

Machado de Assis: a realidade e o Realismo

André Monteiro Guimarães Dias Pires*
Raquel Peralva Martins de Oliveira**

RESUMO

O objetivo deste artigo é mostrar que a literatura de Machado de Assis, ao mesmo tempo em que contraria o realismo dominante no século XIX, não se afasta da realidade brasileira; antes a incorpora em sua estética moderna e fragmentária.

Palavras-chave: Machado de Assis. Realismo. Realidade brasileira. Literatura moderna.

ABSTRACT

This article intends to discuss how Machado de Assis's modern literature was, at the same time, connected to the Brazilian reality and distant from the 19th century realism.

Keywords: Machado de Assis. Realism. Brazilian reality. Modern literature.

* Professor da graduação e do mestrado de Letras do CES/JF

** Aluna de mestrado Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora

1 INTRODUÇÃO

Pretendemos, com este artigo, um pequeno e rápido sobrevoo pela obra crítica e ficcional de Machado de Assis, demonstrando como o autor, tão recorrentemente intitulado como “precursor de tendências”, representa, diante da literatura brasileira, um importante marco de ruptura com a tradição realista.

Através de textos do próprio escritor e também de críticas formuladas por outros autores à sua obra, objetivamos discutir os artifícios a partir dos quais a obra ficcional machadiana se distancia dos pactos realistas-naturalistas vigentes no século XIX, ao mesmo tempo em que se aproxima de um procedimento moderno de escritura, abandonando as estratégias que buscavam tornar a ficção mero espelhamento (ou mera tentativa de espelhamento) de uma realidade exterior ao texto.

2 MACHADO DE ASSIS: A RUPTURA COM A TRADIÇÃO REALISTA

Como observou Antonio Candido, Machado de Assis foi, desde cedo, admirado e apoiado por seus contemporâneos: “[...] aos cinqüenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele”. (CANDIDO, 2004, p. 16).

Tal situação, no entanto, não foi conquistada sem manifestações de incômodos, provenientes de muitos de seus contemporâneos, em relação à sua produção ficcional. Carlos Ferreira, a exemplo, acusa, em 1872, o então recém-lançado romance *Ressurreição* de “deixar incompletos os quadros das grandes tempestades do coração [...] sob vistas constantes de uma ortodoxia geométrica e fria”. (FERREIRA, 2003, p. 84). Augusto Fausto de Souza, por sua vez, acusa, à mesma época, o protagonista do romance, Dr. Félix, de “[...] ser um homem que participa mais da índole européia do que americana [...]” (apud MACHADO, 2003, p. 88) e que “[...] o romance *Ressurreição* poderia ser mais nacional.” (apud MACHADO, 2003, p. 88).

A acusação de Carlos Ferreira, poeta e crítico gaúcho filiado aos propósitos do sentimentalismo romântico em voga no século XIX, de alguma

forma, informa-nos a respeito da posição singular que a produção romanesca de Machado ocupou no cenário do século XIX brasileiro. O que o crítico compreendeu como defeito (a ausência de pacto sentimental) talvez fizesse parte do programa machadiano de fazer de sua ficção um experimento anti-realista, tendência que iria ser intensificada a partir da sua chamada “fase madura”, iniciada com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* obra que, como salientado por Abel José Barros Baptista, subverteu completamente a noção de romance que circulava no Brasil na época de sua publicação:

Imagina-se, então, como terá sido recebido quando apareceu, em 1880, em um Rio de Janeiro ainda marcado pela novela romântica, esperando da literatura que representasse a realidade brasileira e preparando-se para se converter aos rigores do naturalismo? [...] o humorismo machadiano e a novidade de *Memórias póstumas de Brás Cubas* repousam por inteiro em certa noção de romance, esta mais perceptível para leitores treinados na ficção do século XX. (BAPTISTA, 2008, p. 18 e 20).

