

O “CONTEXTO” DE MACHADO DE ASSIS

The “context” of Machado de Assis

CLEBER VINICIUS DO AMARAL FELIPE 

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil.

E-mail: clebervafe@gmail.com

ORGANIZADORAS:

Juracy Assmann Saraiva
Regina Zilberman

EDITORA-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITORA EXECUTIVA:

Rachel Esteves Lima

EDITORES ASSOCIADOS:

Anderson Bastos Martins
Cássia Dolores Costa Lopes
Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 30.09.2024

ACEITO: 12.10.2024

COMO CITAR:

FELIPE, Cleber Vinicius
do Amaral. O “contexto” de
Machado de Assis. *Revista
Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 26, e20241016,
2024. doi: [https://doi.org/
10.1590/2596-304x20242
6e20241016](https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20241016)

RESUMO

O título deste ensaio adota aspas para remeter, desde logo, a um assunto controverso e urgente: em que medida o contexto histórico explica a ficção de Machado de Assis? Como sua literatura estiliza matérias verossímeis de seu tempo, não seria apropriado analisar a historicidade do estilo empregado ao invés de negligenciá-lo? Os elementos sociopolíticos e os debates promovidos por seus contemporâneos fornecem condições suficientes para compreender a legibilidade de sua obra? Este breve ensaio formula, mas não resolve essas questões; talvez funcione como provocação, indicando problemas e sugerindo caminhos para confrontá-los.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; contexto; técnica retórica; Antiguidade

ABSTRACT

The title of this essay adopts quotation marks to refer, from the outset to a controversial and urgent issue: to what extent does the historical context explain Machado de Assis's fiction? As his literature stylizes credible materials of his time, wouldn't it be appropriate to analyze the historicity of the style used instead of neglecting it? Do the sociopolitical elements and debates promoted by his contemporaries provide sufficient conditions to understand the readability of his work? This brief essay formulates but does not resolve these questions; perhaps it functions as a provocation, indicating problems and suggesting ways to confront them.

KEYWORDS: Machado de Assis; context; rhetorical technique; Antique

O trabalho historiográfico seria mais ameno caso fosse possível lidar com os diversos conteúdos históricos negligenciando a forma com que eles nos alcançam. Na verdade, o historiador pode negligenciá-lo, e com frequência o faz, sobretudo quando estuda ficção. Como se sabe, é típico das obras literárias estilizar aspectos do seu mundo. Ao proceder dessa maneira, os autores mobilizam técnicas, gêneros, intertextos, temas e outros repertórios à sua disposição, conferindo a eles tratamento particular. Na medida em que escrevem, esses autores são lidos pela cultura e pelas dinâmicas correntes em sua conjuntura, da mesma forma como os leitores apreendem os enunciados sendo lidos pelas ferramentas disponíveis no seu tempo histórico (Hansen, 2021). O intervalo entre o ato da escrita e o esforço da recepção, que é temporal e semântico, torna imperativa a necessidade de estranhar o texto e sua leitura. Apesar disso, persevera entre muitos de nós, historiadores, grande investimento no “contexto” – entendido como plano capaz de indicar os sentidos da literatura exclusivamente a partir de informações colhidas fora da forma com que o texto ficcional nos chega – e pouca atenção à historicidade das convenções, técnicas e demais artifícios empregados.

O estilo de Machado de Assis, por exemplo, deforma com paródias e ironias as opiniões verossímeis de seus contemporâneos; dramatiza e dissolve, com rigor formal e vasto elenco de lugares-comuns, as certezas de seu público; revela, a partir de uma prosa sinuosa e difusa, os elementos da narração e os limites da interpretação. Como considerar os temas históricos (de)formados pela literatura de Machado e, simultaneamente, desconsiderar os dispositivos ficcionais que os deformam? No que diz respeito ao ofício do historiador, um estudo sobre a historicidade da forma não contém, em si, um propósito suficiente, capaz de dispensar a cobrança pela história dos “conteúdos” extrínsecos?

Convém desdobrar esses argumentos para evitar desentendimentos:

1. Vários contos de Machado de Assis, a princípio publicados em periódicos, foram reunidos em coletâneas pelo próprio autor. Mais tarde, passaram a integrar suas obras completas. Algumas décadas depois, puderam ser lidos na tela do computador, e hoje, com o auxílio do chamado “audiolivro”, podem ser ouvidos. Ninguém há de negar que o desenvolvimento técnico proporciona novos meios de recepção da literatura e que essas ferramentas interferem na maneira como ocorre a apreciação estética dos textos. Sendo assim, o público-alvo de Machado, composto por consumidores de livros e folhetins, não corresponde ao universo dos leitores do século XXI, “reféns” do mundo digital. Somos lidos pela técnica.
2. Também não é segredo que inexistente uma correspondência entre autor e narrador, entre o sujeito que escreve e a *persona* que narra e interage com o leitor. Um inventa, arranja e escolhe as palavras, retendo os direitos autorais; o outro reside no texto, sendo fruto da invenção do autor. Entre a subjetividade do indivíduo que cria e a objetividade do narrador que anuncia há o artifício, a arte, a técnica. Por isso mesmo, qualquer esforço psicanalítico no sentido de rastrear, por intermédio de narradores e personagens, as patologias do autor empírico, só é capaz de render novas modalidades ficcionais, e não um retrato psicológico do responsável pela obra. Somos lidos pelos artifícios, mas também pelos aparatos analíticos que buscam naturalizá-los.
3. No caso de Machado, não há correspondência plena e imediata entre o mundo empírico do autor e o plano forjado pela sua ficção, enunciado pelos narradores e habitado pelas personagens. Não importa se o analista supõe possível decifrar enigmas ou artifícios que ocultam a realidade, a verdade, o sentido da obra ou termo congêneres. Quando falamos sobre contexto, é preciso reconhecer sua

dimensão “material”, isto é, simbólica. Sua materialidade se apresenta por meio da forma/estilo, que o torna legível e apreensível, mas que só pode ser reconstituída parcialmente pelos leitores. Existe, portanto, uma série de elementos ausentes ou apenas sugeridos na obra literária: os pressupostos autorais, os leitores, as matérias culturais provenientes de outros tempos e lugares. Podemos acessar esse “fora” por intermédio de outras referências, textuais ou não, que mobilizam artifícios, técnicas e temas reunidos em torno de dados igualmente simbólicos. Como lembra Regina Zilberman (2008, p. 71), o narrador Brás Cubas “faz alusões a eventos da história do Brasil, sendo que, em algumas ocasiões, eles se introduzem em sua vida doméstica”. Não por acaso, é possível encontrar paralelos entre sua biografia e acontecimentos históricos importantes. O texto ficcional, portanto, se apropria de matérias empíricas e se aproxima de dilemas da história nacional, mas nem por isso se torna relato historiográfico ou documento testemunhal. Sondar, mapear, catalogar, cruzar, aproximar, comparar, diferenciar e (des)construir textos são tarefas incontornáveis, nesse sentido. Somos lidos pela ideologia, bem como pelos preconceitos e anacronismos que a configuram.

