

## MACHADO, NARRADOR-CRÍTICO

**Marília Rothier Cardoso**  
**PUC-Rio**

**Resumo:** Quando um autor é homenageado no topo do cânone, é interessante revisar seus métodos de construção da obra investigando não sua obra prima mas crônicas e contos da juventude, textos publicados na imprensa e nunca incluídos em livros. Machado de Assis colaborou regularmente nos jornais e os editores de revistas femininas frequentemente exigiam estórias sedutoras. Assim ele escreveu muitos enredos para o *Jornal das Famílias* que lhe serviram de laboratório literário. Tenta-se mostrar, aqui, que, mesmo nesses exercícios apressados, a escrita machadiana dobrava a fantasia em reflexão. A sua era uma prosa especulativa, ávida de questionar o poder comunicativo do discurso revelando sua margem impossível de decifração. Os comentários semanais leves e engraçados e as estórias para entretenimento, abandonadas nas coleções de jornais velhos, constituem um legado que não se descarta, pois permanece como dádiva e desafio para os leitores de hoje.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Conto. Estética e crítica.

**Abstract:** When an author is celebrated at the top of the literary canon, it is interesting to review his methods of building up his work investigating not his masterpieces but rather chronicles and early short stories, texts he published in the press and never included in his books. Machado de Assis was a regular contributor to newspapers and the editors of magazines for women often demanded exciting narratives. Thus he wrote many plots for *Jornal das Famílias* which certainly served him as a literary laboratory. We try to show, here, that even in those hurried exercises Machado's writing doubled fantasy into reflection. His was a speculative prose eager to question

the communicative power of speech to reveal its margin impossible to decipher. The light and funny weekly comments and the entertainment stories left behind in the old collections of papers make up a legacy which should not be discarded. It remains a gift and a challenge for his contemporary readers.

**Keywords:** Machado de Assis. Short story. Aesthetics and criticism.

Considerado um clássico – o clássico brasileiro, por excelência –, Machado de Assis tornou-se uma espécie de acervo de comportamentos escriturais modelares de que se lança mão para fundamentar teorias do texto. O capítulo XLV, “Notas”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* exemplifica (pela via da paródia) a potência do fragmento, enquanto fórmula incompleta e condensada, capaz de tirar, desse paradoxo, efeito poético e indagação questionadora. O “inventário” de anotações, substituindo o encadeamento narrativo, a justaposição de pequenos quadros de temática autônoma, os comentários breves do narrador intrometido são táticas de romancista em crise, ambicionando – talvez como os românticos de Jena – abolir a distinção entre relato ficcional e “disciplinas crítico-filológicas” (Agamben, 2007, p. 9). Seus experimentos com a língua nunca ultrapassaram os limites do “bom uso”, pela necessidade, na circunstância em que se fez escritor, de conservar e transmitir, enriquecido, o patrimônio cultural que lhe coube (Cf. Santos, 1999, p. 82, 83). No entanto, obediente à tradição do código, não preservou seu artefato dos embates com a algaravia das ruas, nem, muito menos, com os meios modernos de divulgação. Se persistiu no empenho de penetrar os cânones da língua portuguesa, fê-lo, quase sempre, no espaço público, entre notícias da política e do câmbio, nos jornais populares; entre receitas e moldes, nas revistas femininas. Se rompeu a lógica dos enredos romanescos e dobrou-os em dúvida filosófica, dirigiu-se, sempre, ao leitor comum. Quis ensinar à dona de casa a desconfiar dos narradores, atrair o homem de negócios para a consideração

do desequilíbrio social e, até mesmo, acolher o trabalhador analfabeto – platéia dos folhetins, que se liam em voz alta – no espaço do debate de idéias e valores. Os textos machadianos que, como especialistas, queremos retomar, neste ano de comemorações, são os clássicos de uma cultura periférica, onde não se ultrapassam nem as incertezas, nem a violência dos conflitos.