Chamamos de realismo, nesse caso, não a tendência estética realista (irmã do naturalismo), mas o modo dominante como a arte em geral (não só a literatura) procedeu, ou quis proceder, no século XIX; um modo preocupado em “humanizar” a arte, para usarmos uma expressão famosa de Ortega y Gasset, ou seja, torná-la um objeto de fácil identificação sentimental com o leitor/espectador: “os artistas [...] faziam a sua obra consistir, quase inteiramente, na ficção de realidades humanas [...] toda a arte normal da centúria passada foi realista”. (GASSET, 2005, p. 28). Ao tratar da “nova arte” em oposição à arte de cunho realista, Ortega y Gasset vincula, de forma bastante explícita, o seu conceito de arte ao procedimento de desumanização, que difere substancialmente da proposta realista de identificação entre a ficção e a realidade. No Realismo, e para o público a ele habituado, o valor da obra é medido de acordo com o maior ou menor grau de ilusão de referencialidade. O leitor gostará do romance com o qual possa se identificar e com o qual possa estabelecer o maior número possível de relações com o que é observável na realidade, no cotidiano exterior ao âmbito ficcional:

Um drama agrada à pessoa quando esta conseguiu interessar-se pelos destinos humanos que lhe são propostos. Os amores, ódios, dores, alegrias das personagens comovem o seu coração: participa deles, como se fossem casos reais da vida. E diz que é ‘boa’ a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas. (GASSET, 2005, p. 25-26).

Assim, aquele que lê, em vez de se esquecer de si e de sua realidade, voltando-se para o universo da ficção, passa a se procurar nas tramas realistas, que são lidas em cotejo quase que direto com o real. Walter Benjamin, no conhecido ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, ao pontuar uma das diferenças entre o leitor do romance (certamente, o romance de cunho realista, embora o autor não tenha feito tal explicitação) e o ouvinte das narrativas orais - que consegue, ao ouvi-las, esquecer-se de si mesmo - não deixa de observar essa relação estabelecida entre a história e quem a lê: “Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo”. (BENJAMIN, 1994, p. 213).

A humanização da arte que, diga-se de passagem, ainda é a tendência dominante na produção cultural do século XXI, foi, desde cedo, cutucada, embora não completamente destruída, pela produção romanesca machadiana. Ainda que contenha um enredo linear, com o qual o leitor possa se identificar com “naturalidade”, tal identificação é, muitas vezes, quebrada pela interferência do narrador:

Aqui podia acabar o romance muito natural e sacramentalmente, casando-se estes dois pares de corações e indo desfrutar a sua lua-de-mel em algum canto ignorado dos homens. Mas para isso, leitor impaciente, era necessário que a filha do coronel e o Dr. Meneses se amassem [...]. (ASSIS, 1961, p. 129).

Conversando com o leitor, o narrador machadiano deixa explícito que o enredo está sendo construído, desnaturalizando, assim, o pacto narrativo “humanizado”, através do qual o leitor tenderia a viver a história ao invés de a perceber como linguagem. O caráter “construído” de Ressurreição fica explícito desde a “Advertência” da 1ª edição, na qual Machado, contrapondo-se ao mito romântico da criação autoral espontânea e personalizada, concede todo o poder criador à “reflexão” e ao “estudo”: “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”. (ASSIS, 1961, p. 8). Essa advertência, que certamente desiludiu o leitor do século XIX, ansioso por conhecer um suposto universo transcendental de gênios criadores, talvez tenha colaborado para que o romântico Carlos Ferreira tenha considerado Ressurreição um romance escrito sob vistas constantes de uma “ortodoxia geométrica e fria”.

Quanto à acusação de Augusto Fausto de Souza de que o romance de Machado de Assis poderia ser mais nacional – acusação muitas outras vezes repetidas ao longo de desdobramentos críticos que acompanharam a obra machadiana – respondia a ela o próprio Machado, um ano mais tarde, no seu famoso artigo “Instinto de Nacionalidade”: “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. (ASSIS, 1961, p. 135).

Foi justamente por combinar o local com o universal que Machado de Assis foi considerado por Antonio Candido como o escritor que “consolidou” o “sistema” literário brasileiro. (CANDIDO, 1981). Não nos interessa, aqui, entrar no debate a respeito da pertinência ou não do conceito de “sistema literário” brasileiro. Desejamos apenas observar que a possível maturidade alcançada por Machado não deve ser vista como mera ruptura, mas, antes, como uma superação derivada do aprendizado, e não do abandono, de seus antecessores, tal como observa o próprio Candido com lucidez “Ele é um continuador sui generis de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar”. (CANDIDO, 2007, p. 66). Mas, afinal, o que o faz ser sui generis?

