/n, p. 75-82, mar./ abr./ mai. de 1990. Disponível em: < http://www.usp.br/revistausp/05/SUMA_RIO-05.html >. Acesso em 19 fev. 2009.

SAMOSATA, Luciano di. **Tutti gli scritti**. Texto greco a fronte. Traduzione di Luigi Settembrini. Milano: Bompiani, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O narrador na pós-modernidade. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SCHWARZ, Roberto. _____. Duas notas sobre Machado de Assis. In: _____. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SENNA, Marta de. O búfalo e o cisne: a coexistência de contrários na ficção de Machado de Assis, leitor de Shakespeare e de Dante. In: FANTINI, Marli (org). **Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

SHAKESPEARE, William. **The complete works**. London: Abbey Library, s/d.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SONTAG, Susan. Nachwort. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Die nachträglichen Memoiren des Bras Cubas**. Aus dem Portugiesischen übersetzt von Wolfgang Kayser. Zürich: Manesse Verlag, 2004.

SPINOZA, Baruch de. **Pensamentos Metafísicos. Tratado da correção do Intelecto. Ética. Tratado Político. Correspondência**. Tradução Antonio Simões, Carlos Lopes de Mattos, Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, Manuel de Castro e Marilena Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

STERNE, Lawrence. **The life and opinions of Tristram Shandy gentleman**. New York: Modern Library, s/d.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, s/d.

_____. O positivismo e a história da literatura brasileira. In: MOREIRA, Maria Eunice (org). **Histórias da literatura: teoria, temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas: à procura da história*. In: FANTINI, Marli (org). **Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)