Os livros didáticos cristalizaram a informação de que *Memórias póstumas* é o marco da maturidade de Machado, sua entrada efetiva na galeria dos imortais. Esse modo de classificar uma trajetória intelectual e artística tem um lado de consistência produtiva e um lado de simplificação equivocada. Mas, mesmo relativizado em seu papel de marco, o relato de Brás Cubas, com sua agressividade medida de contra-romancista, assume a tarefa útil de explicitar o espaço escolhido para engendramento do discurso. Situando-se “cá no outro mundo” para confrontar o leitor, o memorialista diz que escreveu a obra “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. (Assis, 1962, p. 511, v. 1) O estatuto fantasmático e as referências contraditórias indicam a velha tradição ocidental daqueles que, com excesso de bile negra e regidos por Saturno, entregam-se à contemplação e ao desejo de um objeto inalcançável, tornando-se aptos à reflexão crítica, mesmo que sob o risco da apatia e da negatividade radical. No século XIX, quando o pensamento europeu mais requintado teria surgido do *spleen*, o brasileiro Machado de Assis inventa sua assinatura autoral através do “defunto” Brás, descendente da “genealogia” falsificada dos Cubas. É um modo de inserir-se numa tradição pelas bordas, desejando integrá-la e estranhá-la, ao mesmo tempo. A escrita, produzida desse lugar fronteiro, não pode ser outra senão a do humor negro – inscrição paradoxal: grotesca e fantástica, excessiva e elíptica, refinada e um tanto grosseira, movida pela cautela dos eruditos e pela ousadia dos arrivistas.

A linhagem ambígua dos melancólicos – ou dos que parodiam certo banzo dos trópicos – expressa-se por alegorias. Dos romances retrabalhados aos folhetins semanais e aos contos,

redigidos às dúzias para responder à demanda das empresas jornalísticas, a obra de Machado explorou, quase à exaustão, o emblema do teatro. Servindo-se da popularidade dessa instituição, onde se concentrava a sociabilidade elegante, as intrigas – ou os resquícios de intriga – centram-se no teatro, mas a representação, que se desenrola no palco, está ausente do texto. Sua referência mantém-se, como um fantasma, assombrando o diálogo dos camarotes ou da ceia, após o espetáculo. É o espectro que desloca e subverte o significado das ações “reais”, desencadeadas nas casas e nas ruas. Na abertura de *Dom Casmurro*, um tenor, já velho e rouco, compara a vida a uma ópera e o narrador considera que “há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados” (Assis, 1962, p. 817, v. 1). As memórias de Bento lêem-se, assim, como se cada protagonista tivesse seu papel predeterminado, pelo libreto da ordem social. Mas, ao contracenarem, um jamais consegue depreender as razões do texto do outro. E, como a ópera, descrita por Marcolini, o tenor aposentado, tem co-autoria de Deus e do diabo, é bem possível que, na falta de sintonia entre música e versos, o sentido permaneça inalcançável. Para conhecer estágios desse percurso de decifração e ciframento de um saber sobre a sociedade dos homens, vale a pena examinar um par de contos, onde o emblema do teatro preside à trama e matiza o estilo.

Nos anos de sua juventude e primeira maturidade, Machado de Assis pertenceu, simultânea ou sucessivamente, ao corpo de redatores de diversos jornais e revistas; nos primeiros, ocupava a coluna do folhetim-variedades; nestas, contribuía com contos e noveletas. Além dessas tarefas regulares, fazia poemas e era, às vezes, convidado para a empreitada mais longa de um romance em folhetins. Sua obra foi, assim, sendo construída aos pedaços, guardando, no entanto, a singularidade de certo humor sombrio mas contido. Guardando, também, insistente, o desejo de construir um pensamento inventivo e crítico. Como o espaço literário, que o fascinava e podia remunerá-lo, impedia-lhe a sistematicidade do discurso

filosófico, sua contribuição para o acervo do saber fazia-se fragmentária. Combinava uma erudição clássica de autodidata com a experiência do jornalismo. Em seu conjunto irregular, os textos machadianos constituem, para o Brasil dos Oitocentos, um empreendimento de cultura homólogo aos *Ensaio*s de Montaigne – ensaios de onde o ficcionista retirava não só ilustrações e epígrafes mas cuja forma, casual, incompleta e autocrítica, perseguia, em meio às atribuições de suas tarefas variadas no serviço público e na imprensa.