Em princípio, poder-se-ia pensar que a idéia de “sentimento íntimo” ainda traz algo da escura e “misteriosa” subjetividade romântica. No entanto, preferimos pensar, em acordo com Leyla Perrone-Moisés, que:

[...] o sentimento de nacionalidade em Machado, assim como para Borges em relação à Argentina, é circunstancial e inexorável e não alguma coisa relativa a um espírito metafísico que só os poetas/profetas podem captar: [...] o sentimento de nacionalidade [em Machado] é a vivência da mesma como inerente ao indivíduo de determinada terra e que ele não necessita cultivar como escritos. Borges, de modo análogo, considera que ‘se argentino es una fatalidad y en esse caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afección, uma máscara’. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 85).

Machado tinha, diferentemente de seus antecessores românticos, consciência de que falar do Brasil, através de seus mais aceitáveis estereótipos referentes à cor local, não era necessariamente dar conta da realidade brasileira: “Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário

e nada mais". (ASSIS, 1961, p. 144). Machado parecia saber que o escritor possui a realidade diante de si e não por trás de si: o texto como reorganizador do real e não como seu espelho. Daí que, se Machado diferenciava-se de seus antecessores românticos, tampouco se filiou aos postulados do naturalismo literário, em voga no final do século XIX.

A pretensão do chamado "romance experimental" naturalista, criado por Zola, era a de realizar uma ficção baseada no modelo cientificista da observação fisiológica das patologias sociais. Nesse sentido, os personagens naturalistas ao invés de primarem por uma construção singular, deveriam ser concebidos como tipos sociais a serem estudados pelo romancista, de modo imparcial, com o intuito de se observar a "verdade natural" do fato social. Dessa forma, pode-se dizer que os escritores naturalistas não estavam apenas interessados na verossimilhança, embora dela tenha feito, evidentemente, largo uso. Mais que isso, estavam buscando dar a seus leitores um documento da verdade da vida. "A verdade, nada mais que a verdade", tal como se lê na epígrafe de *O Cortiço*, extraída do *Droit Criminal*. (AZEVEDO, 1992, p. 13).

Em termos aristotélicos, a produção romanesca do naturalismo pretendeu estar mais próxima da "história" do que da "ficção", já que se interessa não pelo que é "possível" e "plausível" de acontecer, mas pelo acontecimento em si (a "neutralidade" do fato): "[...] não diferem o historiador do poeta por escreverem verso ou prosa, diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam ser". (ARISTÓTELES, 1987, p. 209).

No entanto, compreende-se que qualquer discurso interessado em recuperar a realidade não se produz sem uma poética: um modo (uma invenção discursiva) que organiza o que "aconteceu". Não se pretende, aqui, afirmar uma indiferença entre história e ficção, nem muito menos problematizar as possíveis diferenças entre os dois tipos de discurso. Deseja-se apenas afirmar que o romance naturalista, ao postular a possibilidade epistemológica de um contato entre texto e realidade, utilizava-se de alguns artifícios discursivos, como por exemplo, o narrador heterodiegético e transparente, para dar o efeito de que a história (leia-se: a "realidade") está sendo narrada por ela própria e não por um sujeito narrador, que assumiria uma postura parcial diante do objeto da narração. Outro artifício é o de preencher a narrativa com aquilo que Roland Barthes, em "O efeito de real", chamou de "pormenores inúteis" e "plagas insignificantes": descrições desfuncionalizadas em relação à estrutura da narrativa e que, por isso mesmo, garantem o efeito de que a enunciação do real "[...] não precisa ser integrada numa estrutura e que 'o ter estado presente'

das coisas é um princípio suficiente da palavra". (BARTHES, 1994, p. 163).

Barthes discute qual seria a "finalidade de ação ou de comunicação" (1984, p. 160) dos pormenores descritivos que povoam algumas obras da tradição realista: "qual é, definitivamente, [...] a significação dessa insignificância?". A primeira delas seria, segundo Barthes (1994, p. 160), "o belo" e a outra, que mais nos interessa aqui, a de suscitar o que ele denomina de "ilusão referencial":

O barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: nós somos o real; [...] a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o signifiante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real [...]. (BARTHES, 1994, p. 164 – grifos do autor).