4. Alguns estudiosos resolveram rever a ideia de que houve a supressão dos preceitos retóricos por parte dos autores “românticos”, como se a literatura fosse desdobramento do ambiente nacional e pudesse ser imune aos protocolos da imitação e da emulação. Trabalhos como os de Roberto Acízelo de Souza (1999), João Adalberto Campato Júnior (2003) e Eduardo Martins (2005) permitem relativizar a ruína absoluta da instituição retórica no século XIX, quando demonstram que a crítica idealista e o ensino escolar mantiveram, no seu bojo, as coordenadas e normas retiradas de tratados retórico-poéticos e de manuais de eloquência que continuavam a circular pelo império brasileiro. Se Machado de Assis revitalizou as letras, nutrido por estímulos do seu presente, nem por isso deixou de empregar critérios muito tradicionais, inclusive, para calçar a chamada “forma livre” ou shandiana (Rouanet, 2007), da qual foi grande representante. Somos lidos pela retórica, mesmo quando não a reconhecemos nos textos analisados.

5. Uma série de trabalhos detectou, na literatura de Machado, alguns fundamentos estilísticos provenientes das retóricas e poéticas clássicas, a começar pelo artigo de João Adolfo Hansen (2005) sobre a verossimilhança no conto “O imortal”. Dilson Ferreira da Cruz (2009), por sua vez, estuda o éthos dos nove romances do autor, recorrendo à semiótica e à retórica antiga para analisar a construção dos narradores/enunciadores e sua interação com os leitores. Já o trabalho de Ivan Teixeira (2010b), *O altar & o trono*, volta-se para o repertório cultural (retórico, jornalístico, literário) mobilizado por Machado na escrita do conto “O alienista”. Não poderia deixar de mencionar, por fim, dois ensaios: num deles, publicado na década de 1960 e intitulado “Machado de Assis e a análise da expressão”, Maria Nazaré Lins Soares (1968) estuda a maneira como os narradores machadianos analisam as próprias expressões e corroboram a crítica à linguagem como acervo de fórmulas consagradas; no outro, bem mais recente, Jean Pierre Chauvin e Maria do Socorro Fernandes de Carvalho analisam a presença de preceitos retóricos na composição de narradores e personagens dotados de competência oratória, mapeando intertextos de Aristóteles, Cícero, Luciano de Samósata e outros (Chauvin; Carvalho, 2023). Somos lidos pela crítica machadiana.

6. É possível ler os contos de Machado supondo que, por intermédio deles, se possa refletir sobre o estatuto da arte e o papel do artista (Guimarães, 2006); também não é improvável estudar sua prosa e mapear formulações irônicas a respeito do positivismo, realismo, naturalismo, cientificismo e de outras

matérias encaradas como relevantes e graves no século XIX (Dixon, 1992); além disso, é plausível flagrar situações em que o autor explicita e desconstrói o próprio esforço de narrar, declarando a arbitrariedade e os limites da interpretação (Hansen, 2005). Conforme Abel Barros Baptista (2014, p. 122), os contos machadianos “falam de homens que atuam e representam a ruína da interpretação para dizerem que o sentido da ação humana não é dado, nem ilustrável, nem decifrável, nem transmissível. Não porque seja destituída de sentido, antes porque lhe falta sempre a autoridade do narrador”. Se o sentido da ação humana não é passível de decifração na literatura de Machado, como sugere o crítico português, o princípio da indeterminação acaba sendo-lhe intrínseco. Logo, Machado de Assis é nome de sujeito empírico, com nascimento e morte situados no tempo histórico, mas também é rótulo, etiqueta ou código que designa uma maneira particular de produzir literatura. Essa maneira rendeu centenas de criações envolvendo poemas, crônicas, contos, romances, peças, cartas, traduções e textos críticos, o que justifica a quantidade e a diversidade de trabalhos a seu respeito. Somos lidos pelo nome Machado de Assis e pelas inúmeras premissas e prerrogativas que derivam dele.

Para esmiuçar os argumentos formulados neste ensaio, pretende-se refletir sobre a presença de intertextos antigos na prosa machadiana (especialmente em *Dom Casmurro*) e, em seguida, a partir de um de seus contos, demonstrar como o literato parodia elementos históricos de seu presente sem, com isso, renunciar aos domínios da ficção.

GÊNIO × ENGENHO

Considerar a genialidade de Machado de Assis pode se tornar um problema se for desconsiderado o vasto arcabouço técnico de suas obras, como se sua arte derivasse exclusivamente do “talento” que o individua em detrimento dos demais escritores. Segundo Roberto Acízelo, engenho, do latim *ingenium*, significa aptidão ou propensão natural que nasce com a pessoa. Arte, por outro lado, pressupõe domínio de uma técnica apreendida mediante exercícios. O poeta engenhoso conta com dons, talentos e/ou inspiração (sobre)natural; quando se torna *auctor*, ou seja, autoridade em determinado gênero retórico-poético, passa a dominar uma técnica, aperfeiçoada a partir de decoros, regras e pressupostos particulares, recolhidos do costume ou da tradição. No Setecentos, a aptidão natural do literato passa a ser identificada como “*gênio*, oriundo do latim *genius*, do qual, como logo se vê, deriva *ingenium*, pela anteposição do prefixo *in* (“em”, “dentro”), para reforço da ideia de interioridade” (Acízelo, 2020, p. 189). Os termos engenho e gênio coexistem, com significados quase sinônimos, até a década de 1840, quando o segundo passa a vigorar sobre o primeiro. Desde então, o sentido de arte, outrora definida como prática objetiva sujeita a regulamentos e preceptivas, passa a designar criação subjetiva e original, cuja qualidade é proporcional ao talento do gênio criador.