“Curiosidade” (Assis, 1956b, p. 127-162), como dezenas de outras, foi uma narrativa, escrita, por certo, ao correr da pena, para uma elegante revista de modas, *A Estação*, em onze capítulos, publicados entre 31 de janeiro e 30 de junho de 1879. Assinava-o apenas a inicial M. e não foi inserido em nenhum dos volumes de contos organizados pelo autor. (Cf. Assis, 1956b, p. 2), Para o estudioso, essas produções, consideradas circunstanciais e descartáveis, mostram-se preciosas, pois expõem, à maneira dos rascunhos, muitos aspectos da carpintaria escritural. O enredo na noveleta repete, sem nenhum esforço de mudança, o esquema romântico de tratar o casamento como confronto entre o interesse prático da família e a fantasia da moça bonita, entre o moralismo estreito da sociedade e o ideal libertário dos artistas, entre a falta de escrúpulos dos caça-dotes e o empenho ainda atabalhado de afirmação da autonomia feminina. Só o ceticismo brando do final feliz destoa um pouco da fórmula convencional eufórica, apropriada por Macedo e até por Alencar. De seu lado, Machado de Assis descuida do enredo para dar destaque à moldura alegórica do mesmo. Se motivação, suspense, clímax, desfecho dramático e recomposição apressada do equilíbrio familiar deveram-se à “curiosidade” de Carlota, a moça bonita e estouvada, a significação – em termos de crítica dos sentimentos e da sociedade – só se tece no contraponto entre teatro e vida. Sua complexidade resulta do caráter ambíguo e intercambiável de ambos. A quebra da rotina, responsável pela trama, acontece porque Carlota, já noiva, deseja desvendar os

segredos do novo estado, indo ao teatro assistir à estréia da peça (atribuída a Alencar) “O que é o casamento?”. Apesar dos protestos, os pais e o noivo levam Carlota ao teatro. No entanto, o narrador nada diz sobre o assunto do drama, deixando claro para o leitor que a ação do palco não desvendou, para a virgem, o segredo do casamento. A própria interessada voltava os olhos, muito mais insistentemente, para a platéia, que se revela o espaço, por excelência, da representação. O triângulo dos desejos forma-se na platéia e é na rua e nas casas que se encena o drama das engodos e falsas aparências. Se a fantasmagoria burguesa do espetáculo social impediu que Carlota lesse a escrita cifrada oferecida pela performance dos atores, a transformação, ainda que apressada e canhestra, dessa ilegibilidade em alegoria das relações afetivas foi uma experiência capital para o escritor. Este tratou de aperfeiçoá-la, servindo-se de sua curiosidade algo mórbida de melancólico para engendrar tábuas de ideogramas tão intrincadas quanto *Dom Casmurro*. (Cf. Benjamin, 1984, p. 191) Tão envolvido quanto Carlota pelo sonho burguês do futuro feliz e brilhante, Bentinho se destaca, para o leitor, por sua dubiedade complexa. A educação ambiciosa, que lhe deram, em casa, no seminário e na faculdade de Direito (cf. Santiago, 1978, p. 29-48), ensinou-o a ler demais, tomando qualquer aparência por cifra enganadora a ser desmascarada. Assim, quando foi ao teatro, assistir ao *Otelo*, em vez de dar-se conta de que a traição do palco era representada, tomou-a por revelação da verdade e traduziu-a literalmente na língua cotidiana de sua vida. E, mesmo velho e casmurro, quando transpôs suas memórias para a narrativa continuou a justapor, voluntarioso e obsessivo, os atores da ópera e os fantasmas da vida. Legou para os pósteros não a denúncia, que pensava estar grafando, mas a inscrição cifrada de várias camadas de possíveis equívocos.