Uma das críticas que Machado de Assis dirige contra a "política naturalista", em seu famoso artigo sobre O Primo Basílio, de 1878, é justamente relativa ao "inventário" de "pormenores inúteis" e à "reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis [...]" (ASSIS, 1961, p. 156). Com ironia, Machado desdenha o desejo descritivista dos naturalistas de abarcar toda a "realidade": "[...] a nova poética só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato de fios de se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha". (ASSIS, 1961, p. 157). Atentando para a inutilidade do pormenor descritivo, cuja inserção na obra não traz qualquer contribuição para o enredo, além de ser contrária "às leis da arte", Machado afirmou: "Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte." (ASSIS, 1961, p. 171).

Machado de Assis, ao criticar os procedimentos excessivamente descritivos adotados por Eça de Queirós, justifica uma importante afirmação feita por Merquior: "Machado de Assis teve a intuição da crítica moderna". (1979, p. 162). Vejamos um trecho no qual Machado, ironicamente, não poupa a narrativa de O Primo Basílio, povoada de minúcias e pormenores:

Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Juliana, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos a ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os

bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal [...] mas por que avolumar tais acessórios ao ponto de abafar o principal?" (ASSIS, 1961, p. 166).

Ao escrever suas memórias, o narrador Brás Cubas não deixa de fazer comentários a respeito da necessidade de manter o principal (ou "a substância da vida") em evidência, penitenciando-se por descrições mais detalhadas e optando, sempre que possível, pela concisão, afinal: "Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões [...] Não, não alonguemos o capítulo". (ASSIS, 1961, p. 96).

Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagens e não umas memórias como estas são, nas quais só entra a substância da vida. Negritei. (ASSIS, 1961, p. 95).

Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, caixão, essa, tocheiros, convites, convidados [...] Isto parece um inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo. Negrito nosso. (ASSIS, 1961, p. 154).

Em nosso entender, Machado recusou os postulados realistas-naturalistas de seu tempo, não por não ter tido, como queria Silvio Romero, "uma educação científica indispensável" (apud MACHADO, 2003, p. 145), mas por ter percebido, com lucidez, que entre o mundo real e a vontade de narrá-lo e escrevê-lo, há uma longa distância. Conectando a literatura de Eça e Zola, Machado escreve: "[...] o realismo de os Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade". (ASSIS, 1961, p. 178).

Essa postura crítica de Machado é extremamente coerente com a chamada "fase madura" de sua produção romanesca, marcada pela publicação de Memórias póstumas de Brás Cubas, em 1880. Como sintetizou Antonio Candido: "[...] num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, ele [Machado] cultivou livremente o elíptico, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa [...]" (CANDIDO, 2004, p. 22). Em vez de chocar o público com descrições fisiológicas da vida humana, Machado incomodou alguns de seus contemporâneos pela montagem não convencional de Memórias póstumas. Capistrano de Abreu, em 1881,

indagava: “As Memórias póstumas de Brás Cubas são um romance?”. (2003, p. 129). Urbano Duarte, à mesma época, e de modo mais assustado, afirmava categoricamente: “Para romance falta-lhe entrecho e o leitor vulgar pouco pasto encontrará para sua imaginação e curiosidade banais [...] é deficiente na forma, porque não há nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso”. (MACHADO, 2003, p. 133-134).

A novidade dessas Memórias, a admirar e assustar a recepção do final do século XIX, está também em sua própria estrutura ficcional básica, a qual contribui para a adesão de Machado de Assis ao processo moderno de escrituração, afinal, quem escreve o livro é o finado Brás Cubas. Assim não se pode pretender que Machado, assumindo as vestes da autoria realista, responsabilize-se por fornecer “verdades” interpretativas sobre uma obra cuidadosamente articulada (inclusive no que tange à sua forma) por um defunto autor. Essa é uma das idéias desenvolvidas brilhantemente por Abel José Barros Baptista, no artigo “O romanescos extravagante sobre Memórias Póstumas de Brás Cubas: “[...] pondo Brás Cubas na posição de autor pleno do romance, Machado de Assis impõe ao leitor a injunção decisiva do romance moderno: ‘Não esquecerás que escrevi tudo o que vais ler, não poderás atribuir-me nada do que leres’”. (BAPTISTA, 2008, p. 20).