A ideia de gênio foi ironizada por intermédio de personagens afetadas e medíocres, como é o caso de Luís Tinoco, protagonista do conto “Aurora sem dia”, publicado em 1870 no *Jornal das Famílias*. Trata-se de um jovem de “língua inesgotável” e “paixões impetuosas” que acreditava estar “fadado para grandes destinos”. Em certa manhã, acordou Luís Tinoco escritor e poeta: “a inspiração, flor abotoada ainda na véspera, amanheceu pomposa e viçosa”. No mesmo dia, compõe um soneto, que tinha “cinco versos com sílabas demais e outros cinco com sílabas de menos”. Depois, publica uma ode sentimental, que o padrinho considerou sem graça: “Mas quem te ensinou a fazer versos?”, questiona. O afilhado retruca: “Isto não se aprende; traz-se do berço”. O conto apresenta o jovem poeta como mau leitor:

não leu Dante, mas cita passagens da *Divina Comédia*. Além disso, “ele respigava nas alheias produções uma coleção de alusões e nomes literários, com que fazia despesas de sua erudição, e não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do *to be or not to be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo”. Sentia-se injustiçado diante das galhofas por parte dos críticos de sua obra: “Prometeu, atado ao Cáucaso, é o emblema do gênio. A posteridade é a vingança dos que sofrem os desdêns do seu tempo”. Mas é por intermédio da recepção que os leitores do conto se dão conta dos vícios empregados por Luís Tinoco, como na apreciação que segue: “Os versos falavam de tudo, da morte e da vida, das flores e dos vermes, dos amores e dos ódios; havia mais de oito ciprestes, cerca de vinte lágrimas, e mais túmulos do que um verdadeiro cemitério” (Assis, 2015, p. 198-201). Para adotar uma expressão de Maria Nazaré Lins Soares (1968, p. 4), a “linguagem enfática” entrega a qualidade contestável dos versos do protagonista, que não consegue evitar um exórdio afetado:

Dizia o poeta no prólogo da obra, que era audácia da sua parte “vir assentar-se na mesa da comunhão da poesia, mas que todo aquele que sentia dentro de si o *j'ai quelque chose là*, de André Chénier, devia dar à pátria aquilo que a natureza lhe deu”. Em seguida pedia desculpas para os seus verdes anos, e afirmava ao público que não tinha sido “embalado em berços de seda”. Concluía dando a bênção ao livro e chamando a atenção para a lista de assinantes que vinha no fim. (Assis, 2015, p. 202).

O fragmento é ineficaz em simular modéstia e captar a benevolência, com enunciados pretensiosos e inconvenientes. Nas ocasiões em que interpela o leitor, o narrador enfatiza a maneira como Luís Tinoco lia mal: “Os leitores compreendem facilmente que o autor dos *Goivos e camélias* não era homem que meditasse uma página de leitura; ele ia atrás das grandes frases – sobretudo das frases sonoras –, demorava-se nelas, repetia-as, ruminava-as com verdadeira delícia. O que era reflexão, observação, análise parecia-lhe árido, e ele corria depressa por elas” (Assis, 2015, p. 207). A repetição desmedida de palavras, a adjetivação abundante, as metáforas excessivas e os vocábulos raros sugerem que a mediocridade, presente nos atos de leitura, reverberam na qualidade do escritor. Jayme Loureiro nota que o perfil do personagem se assemelha ao do “poeta sem arte” de Boileau, pois não trabalha com vagar e precisão, concede pouca ou nenhuma atenção ao rigor formal, despreza a crítica e tende à autoadmiração (Loureiro, 2005). Por outras palavras, sacrifica a técnica em prol da inspiração. Ao final do conto, quando abandona a carreira poética e renuncia às performances oratórias, torna-se lavrador, o que reverbera na fala rústica desprovida dos antigos ornatos. Não por acaso, Sílvia Azevedo (1990, p. 591) sugere que o texto propõe o “abandono das mistificações e idealizações românticas”. Em contrapartida ao abandono das convicções idealistas, poder-se-ia afirmar que há um acolhimento da poética clássica.

Com a crítica à originalidade e a admissão do caráter artificial da linguagem, “qualquer análise concentrada em biografismos peca por confundir homem e *persona*; por associar drama pessoal e vozes provenientes de um tempo muito mais denso e extenso que o século XIX; por supor fases com diferentes níveis de maturidade, e não uma transformação do estilo, do repertório cultural e das estratégias ficcionais” (Chauvin; Felipe, 2023, p. 142). Os contos da primeira “maneira”, no caso, costumam mobilizar expedientes dos romances da chamada fase “madura” de Machado. De acordo com João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 13), “Seria ingênuo supor que, no plano do romance, em 1880, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e no plano do conto, em 1882, com o aparecimento de *Papéis avulsos*, tudo repentinamente se transformasse. O ritmo machadiano foi lento”.

Para José Aderaldo Castello, é possível acompanhar, pelos contos, o “aperfeiçoamento expressivo” e a “maturidade” de Machado de Assis. Não obstante a proposição evolucionista de seu estudo, Castello retoma alguns esquemas literários que acompanharam toda a produção do autor:

Compõe-se um auditório para o conto no próprio conto ou se o pressupõe imaginário, conforme a origem do comunicador: o protagonista principal, direta ou indiretamente, pivô dos acontecimentos, um outro secundário e um testemunho; finalmente, o próprio autor. A ocorrência é sempre cronologicamente demarcada, portanto comunicada num tempo e num espaço objetivos. As frequentes interferências do autor, sob a autocrítica, evoluem a partir do primarismo do processo narrativo até a perfeição. E não cessam, no decorrer de toda a trajetória do escritor. (Castello, 2008, p. 78).

No que diz respeito à prosa, Castello concebe o amor como tema nuclear e encontra, nos contos, elementos que “antecipam” os romances: considera “Aurora sem dia” a “matriz ainda informe de *Quincas Borba*” (Castello, 2008, p. 87); em “Miloca”, depara-se com os “germes de componentes essenciais” de *Memórias póstumas* (Castello, 2008, p. 85), em “A Mulher de Preto”, situa elementos que serão demonstrados, de maneira definitiva, em *Dom Casmurro* (Castello, 2008, p. 83). Como a análise parte da distribuição da obra machadiana em fases, ao invés de salientar a circulação de lugares-comuns, o autor detecta embriões de fórmulas bem-acabadas, relativas à maturidade do literato. Descontados os referentes evolucionistas, o estudo de Castello demonstra que os contos, assim como as crônicas, foram laboratórios de experimentos literários.