É evidente que *Dom Casmurro* resultou de um processo árduo de aprendizagem; árduo e cheio de idas e vindas. Só um enorme dispêndio de experimentos conduz a uma escrita alegórica cujo humor negro engendra o segredo, propõe a chave de decifração

desse saber fechado e, ao mesmo tempo, dobra-se criticamente sobre a tarefa, indicando o estatuto lacunar e dúbio de qualquer chave. Bem antes de redigir “Curiosidade”, quando ainda era contratado pelo *Jornal das Famílias*, periódico popular da empresa Garnier, Machado imaginou um relato experimental de maior ousadia: “O Capitão Mendonça” (Assis, 1956a, p. 157-183) publicado em duas partes, durante o ano de 1870, e, embora assinado, também esquecido, de propósito, nas páginas da revista. O narrador deste conto é o próprio protagonista, o que já dota a narração de maior sutileza. Nesse caso, o descarte do lugar de objetividade é sintomático da perspectiva crítica, pois a estória aproxima o artifício do teatro à positividade da ciência, numa composição, produtivamente, indecisa que mistura os parâmetros do fantástico e da verossimilhança. A abertura também conduz a personagem principal ao teatro e, se Carlota lá foi para matar a curiosidade, Amaral deixou-se levar pelo tédio. Ambos, moça e rapaz, no entanto, compartilham desventuras sentimentais e, enquanto ela se alheia do palco para fixar o dono de um *pincenez*, na platéia, ele nem se informa do título da peça, acomoda-se na cadeira, conversa com o vizinho e, quando este se levanta, acaba fechando os olhos. No clímax da intriga, quando o nível de suspense chega ao grau máximo, intervém um desfecho em anti-clímax: Amaral é despertado. O pano já havia descido, ele perdera todo o drama. Ou não? Se esteve ausente da sala de espetáculo, foi porque sonhava ou por ter logrado transportar-se para outro espaço – o de um possível futuro ou o da fantasia? Para o leitor que busca compreender os mecanismos da produção de sentido, é obrigatório considerar todos os planos – reais, representados, oníricos, fantásticos e alucinados.

Foi no teatro que Amaral encontrou o Capitão Mendonça, tipo estranho, que o chamou pelo nome, dizendo-se amigo de seu pai no passado. Apesar de intrigado pelo vizinho de platéia, o rapaz se distrai e, enigmaticamente, vê-se atendendo ao convite autoritário do outro para ceiar em sua casa. Se o convite é inesperado e inescapável, a visita apresenta uma série

de surpresas: do corredor sinistro, que se atravessa, atinge-se uma sala confortável, uma refeição requintada e a conversa agradável com uma beldade, a filha do anfitrião exótico. Aliás, prazer e susto misturam-se, o tempo todo, nessa casa descrita como “purgatório” pelo próprio dono. Confortado pela beleza da moça, Amaral se desnorteia como o choque de sabê-la uma construção artificial, um *clone*, quando recebe, nas mãos, os belos – e falsos – olhos de Augusta. Diante de sua “obra-prima”, o Capitão descreve as experiências químicas responsáveis pela produção daquele ente perfeito, revelando-se menos pai do que “autor”. Nos dias seguintes, disposto a enfrentar os riscos da convivência com o cientista-criador e tirar daí proveito prático e estético-afetivo, Amaral vai sendo admitido no laboratório e na família do velho, pois este aceita sua união com Augusta. Há apenas uma condição, submeter-se à mais recente experiência do “sábio”, que planeja fazê-lo digno da filha, “introduzindo-lhe o gênio” (Assis, 1956a, p. 179). O frasco de éter é preparado para ser introduzido, através de um pequeno corte em sua cabeça... É, nesse momento, quando tudo, em volta, já assume “proporções descomunais e fantásticas”, que a cena – sonho ou pesadelo – é interrompida. Se, para atender às exigências da revista, o percurso da fabulação retorna à verossimilhança do começo, o próprio narrador já havia salvado, num dos parágrafos do texto, a “alta potência” da falsidade dessa representação (Cf. Deleuze, 1973, p. 116-118). Lembrando o “conto de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas” (Assis, 1956a, p. 169), reafirma o valor inventivo e crítico de se resgatar a dimensão fantástica do real cotidiano.