Baptista ressalta também o artifício, explícito desde o início do livro, de o narrador afirmar que as suas memórias, embora expedidas para o mundo dos vivos, estão sendo tecidas na morte, ou seja, em um lugar e até mesmo em circunstâncias muito pouco definíveis. Dessa forma, o fato de estar o narrador-autor-personagem morto, além de, obviamente, permitir-lhe muitas sinceridades antes obscurecidas pela hipocrisia da rede de relações sociais, ainda contribui para a inscrição do romance na Modernidade, na medida em que concretiza o postulado de Roland Barthes da “destruição de toda origem”:

É a própria definição do autor, ou da morte do autor, se se quiser, inerente à autoria: o autor que se despede, que se nos dirige vindo não se sabe bem donde, porque, por efeito do livro que nos deixa, não se situa em nenhum lado determinável [...] qualquer que seja o resultado da leitura, o autor já morreu, está desde sempre indisponível para responder pelo livro: “a obra em si mesma é tudo”. Grifos nossos. (BAPTISTA, 2008, p. 25).

Machado incomodou alguns de seus contemporâneos por não ser, como resumiu José Veríssimo, em 1892, à época do lançamento de *Quincas*

Borba: “[...] nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista [...]” nem entrar “em qualquer classificação em ismo ou ista [...]”. (2003, p. 156). Por outro lado, Machado foi precocemente consagrado e canonizado, tornando-se, para usar mais uma vez as palavras de sempre elogiosas de Veríssimo em relação à ficção machadiana, “perfeitamente um escritor” (VERÍSSIMO, 2003, p. 153). Escritor, ao menos assim parece, mais afiado aos propósitos e aos procedimentos que Barthes, no conhecido ensaio “A morte do autor”, atribuiu à escritura moderna, em oposição à autoridade do Autor reinante na tradição realista.

Mas a que se deve a boa aceitação de Machado junto à recepção do século XIX? Como resumiu Antonio Candido: sua “ironia fina”, seu “estilo refinado”, suas “alusões”, seus “eufemismos” não chocavam, ao contrário dos naturalistas, a moral familiar, mais ainda “lisonjeava o público mediana, dando-lhes o sentimento de que eram inteligentes a preço módico”. (CANDIDO, 2004, p. 18-19). No entanto, como bem observou Costa Lima, Machado foi um criador de palimpsestos (LIMA, 1991, p. 253). Sob os traços de sua aparente polidez, criticava a mesma sociedade que o aplaudia.

Nesse sentido, vale retornar, mais uma vez, à crítica machadiana em relação a O Primo Basílio e ali encontrar a seguinte e contundente afirmação: “voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo”. (ASSIS, 1961, p. 178). Para Roberto Schwarz, na obra machadiana, a realidade social e histórica brasileira não é simplesmente narrada ou descrita, mas incorporada à própria escritura orgânica da narrativa. Assim, em Memórias Póstumas, a “forma livre de Stern” adotada pelo narrador não seria mero capricho esteticista. Grosso modo, pode-se afirmar que, para Schwarz, a constante volubilidade do narrador é análoga ao impasse enfrentado pela elite brasileira do século XIX, oscilante entre a então “novidade” do liberalismo e o velho modelo da monarquia escravocrata. (SCHWARZ, 1990, p. 200).

A crítica machadiana à realidade brasileira incide menos sobre seus possíveis fatos positivos e mais sobre o modo como a sociedade produz discursos (vale dizer interpretações) sobre a realidade, bastando lembrar O alienista, narrativa que trata a ciência como política, revelando que o conceito de loucura está muito mais associado a uma perspectiva político-discursiva (a relação de poder estabelecida entre cientista e sociedade) do que uma positividade fisiológica. Como observou Flora Süssekind (1998, p. 130), se no romance realista-naturalista típico, o tema do adultério é tratado como fato inquestionável (vide O Primo Basílio), em Dom Casmurro ele é, como já

mostrou Silvano Santiago, relacionado à retórica patriarcal da elite brasileira: “Machado de Assis [...] quis com Dom Casmurro desmascarar certos hábitos [...] enraizados na cultura brasileira, na medida em que ela foi batizada pelo bacharelismo”. (SANTIAGO, 2000, p. 46).