Retomando os dizeres de Castro Rocha, sim, o ritmo de Machado foi lento, o que nos permite surpreender fios a enredar sua vasta produção, dos primeiros contos aos últimos romances. Nossa proposta é vasculhar alguns intertextos provenientes da Antiguidade adotados na prosa machadiana e, a partir deles, indagar sobre o contraste, muito recorrente em sua obra, entre fórmulas graves e ocorrências ordinárias, o que rendeu muitos episódios amparados no humor. Não podemos negligenciar, também, os usos que o literato fez de expedientes retóricos, ajustando-os às suas demandas ficcionais. É o caso, por exemplo, dos “caracteres”, matriz técnica adotada para orientar o desenho das personagens. O “caráter”, no caso, designa uma modalidade específica da composição literária, a que se ligam regras bem definidas. De acordo com Ivan Teixeira, o perfil das criaturas da novela “O alienista” foi forjado com base no livro sobre caracteres do grego Teofrasto, que viveu entre os séculos IV e III a. C. Essa tradição foi adotada por Plutarco, Swift, Sterne, Fielding e por vários outros escritores lidos por Machado de Assis, o que oferece consistência à hipótese de Teixeira (2010a).

Em linhas gerais, Teofrasto esboça 30 tipos viciosos, como é o caso dos dissimulados, bajuladores, complacentes, inconvenientes, despudorados, estúpidos, supersticiosos, rústicos, avaros, vaidosos, covardes, patifes e rudes. Autores como La Bruyère (1645-1696) retomaram essas tipologias e agregaram outros caracteres, estendendo a lista. Por sinal, consta na biblioteca de Machado a tradução de Teofrasto realizada por La Bruyère, o que torna a sugestão de Ivan Teixeira ainda mais verossímil. A questão a ser colocada, portanto, é a seguinte: se o autor de *Quincas Borba* dominava essa matriz técnica e dela se valeu para aprimorar os traçados de suas personagens com o intuito de figurar tipos sociais de seu tempo, como burgueses avaros, cortesãos bajuladores, artistas estúpidos, agregados vaidosos e aristocratas orgulhosos de sua rusticidade, em que medida o historiador é de fato capaz de estudar sua literatura e determinar as convicções políticas e sociais do autor? Por outras palavras, quando o pesquisador busca ter acesso ao próprio Machado por intermédio de sua ficção, imaginando que haja algo para além ou

aquém do artifício que configura qualquer prática letrada, ele não acaba negligenciando as regulagens da literatura e replicando biografismos despropositados?

A alguns historiadores agrada muito a ideia de que existe uma experiência crua, um estado natural em que as coisas conseguem se desvencilhar das palavras, como se os eventos, no exato momento em que irrompem, não fossem, desde logo, apreendidos pelos artifícios da cultura que integram a bagagem do observador. A historicidade não se encontra fora da forma que comunica e estiliza a experiência, mas nela própria, e não há meios de separar o joio do trigo, ou seja, de cindir convenção e conteúdo, ficção e realidade. Ignorar as engrenagens da ficção significa, em última análise, desabilitá-la como fonte na medida em que sua historicidade acaba sendo negada. Negligenciar o aspecto datado das letras, por sua vez, implica aderir a anacronismos que podem ser evitados. Vejamos, na sequência, de que maneira a presença de intertextos antigos e a adoção de formulações graves para retratar situações corriqueiras ajudam a refletir sobre a prosa machadiana.

Diante da possibilidade de angariar um cargo político e um casamento arranjado, Brás Cubas admite: “Uma parte de mim mesmo dizia que sim, que uma esposa formosa e uma posição política eram bens dignos de apreço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como um exemplo da fragilidade das coisas, das afeições, da família...” (Assis, 2001, p. 118). A reticência revela o inacabado da lista. Diante do imperativo da escolha, Brás Cubas começa a rabiscar num pedaço de papel, repetidas vezes, o verso *Arma virumque cano*, que abre a *Eneida*. Ao sondar os rabiscos, seu pai encontra pretexto para anunciar o nome da felizarda: Virgília. A associação entre episódio corriqueiro e tema grave indica não apenas o desconcerto do mundo, mas também a contingência do artifício. O enunciado figura um tipo social particular que frequentava a corte carioca do Oitocentos; tipo ávido por “posição política” e “esposa formosa”. Sua figuração literária, no entanto, não funciona como posicionamento político do autor, pois quem se responsabiliza pela narração não passa de um defunto-autor forjado pelo maquinário da ficção.

Em “*Dom Casmurro: simulacro & alegoria*”, João Adolfo Hansen afirma que é possível divisar dois estilos nos enunciados de *Dom Casmurro*: “Um deles é sério e elevado, tendencialmente sublime, com traços líricos, trágicos e épicos; o outro é cômico e baixo, irônico e amável nas situações apenas ridículas, e sarcástico e maledicente, nas horríveis” (Hansen, 2008, p. 147). Quando acontece a justaposição de ambos, outrora encarados como gêneros contraditórios, ou seja, quando “o cômico traduz o elevado trágico e o ridículo baixo é equiparado à seriedade grave”, o “efeito imediato é a suspensão do sentido unívoco do que se lê” (Hansen, 2008, p. 147). O estilo de Machado, no caso, neutraliza significações familiares e previsíveis, de modo que o autor ficcional que ele inventa “demonstra grande discernimento quando escreve sobre assuntos irrelevantes para suas paixões principais e, simultaneamente, aparenta grande cegueira e arbitrariedade quanto ao valor de seus próprios julgamentos daquilo que mais lhe importa” (Hansen, 2008, p. 146). Vejamos um passo que corrobora a hipótese. No capítulo CXXV, o desmemoriado Bento Santiago adverte:

Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso. Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera defunto aqueles olhos... É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos, igual. Nem digas que nos faltam Homeros, pela causa

apontada por Camões; não, senhor, faltam-nos, é certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio. As lágrimas, se as têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam limpas e serenas; os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor. (Assis, 2008, p. 331).

O sentido do capítulo, que mobiliza o repertório épico da *Iliada*, manifesta o ciúme do narrador, que testemunha o olhar de Capitu mirando seu amigo, que estava sendo velado no caixão. A própria consorte, depois que o marido revela suas impressões, reage com um misto de ironia e melancolia: “Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (Assis, 2008, p. 354).