Com a referência ao conto sobre a experiência alquímica da criação, o sonhador melancólico, que se faz espectador distraído, joga com o lado produtivo do perigo – o desejo insaciável de conhecer. E é o confronto da vida entediante com a mágica do teatro que permite perscrutar o enigma preservando sua força pela lógica rasa de uma (suposta) decifração. Não é preciso



remontar aos mitos gregos, nem mesmo à ficção romântica, para consultar o oráculo sem desqualificá-lo. Machado, à medida que se profissionalizava, aprendia a buscar nos jornais – especialmente nos jornais já velhos – a voz da esfinge necessária a questionar o bom senso de seus contemporâneos. Na coluna das “Balas de estalo”, em 30 de julho de 1884, o cronista, fazendo o papel de cidadão comum, acalma o fantasma das ambições políticas que o assaltam e, à maneira do “defunto” Brás Cubas, quando “não f[lo]i ministro de estado” (Assis, 1962, p. 625, v. 1), considera filosoficamente a ordem social. Esse momento de lucidez reflexiva é proporcionado pela leitura de uma notícia, já antiga de dez ou quinze dias, que reúne arte dramática e progresso tecnológico. Trata-se do espetáculo onde, num momento preciso do 1º ato de *A dama das camélias*, a “sublime atriz (Emília Adelaide)” deve iluminar o palco, através da estrela de seu diadema, que “espargirá esplêndida luz elétrica” (Assis, 1956c, p. 86). Desconhecendo o efeito produzido no público por aquela promissora união da ciência com a arte (pois não encontrou os jornais dos dias subsequentes), o cidadão-cronista retoma o mesmo jornal e passa a esquadrihá-lo, como se fosse uma tábua de hieróglifos, cuja tarefa decifratória exigisse a combinação de signos esparsos. Encontra, então, em outra página, um anúncio-chave que desvenda as bases práticas do espetáculo. A mágica da razão científico-estética apóia-se no interesse da indústria e do comércio. O proprietário da loja Campelo “é o colaborador do Dumas”, tendo descoberto o uso da eletricidade no destaque das performances. Seu “gênio inventivo”, além de abrilhantar a cena teatral, transformou o brilho em lucro, anunciando o espetáculo ao lado de seu estoque de “binóculos (...), plumas, penachos, leques, grampos atartarugados, etc.” (p. 87). O escritor, fascinado pelos emblemas da modernidade inscritos na ribalta e nos jornais, também se faz gênio inventivo, quando transforma sua arte tradutória em profissão. Mas, na contramão das quadrinhas publicitárias do Campelo, seus versos e seus contos não permitem uma contabilidade equilibrada entre

gastos e lucros. Como a estrela do palco, o brilho produzido por suas palavras é despesa excessiva (cf. Bataille, 1975, p. 33-36), que, em lugar de acumular, dispersa os bens culturais, para que perturbem o mercado, onde circulam. Em vez de levar o selo da patente, os fragmentos de saber literário divulgam-se para serem apropriados por outros e, assim, continuarem a circular e a transformar-se.