Se grande parte dos leitores, e até da crítica especializada, acreditou, até os anos 60 do século XX, que Capitu, “de fato”, traiu Bentinho, é porque não quis (ou não pôde) perceber o palimpsesto de Dom Casmurro. A retórica de convencimento do personagem-narrador Dom Casmurro, baseada no provável (verossimilhança) – é o próprio narrador quem nos alerta: “[...] não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade [...]”. (ASSIS, 1961, p. 34) - e não no “fato comprovado” (a verdade) é a todo tempo fraturada em sua linearidade e coerência. O escritor Machado de Assis imprime na pena do personagem-narrador (mau advogado de si mesmo) uma série de procedimentos discursivos que comprometem o efeito de realidade da sua verossimilhança. Quebra-se o pacto realista, por exemplo, através das constantes reflexões meta-narrativas que denunciam, para o leitor atento, que o livro é um livro, e não uma realidade. A grande ação do livro Dom Casmurro é o próprio ato de se escrever um livro, como fica claro desde os dois primeiros capítulos, intitulados “Do título” e “Do livro”.

Esses mesmos procedimentos meta-narrativos, a anunciarem a autoconsciência da narrativa machadiana, estão muito presentes também nas Memórias póstumas de Brás Cubas, que se constroem e, simultaneamente, refletem sobre o seu processo de composição, evidenciando o caráter ficcional do texto, elaborado de maneira cuidadosa, não se restringindo a fornecer aos leitores uma cópia (ou uma tentativa de cópia) do real. Observa-se uma consideração a esse respeito feita em um estudo comparativo entre as obras de Machado de Assis e Lawrence Sterne:

Ao manipularem a técnica da própria forma, os autores se lançam a experiências formais, cujo propósito é chamar a atenção do leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como uma embalagem transparente da realidade. (NOGUEIRA, 2004, p. 14).

No prólogo do livro, o escritor Brás Cubas, procurando fugir de “um prólogo explícito e longo”, afirma que evitará contar o processo que empregou na composição de suas memórias (ASSIS, 1961, p. 10). No entanto, se não o faz no prólogo, não se pode deixar de salientar que as memórias propriamente ditas estão

repletas de explicitações sobre esse “processo extraordinário” que foi utilizado na sua composição. O livro é iniciado com reflexões metanarrativas, já que o defunto autor (categoria que além de, imediatamente, obrigar ao reconhecimento da ficcionalidade dessas Memórias, subverte a própria linearidade tradicional) se revela hesitante sobre a maneira pela qual deve iniciar sua narrativa: “pelo princípio ou pelo fim” (ASSIS, 1961, p. 11). O livro segue repleto de interrupções da história propriamente dita, com a intromissão de comentários a respeito da narrativa que se elabora, mostrando-se o narrador perfeitamente consciente de ser esse procedimento avesso à tradição e ao gosto da “gente frívola”, habituada ao correr tranqüilo dos romances lineares da tradição realista:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. [...] Vamos lá; retifique o seu nariz e tornemos ao emplasto. Deixemos a história com seus caprichos de dama elegante. Grifos nossos. (ASSIS, 1961, p. 20).

[...] porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. [...] tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorrega, e caem... (ASSIS, 1961, p. 222 – grifo nosso).

A referência explícita ao termo “capítulo”, a fim de recordar o leitor sobre alguma passagem da trama, obrigando-o a retornar a páginas pretéritas do livro, ou mesmo dizendo que ele pode “saltar o capítulo” (ASSIS, 1961, p. 29) e seguir adiante, é uma estratégia recorrente não apenas em Brás Cubas, como em outros romances machadianos. Esse recurso, inevitavelmente, conduz ao manuseio “irregular” ou inesperado do objeto/livro e às releituras da narrativa que, dessa forma, mostra-se como produto de um alinhavar entre diferentes partes, cujas disposições nem sempre obedecem à linearidade esperada pelo gosto regular do público consumidor de romances realistas. Ao ordenar que o leitor volte a determinado “capítulo”, ao mesmo tempo em que o caráter ficcional é explicitado, ocorre uma ruptura da linearidade princípio-meio-fim.