Já não é mais tempo de colocar em questão a índole de Capitu. Como sugeriu Silviano Santiago (2000, p. 39), a reconstituição do passado, por parte de Bentinho, “é egoísta e interesseira, medrosa, complacente para consigo mesmo, pois visa a liberá-lo dessas ‘inquieta sombras’ e das graves decisões de que é responsável”. O capítulo CXXV, prenhe de elementos, permite transitar por outras paragens. Poder-se-ia, por exemplo, indagar sobre a comparação entre as dores do rei troiano, que teria beijado as mãos do inimigo para conseguir enterrar o corpo do filho, Heitor, e os ciúmes de Bento Santiago, que imagina ter surpreendido, na esposa, o olhar da infidelidade. Recorrendo à autoridade de Camões, o narrador afirma que faltam Homeros não tanto pela desvalorização da arte, como sugere o canto V d’*Os lusíadas*, mas por conta da etiqueta romântica, assentada na melancolia e na dissimulação. O tom grave da passagem, ao reunir dois épicos, um antigo e outro moderno, amplifica o patético da situação narrada, derivado dos ciúmes que o narrador sente de um defunto.

A recomposição de elementos graves para tratar de assuntos triviais permite que o autor conteste a pertinência e a eficácia de lugares-comuns românticos recorrentes na prosa brasileira do século XIX. Isso acontece, por exemplo, quando Dom Casmurro procura descrever e estimar a duração do “olhar de ressaca” de Capitu: “Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve” (Assis, 2008, p. 159). Ele assim procede depois de invocar a “retórica dos namorados”, à qual solicita termos adequados para descrever o lance patético do qual foi vítima. A impossibilidade de um “tempo infinito e breve”, como a de um morto que narra, é reforçada na sequência, quando Bento Santiago emenda Dante e sugere que não apenas as almas bem-aventuradas duplicam seu gozo ao conhecerem os castigos que supliciam seus desafetos no Inferno, mas também que os supliciados amplificam suas dores ao tomarem nota das delícias que seus inimigos experimentam no Paraíso. O tom grave da passagem, que denota erudição, é eficaz em retratar um episódio corriqueiro das paixões adolescentes, sublimadas com metáforas que animavam os poetas românticos e, em particular, os hipocondríacos.

Quando penteia os cabelos da amada, Bentinho deseja que fossem infinitos: “Não pedi ao céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda essa divindade que os velhos poetas me apresentaram depois” (Assis, 2008, p. 160). O narrador reconhece a fratura que separa o episódio vivido e o tempo da enunciação, fratura que enfatiza nas linhas seguintes, quando afirma pentear a cabeça de uma deidade: “Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa” (Assis, 2008, p. 161). Ao refazer as escolhas narrativas, ele termina por materializar justamente aquilo que teria suprimido, denunciando a convenção e, ao mesmo tempo, relativizando sua pertinência, sempre parcial. As metáforas e referências mitológicas, outrora encaradas como sublimes e apropriadas para assuntos graves, nesse

caso, amplifica o humor e ressalta a falta de habilidade do narrador, que duvida das próprias escolhas narrativas.¹ Isso confere consistência ao éthos de Bento Santiago, que “jamais afirma que é ingênuo, palavra que sequer aparece no romance, mas é assim que se mostra, em oposição à pretensa sagacidade de Capitu e à sua capacidade para dissimular sentimentos” (Cruz, 2009, p. 73). Na segunda parte do romance, conforme Dilson Cruz (2009, p. 73), a “suposta credulidade de Bentinho será usada como prova de que fala a verdade, já que é incapaz de fabular, e de que a alegada dissimulação da mulher a capacitaria a enganá-lo, a ele, cuja ingenuidade deixa vulnerável”.

Para Hélio Guimarães (2001, p. 171), as limitações de Bento Santiago manifestam-se na forma enviesada como ele cita Homero, Shakespeare, Goethe, dentre outros. Isso porque as referências literárias “têm relação direta e imediata com os fatos narrados por Bento Santiago, deixando claro o intenso subjetivismo deste leitor que enxerga sua própria história em tudo aquilo que lê”. Sendo assim, ao “reduzir essas leituras a ilustrações dos seus sentimentos e conflitos, distorcendo fatos em função dos interesses do seu relato, Bento Santiago revela-se um mau leitor” (Guimarães, 2001, p. 171). Que credibilidade teria o sujeito para compreender os descaminhos e desconcertos próprios, se não cansa de demonstrar que é um péssimo intérprete? Suas falhas, como as de alguns narradores dos contos de Machado, revelam uma ingenuidade sinuosa, que se locomove entre as frivolidades de uma vida ordinária e as metáforas altas extraídas de gêneros literários graves.

Relembre-se a ocasião em que Bento Santiago recria, no Engenho Novo, a antiga casa da família, situada na rua de Matacavalos. Nas paredes da sala principal, os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa também foram replicados: “naturalmente, era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas” (Assis, 2008, p. 94). Naturalmente, mas os medalhões não estavam ali por acaso, pois são as personagens deles que aconselham ao narrador a escrita de suas memórias. Note-se a desnaturalização de uma convenção, sugerindo que de um hábito comum – ornamentar cômodos com figuras clássicas – deriva a inscrição de uma fantasia. “Ainda agora me treme a pena na mão” (Assis, 2008, p. 96), afirma o narrador com visível afetação, dando a entender que, àquela altura, escrevia comovido pelas fantasmagorias. Alguns capítulos mais tarde, Bento Santiago recorda a ocasião em que José Dias explica a Capitu quem eram os sujeitos estampados nas paredes da sala, concedendo especial atenção a César: “Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*” (Assis, 2008, p. 156). Sua afetação, assinalada com o uso do latim, é uma forma de compensar sua condição inferior de agregado. Essa expressão latina, por sinal, encerra o conto “Decadência de dois grandes homens”,² no qual também é possível divisar ecos de Plutarco.

Não foram poucas as empreitadas ficcionais do próprio Machado com o intuito de censurar uma ideia rasteira de gênio. É para desacreditar o talento inato e reconhecer a materialidade convencional dos enunciados que, no capítulo LV de *Dom Casmurro*, por exemplo, Bentinho discorre sobre um soneto que não consegue concluir, tendo elaborado apenas o primeiro e o último dos quatorze versos necessários: “Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais

1 Maria Nazaré Lins Soares (1968, p. 63-64) afirma que este fragmento cumpre dois propósitos fundamentais: “primeiro, mostra que há uma distância entre sua experiência vivida de personagem e essa mesma experiência estruturada pela linguagem, uma vez que a alusão mitológica só lhe vem ao espírito no momento em que escreve; segundo, referindo-se agora a essa representação do mito, que não podia ter-lhe ocorrido outrora, ele a insinua e indiretamente estabelece a analogia no espírito do leitor: a dignidade épica, mitológica e arcaizante do termo de comparação confere um tom elevado a todo o passo”.