Nessa crônica de 1884, como em várias outras das “Balas de Estalo”, o teatro é o espaço emblemático onde se fazem representar, para a interpretação, os signos da sociedade, da economia e da política da metrópole tropical. Tal a importância estratégica da figuração da arte dramática, que, nessa coluna coletiva, Machado usa o pseudônimo de Lélío, personagem de Molière – então, freqüentador assíduo dos palcos da França e do mundo. Se o folhetinista é, sempre, uma persona, que tipifica a opinião pública -- ou uma voz dissonante do senso majoritário –, o destaque do teatro como alegoria caracteriza a assunção explícita do efeito falsificador para que o discurso investigue os caminhos da verdade. Por isso mesmo, a alegoria teatral permanece e se refina, nas crônicas da maturidade. Foi no espaço denominado “A Semana”, mantido entre 1892 e 1897, na edição dominical da *Gazeta de Notícias*, que surgiram os folhetins machadianos mais bem urdidos, valendo, efetivamente, como ensaios críticos. Do conjunto desses textos, ressalta “A cena do cemitério”, de 3 de junho de 1894 (Assis, 1962, p. 649-651, v.2), excepcionalmente resgatado pelo próprio autor para integrar suas *Páginas recolhidas*. Aliás, a situação excepcional deve explicar o comportamento também raro de dar título a folhetins. Aqui, a referência identificadora não vem de uma comédia popular qualquer. Machado foi buscá-la no *Hamlet*, o modelo dos dramas alegóricos do século XVII. Aproveitando o clima tragicômico dos episódios shakespearianos, insiste-se no tom agressivo do humor negro, para tratar da morte e da crise financeira. Ao fragmento de cena clássica, sobrepõem-se as falas da angústia moderna diante da fugacidade dos capitais. O cronista, presentindo o

mau augúrio, considera que “essa mistura de poesia e cotação de praça, de gente morta e dinheiro vivo, não podia gerar nada bom; eram alhos com bugalhos.” (p. 649)

No final dos Oitocentos, para atingir o imaginário burguês, centrado no indivíduo, a crônica volta a experimentar – agora, tirando todo efeito possível de sua força – a conjunção entre cena dramática e figuração onírica. A personagem cronista, na avidez de formar-se e informar-se, lê, na mesma noite, os jornais e a tragédia. Conseqüência anunciada: o sonho terrível em que se vê transformado em Hamlet e, atravessando a cidade, chega a um espaço, “metade cemitério, metade sala” (p. 649), onde os coveiros cantam a desvalorização dos títulos. São coveiros-corretores que cavam o solo, de onde surgem caveiras e “debêntures” – “uma fusão de aspectos, letras com buracos de olhos, dentes por assinaturas.” (p. 650) É a deixa para que Hamlet deplore a decadência do sistema financeiro, pressentindo que suas economias estão prestes a enterrar-se. Chega o cortejo fúnebre para o sepultamento de Ofélia e seu desespero cresce; salta dentro da cova e entra em luta com Laertes. Os contendores se agridem; tudo se mancha de sangue. Só a voz do criado, acordando-o, pôde evitar o assassinato. O desenlace, repentino e desnorteante, não explica nada. O expediente verossimilizador não restabelece a tranqüilidade. Com o fim da crônica, permanece a apreensão do pesadelo. Nenhuma garantia para as notícias dos jornais; muito menos, para o pregão da Bolsa.

O exame ligeiro desse mosaico, quase aleatório, de fragmentos do percurso escritural de Machado de Assis, permite o rastreo de seu deslizamento pela fronteira entre o senso comum e o *nonsense*, a biblioteca clássica ou cosmopolita e as peculiaridades banais da cidade periférica, a vontade de saber e o agulhão da dúvida. Depara-se com um exercício tenso de engendramento narrativo, que confronta a potência comunicável do discurso com sua necessária inacessibilidade, oferecido, num esforço de pedagogia inusitada, ao público brasileiro em formação. O registro de tal esforço constitui o legado, deixado pelo escritor,

como dádiva e desafio, para os leitores de hoje que desejem tornar-se seus herdeiros.

### Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*; a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ASSIS, J. M. Machado de. *Contos recolhidos*. Org. R. Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956[a].

ASSIS, J. M. Machado de. *Contos sem data*. Org. R. Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956[b].

ASSIS, J. M. Machado de. *Crônicas de Lélío*. Org. R. Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956[c].

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 3 v.

BATAILLE, Georges. A noção de despesa. In: *A parte maldita*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: P. U.F., 1973.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

**Recebido em 20/08/2008**  
**Aprovado em 20/09/2008**