Relede o capítulo XXVII. Negritei. (ASSIS, 1961, p. 136).

Podendo acontecer que alguns dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que D. Plácida saiu da sala. Negritei.

(ASSIS, 1961, p. 231).

A conclusão, se há alguma no capítulo anterior, é que a opinião é uma boa solda das opiniões domésticas. Não é impossível que eu desenvolva este pensamento, antes de acabar o livro, mas também não é impossível que o deixe como está. Negritei. (ASSIS, 1961, p. 324).

Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo XXIX. Negritei. (ASSIS, 1961, p. 360).

As Memórias seguem, portanto, entremeadas por trechos que interrompem a narração ficcional, através de comentários metanarrativos, salpicados por termos (“capítulo”, “livro”, “páginas”, “linhas”) que, inevitavelmente, como bem observado por Nícea Helena Nogueira (2004, p. 21), retiram o leitor da alienação, despertando-o “para o fato de que estão lendo um livro e nada mais”. Em Machado, ao contrário dos objetivos realistas de obscurecimento entre as fronteiras do real e do ficcional, procura-se evidenciar o texto literário como produto de construção (vale dizer, de construção compartilhada, haja vista o significativo papel atribuído pelo escritor a seus leitores) e não como simples tentativas de copiar uma realidade que lhe seja exterior.

3 CONCLUSÃO

Por todas as observações realizadas até aqui, pode-se concluir que Machado de Assis ocupa um lugar singular na produção romanesca do século XIX, na medida em que não se filia nem à linha dominante do romantismo, ocupado em representar a cor-local de seus elementos pitorescos (nativistas ou urbanos), nem muito menos à linha do realismo-naturalismo, preocupada em dar conta dos fatos sociais e fisiológicos da “realidade”. Mais ainda, poder-se-ia dizer que, como quer Flora Süssekind, Machado fez parte de uma tradição marginal dentro da linhagem dominante da prosa brasileira, marcada pelo “eterno retorno” do naturalismo.

Pode-se, também, perceber que nas narrativas machadianas não há lugar para artifícios dispostos a iludir o leitor sobre alguma referencialidade, sobre alguma realidade exterior à obra. O que se evidencia, a todo o momento, é a construção de um texto que se mostra ao leitor como tal.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de nacionalidade. In: CRÍTICA literária. São Paulo: Mérito, 1961.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Mérito, 1961.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Mérito, 1961.

_____. **O primo Basílio**. In: CRÍTICA Literária. São Paulo: Mérito, 1961.

_____. **Ressurreição**. São Paulo: Mérito, 1961.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Ática, 1992.

BAPTISTA, Abel José Barros. O romanesco extravagante: sobre Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (Orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: UNESP, 2008.

BARTHES, Roland. . Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. A morte do autor. In: O RUMOR da língua. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O efeito de real. In: O RUMOR da língua. São Paulo: Brasilense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **MAGIA e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CÂNDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: **VÁRIOS Escritos**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.

_____. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. Belo Horizonte. Itatiaia, 1981.

_____. **Iniciação à literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DEBUS, Eliane Santana Dias. A recepção crítica de Machado de Assis. **Verbo de Minas: Letras**, v.7, n.13, p. 75-84, jan/jun, 2008.

GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte.** Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LIMA, Luiz Costa. "O palimpsesto de Itaguaí". In: PENSANDO nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MACHADO, Ubirantan (org.). **Machado de Assis:** roteiro da consagração. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides:** breve história da literatura brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Lawrence Sterne e Machado de Assis:** a tradição da sátira menipéia. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

PERRONE-Moisés, Leyla. "Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local". In: VIRA e mexe, nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

REICHMANN, Brunilda T. **O que é metaficção?** Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. Disponível em: <<http://mestrado.uniandrade.edu.br/links/menu2/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em: 15 jul. de 2009.

SANTIAGO, Silvano. Retórica da verossimilhança. In: UMA LITERATURA nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades: Ed 34. 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.