2 Publicado no *Jornal das Famílias* em 1873.

obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dois versos ao primeiro desocupado que os quiser” (Assis, 2008, p. 207) A insignificância de uma persona desmemoriada, incapaz de finalizar um soneto por supor que a inspiração de sua musa seria suficiente, ecoa a opinião medíocre da recepção coeva, que poderia acreditar, romanticamente, na arte como algo derivado de aptidões inatas ou providenciais. Ao afetar falta de memória e recorrer, de forma jocosa, a sentenças de teor grave, o narrador simula sinceridade para, com isso, retratar a si mesmo como vítima passível de manipulação. Acontece que Machado foi tão bem-sucedido ao detalhar os caracteres da personagem, que parte da crítica, tomando-os por expressão autoral do sujeito empírico, leu como transparência os artifícios empregados, concentrando atenção maior no suposto delito da consorte, e não na (falta de) astúcia narrativa de Bento Santiago.

SERENÍSSIMA REPÚBLICA

A retomada dos antigos é mais sutil, mas não menos importante, no conto “A Sereníssima República”, publicado em *Papeis avulsos* no ano de 1882. A trama se resume a uma conferência na qual o cônego Vargas relata um acontecimento incrível, sobre o qual hesitava dizer algo por imaginar que o estudo “carece de retoques últimos, de verificações e experiências complementares” (Assis, 2005, p. 205-206). Entretanto, ao ver noticiado no *Globo* a façanha de um sábio inglês, que teria descoberto a linguagem fônica dos insetos, particularmente das moscas, resolve publicizar sua obra, dirigindo-se aos leitores da seguinte maneira: “Senhores, vou assombrá-los, como teria assombrado a Aristóteles, se lhe perguntasse: Credes que se possa dar um régimen social às aranhas?” (Assis, 2005, p. 206). Em seguida, o cônego antecipa a incredulidade do leitor, afirmando que é “impossível crer que jamais se chegasse a organizar socialmente esse articulado arisco, solitário, apenas disposto ao trabalho, e dificilmente ao amor” (Assis, 2005, p. 206). Quando supõe a reação negativa, o narrador indica o gênero fantástico ao qual adere e, com isso, interpela a recepção, revelando que não serão encontradas, no conto, informações afinadas à verossimilhança, isto é, com a opinião que o leitor tem sobre o comportamento e a natureza dos aracnídeos. Ainda assim, os leitores vão ler movidos pelo interesse em testemunhar uma república regida por insetos no Brasil do Segundo Império.

A princípio, o cônego Vargas demonstra como os animais domésticos são vadios ou parasitas, o que não acontece com as aranhas, que apanham moscas, fiam, tecem, trabalham e morrem, sem afligir ou defraudar os homens. Depois, diz que elas foram muito admiradas, de Plínio a Darwin. Ivan Teixeira foi certo ao propor que Machado teria imitado o *Elogio da mosca*, de Luciano de Samósata, que também enumera uma série de qualidades desse inseto, comparando-o a outros animais. Assim, subverte o senso comum, tratando-se de um “processo típico de desconstrução cínica de noções e de hábitos consagrados” (Teixeira, 2005, p. LI).

Vargas afirma que descobriu uma espécie capaz de falar: “uma língua, senhores, nada menos que uma língua rica e variada, com a sua estrutura sintática, os seus verbos, conjugações, declinações, casos latinos e formas onomatopáicas, uma língua que estou gramaticando para uso das academias, como o fiz sumariamente para meu próprio uso” (Assis, 2005, p. 208). Foi conhecendo a linguagem que ele pôde controlá-las, fazendo-as acreditarem que ele era seu deus. Mas o sistema não era incorruptível: “Não direi, senhores, que a obra chegou à perfeição, nem que lá chegue tão cedo. Os meus pupilos não são os solários de Campanella ou os utopistas de Morus” (Assis, 2005, p. 210). Dentre as virtudes

mais destacáveis, Vargas assinala a “longa paciência de Penélope”, que usou seus dotes de fiandeira para dispensar os pretendentes e aguardar o regresso de Ulisses.

Por fim, o conferencista pontua as várias tentativas e fracassos das práticas e, em especial, do sistema eleitoral, ao longo do estabelecimento do regime republicano. Ações que redundaram em fraudes, rancores, cisões e conflitos de natureza e proporções variadas. Admite-se, em uma espécie de epílogo, que a perfeição “não é deste mundo”. Coube a um dos mais circunspectos cidadãos, Erasmus, o discurso final, dirigido às dez damas que urdiam o “saco eleitoral” por meio do qual sorteavam os candidatos e seus mandatos: “Vós sois a Penélope da nossa República, disse ele ao terminar; tendes a mesma castidade, paciência e talentos. Refazei o saco, amigas minhas, refazei o saco, até que Ulisses, cansado de dar às pernas, venha tomar entre nós o lugar que lhe cabe. Ulisses é a Sapiência” (Assis, 2005, p. 217). Conforme observa Alfredo Bosi (2020, p. 96), o progressismo

[...] crê na evolução dos costumes eleitorais das aranhas e dos homens, que, tendo superado as fases do terror teocrático e das oligarquias, aportarão um dia à sapiência. Mas repare-se: o modelo da boa moral política se perfaz curiosamente na figura do mais astuto dos gregos, Ulisses. Quando Ulisses vier, a malícia da razão estará para sempre consagrada? As aranhas terão passado de vez à sua segunda natureza, ao pacto social, outrora imposto, afinal interiorizado; e Penélope, guarda fiel da democracia, poderá enfim descansar.

Para Bosi, Machado atua “à maneira dos fabulistas e satíricos da literatura clássica: falar de animais, ou de povos exóticos, emprestando ao foco narrativo um ponto de vista distanciado de puro observador” (Bosi, 2020, p. 94). Assim, pressupõe-se que haja uma camada oculta ou entremostrada no conto, em que os leitores se reconhecem nas dinâmicas que a ficção atribui a insetos, seguindo de perto as *Aventuras de Gulliver*, de Swift.

Em nota ao conto, Machado de Assis afirma tratar-se de uma paródia às narrativas eleitorais de seu tempo. Isso poderia fazer supor que ele estivesse aludindo a um acontecimento “contextual”, do qual sua obra seria uma derivação. Entretanto, Ivan Teixeira (2005, p. XLIX) sugere uma alternativa, dizendo que essa determinação “aproxima-se antes de uma interpretação da própria matéria ficcional do conto do que da nomeação de um assunto exterior ao campo da imaginação textual. Pode-se concluir, portanto, que o autor transfere para as notas a mesma obliquidade do estilo dos contos”. Isso não quer dizer que não haja alusões a situações correntes em seu tempo. Vale lembrar, por exemplo, das várias discussões ocorridas na Câmara e no Senado após a aprovação da Lei Saraiva, ocorrida a 9 de janeiro de 1881. Isso pode ser percebido, por exemplo, na seção de 19 de junho de 1880 da Câmara, registrada em anais, quando o deputado Teodoreto Souto argumenta sobre a necessidade de uma lei que estabeleça garantias plenas para que o analfabeto não seja eleitor. A proposição do voto direto, no entanto, já estava sendo debatida em 1878, quando o Gabinete Ministerial era chefiado por Cansação de Sinimbu. O intuito era reformar a Constituição de 1824. O projeto de reforma eleitoral foi apresentado na Câmara dos Deputados em fevereiro de 1879.

Como a ironia perde efeito quando o assunto tratado não é reconhecido pelo leitor, é muito provável que Machado de Assis tivesse em mente conflitos de seu tempo, daí o fato de admitir o teor alegórico da trama, que retrata a corrupção da prática eleitoral na república das aranhas. Porém, como seu interesse não é compor um documento ou um testemunho histórico, como os anais que registraram os debates parlamentares, seu conto não pode ser considerado transparência de um

posicionamento político, como se se tratasse de sinceridade psicológica velada pelo discurso literário, a determinar sua adesão ao debate. Claro, poderíamos comparar as atas, as notícias jornalísticas e sua ficção, encontrando vários lugares-comuns, porque o mundo de Machado concedia a ele o repertório cultural para materializar sua arte, mas isso não demonstra, de forma cabal, a posição do Machado eleitor, funcionário público, cidadão etc., pois essa dedução implicaria negligenciar que se trata de uma dramatização literária, e não de um testemunho.

Os narradores de Machado são, antes de tudo, leitores que leem seu entorno guiados por referências e intertextos. Se, nos romances, o autor radicaliza e dramatiza a arbitrariedade das escolhas ficcionais, nos contos (deixemos de lado sua distribuição em fases ou maneiras), ele recorre a um programa consistente por meio do qual coloca em evidência, desmonta e reconstitui as convenções e os artifícios, testando-os, muitas vezes, a partir de temas nada originais. Não se trata de encontrar no “Machadinho” o embrião do homem maduro, uma vez que o próprio autor contestava, com lucidez, a linearidade da vida, a evolução do sujeito e o progresso das artes.

Enfatizar o texto em detrimento da ideia de intenção consiste em uma reação a um tipo ingênuo de leitura, que toma os dizeres do “eu” ficcional como confissão psicológica do autor. A literatura não é “testemunho” ou “documento histórico” se, com essas categorias, fica suposto que a narrativa comporta algo que provém da história e que não foi contaminado pela técnica do escritor. A análise intertextual confere ao leitor “o papel ativo de reconhecer as alusões e com elas criar uma interpretação, sejam quais tenham sido as intenções do autor de carne e osso ao criar um texto que evoca outro”. Entretanto, “as diferentes histórias que cada leitor contar sobre o mesmo texto terão maior ou menor prestígio de acordo com sua capacidade maior ou menor de dar sentido às estruturas do texto, incluindo-se aí sua teia alusiva” (Vasconcellos, 2007, p. 245). Sendo assim, não existe chave interpretativa capaz de conceder acesso a uma Verdade ou à intenção autoral, caso essas categorias sejam concebidas como unidades de sentido prévias e estanques, externas ao texto.

De forma mais direta, a literatura não é reprodução da realidade histórica, pois as narrativas ficcionais encenam, com verossimilhança e decoros particulares, um mundo possível, sem o imperativo de um compromisso com a verdade ou falsidade do real. Ainda assim, caso se queira insistir na dimensão “documental” dos textos ficcionais, eles

são documentos não da realidade empírica das sociedades em que foram feitas e que supostamente refletiriam como um espelho, mas documentos dos sistemas de representação ou sistemas de convenções simbólicas usadas na invenção do seu discurso por um ato intencional de fingimento que transforma uma matéria, os discursos que constituem o campo semântico geral de uma formação histórica determinada, e suas normas de regulação social e esquemas de ação verbal, produzindo a figuração específica de um possível segundo os preceitos retóricos normativos de um gênero, no caso da ficção antiga, ou sem nenhum preceito retórico normativo, no caso da ficção moderna chamada *literatura*. (Hansen, 2019, p. 12-13).

Quando João Adolfo Hansen afirma que a literatura não apresenta “nenhum preceito retórico normativo”, não está negando seu aspecto artificial, mas aludindo a um novo dispositivo ou paradigma artístico que não se ancora mais na instituição retórica e no caráter imitativo e prescritivo da ficção produzida até o século XVIII. Essa concepção de documento é histórica na medida em que demanda atenção às dimensões formais, estilísticas e técnicas implicadas na confecção do texto. A proposta não

parece atrativa devido à dificuldade que impõe, pois é avessa a qualquer modalidade de teoria prévia a respaldar a análise literária. São as particularidades do texto que indicarão a melhor maneira de recepcioná-lo, e não aportes teóricos pré-estabelecidos supostamente capazes de orientar a abordagem de toda e qualquer ficção.

Seria um despropósito sugerir que a realidade corresponde a uma estrutura narrativa produtora de significados? Que a narração ficcional não representa uma verdade prévia, mas inventa (no sentido retórico do termo) a realidade a partir de um repertório datado de conceitos (linguagem, arte, ficção, verdade, falsidade, verossimilhança, autor, obra, público, estilo, etc.) cuja especificidade permite “documentar” historicamente as práticas simbólicas nela figuradas? A literatura, portanto, estabelece relações de interdependência com o discurso histórico, sem se confundir ou se subordinar a ele. Os meios de definir, produzir, consumir e avaliar ficção como prática simbólica são sempre dados, mesmo aqueles que insistem em desprezar os símbolos. Caso o historiador prefira indicar vocação, intenção, partido político e dilemas existenciais dos escritores de ficção e negligenciar todo o resto (inclusive a própria ficção), talvez seja preferível deixar de lado a literatura como objeto de análise, já que o tratamento a ela dispensado envolve uma adesão voluntária a anacronismos passíveis de serem evitados, o que contraria as diretrizes básicas do ofício.³ O grande problema é que as narrativas não-ficcionais também são artificiais e demandam esforço correlato, sendo oportuno admitir, não sem algum atraso, que evitar o artifício é improvável.

Desde Sterne e Flaubert, segundo Hansen, “a literatura moderna sempre foi produzida como um corpo estranho, que dinamita os sistemas de representação previstos pelo leitor, efetuando o estranhamento deles” (Hansen, 2019, p. 32-33). Ler os intertextos machadianos e apreender a adesão artificial de seus narradores a inúmeros anacronismos sem estranhar a maneira como seus procedimentos técnicos amplificam o humor, condensam diferentes gêneros narrativos, parodiam clichês da corte carioca do século XIX e ironizam as opiniões do público significa, em última análise, sucumbir à mitologia romântica – que prescreve a liberdade incondicionada da imaginação, o potencial incomensurável do gênio, a nacionalidade inerente a qualquer iniciativa artística, a possibilidade de flagrar o autor na obra – e fingir que os atos de fala não são fingimentos do autor, mas enigmas da realidade a serem decodificados. O leitor deve ter em mente que o texto de ficção finge um ato de comunicação. A opção por confrontar literatura e outros gêneros de escrita, como o jornal ou o panfleto ou as atas municipais, não permite descontar o aspecto inventivo da literatura, embora a operação seja proveitosa no sentido de tensionar enunciados e mapear seus usos em diferentes investidas letradas. O confronto é enriquecedor quando a abordagem do pesquisador considera o aspecto artificial dos atos de comunicação, fingidos ou não.

É necessária muita modéstia para analisar a obra de Machado de Assis. A sensação de que ele nos escapa paira com vigor e insistência, sobretudo quando se reconhece a indeterminação do seu estilo, difuso e vincado de intertextos. As alusões multiplicam os desvios e dificultam a interpretação, pois o leitor não domina o repertório do Bruxo do Cosme Velho. Reconhecer esse repertório não está mal, sendo um promissor ponto de partida, mas sua cartografia costuma ser lenta, sôfrega e vacilante. Os piparotes de Machado nos fazem titubear, isso quando os efeitos de sua retórica não convencem o leitor

3 Convém levar em consideração que o anacronismo “não é apenas uma ruína solipsista, mas também a base das ações humanas: nenhuma época histórica foi contemporânea a si própria, pois a autoconsciência exige a distância entre o ato e sua compreensão; distância essa favorecida pelo enquadramento numa ordem narrativa” (Rocha, 2005, p. 167).

de que é o próprio autor quem se dá a conhecer por intermédio do texto. Se, por um lado, é preciso reconhecer que o literato seleciona matérias sociais do seu tempo para transformá-las em matérias da ficção, por outro convém destacar que seus pseudoautores e narradores interpelam continuamente a recepção e denunciam a arbitrariedade das escolhas narrativas, sempre parciais e tão contraditórias quanto os temas sociais sediados no Segundo Império ou nos primeiros anos da República. Se ninguém duvida que não haja unidade de sentido capaz de explicar a pluralidade da história do Brasil, tampouco a literatura seria capaz de transmitir uma verdade ou posicionamento autoral, afinal, os atos enunciativos não são meras expressões psicológicas. A ficção não se torna “documento histórico” quando é lida a partir do “contexto” ou da conjuntura sociopolítica na qual foi inventada; quando inventa narradores e personagens, ela também forja o contexto. Atas, jornais, panfletos, crônicas e outros gêneros discursivos não são elementos “contextuais” que indicam o sentido da ficção, mas textos convencionais com artifícios que a literatura transforma para tornar legível o mundo que constrói. Os diversos anacronismos dos narradores de Machado fazem notar que, dentre as preocupações do autor, o “contexto”, nesse sentido enviesado, não teria muita relevância, a não ser para figurar a mediocridade das suas personagens.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*, vol. 3. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.
- ASSIS, Machado de. *Papeis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AZEVEDO, Silvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*. 1990. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1990.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Três emendas: Ensaio machadiano de propósito cosmopolita*. Caminas: Editora da Unicamp, 2014.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- CAMPATO JR., João Adalberto. *Retórica e Literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade & ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CHAUVIN, Jean Pierre; CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. O orador perfeito de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 16, p. 1-16, 2023.
- CHAUVIN, Jean Pierre; FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. Machado de Assis e a quimera da originalidade. *Revista da USP*, São Paulo, n. 137, p. 131-144, 2023.
- CRUZ, Dilson Ferreira da. *O Éthos dos Romances de Machado de Assis: Uma leitura semiótica*. São Paulo: Editora da USP, 2009.
- DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001.

- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Pobres-diabos num beco - personagens-artistas no conto de Machado de Assis. *Teresa*, São Paulo, v. 6-7, n. 6-7, p. 142-163, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. *Aula magna*. Ripo de Janeiro: Zazie Edições, 2019.
- HANSEN, João Adolfo. Dom Casmurro: simulacro & alegoria. In: GRANJA, Lúcia *et al.* (org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008. p. 145-177.
- HANSEN, João Adolfo. Nenhuma leitura é natural: o livro como signo. *Ensaio Geral*, n. 1, p. 11-22, 2021.
- HANSEN, João Adolfo. “O imortal” e a verossimilhança. *Teresa*, São Paulo, n. 6-7, p. 56-78, 2005.
- LOUREIRO, Jayme. Leitura, escrita e crítica em “Aurora sem dia”. *Teresa*, n. 6-7, p. 103-123, 2005.
- MARTINS, Eduardo V. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Editora da Uel, 2005.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Rosebud” e o Santo Graal: uma hipótese para a leitura dos contos de Machado de Assis. *Teresa*, n. 6-7, p. 164-184, 2005.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOARES, Maria Nazareth Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*. Rio de Janeiro, Editora da UERJ; Editora da UFF, 1999.
- TEIXEIRA, Ivan. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. IX-LIII.
- TEIXEIRA, Ivan. Machado de Assis & o costume retórico dos caracteres. *IEB*, n. 50, p. 13-98, 2010a.
- TEIXEIRA, Ivan. *O altar & o trono: dinâmicas do poder em O Alienista*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010b.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Classica*, v. 20, n. 2, p. 239-260, 2007.
- ZILBERMAN, Regina. Memórias póstumas de Brás Cubas: à procura da história. In: FANTINI, Marli. *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 61-76.