

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

VANDERLEI DA SILVA VICENTE

**OS MEDALHÕES MACHADIANOS:
*a construção de um personagem***

**PORTO ALEGRE
2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DA LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

VANDERLEI DA SILVA VICENTE

ORIENTADORA: PROF^a. DRA. GÍNIA MARIA DE OLIVEIRA GOMES

**OS MEDALHÕES MACHADIANOS:
*a construção de um personagem***

Dissertação de mestrado em
Literatura Brasileira, apresentada
como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Literatura pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2010**

AGRADECIMENTOS

Agradecer após a conclusão de um trabalho longo e difícil como este que aqui assino é um ato tão árduo quanto a sua realização, posto que muitas pessoas estiveram envolvidas na elaboração se não diretamente do texto, no apoio a sua conclusão.

Impossível não começar agradecendo à minha família. Apesar de nunca ter tido *luxos*, meus pais fizeram certamente tudo que estava ao alcance deles para que eu pudesse ter uma formação qualificada. A FAMÍLIA certamente foi a minha melhor formação. Valores, ética, moral. Sem ela, nunca poderia ser quem sou. Infelizmente, meu pai não está mais presente entre nós para poder compartilhar da alegria de me ver obtendo o título de mestre, mas certamente onde quer que esteja deve estar sorrindo para mim neste momento. Dona Celoi, Cinara, Júlio, o meu sincero agradecimento por tudo. Com vocês ao meu lado o significado da palavra *família* é plenamente compreendido.

Também não posso deixar de agradecer desde já a uma pessoa muito especial que entrou na minha vida há alguns anos atrás, minha namorada Samantha. Nós sabemos quantos momentos, se não em pensamento, na frente do computador eu passei. E ela sempre me apoiando. Uma pessoa que tem se mostrado cada vez mais forte, intensa, batalhadora – qualidades mais que admiráveis. Muito obrigado pelo apoio e carinho sempre disponíveis. Espero também estar presente quando tu chegares a estas conquistas.

Amigos verdadeiros são difíceis de se encontrar. Posso afirmar que tenho tido sorte, pois acho que os possuo um número bem significativo.

Alguns amigos, porém, merecem ser nomeados. Então...

Agradeço e muito pelas palavras e conquistas vividas – por exemplo, a do Beira-Rio – ao lado do meu grande amigo Eduardo Canto. Pai responsável. Pai numeroso. E que sempre conseguia algum tempo para a famosíssima *concentration* pós-jogo, pré-reunião, pré e pós-Internacional.

Agradeço igualmente muito ao meu grande amigo Caetano. Uma pessoa que depois de compreendida passa a ser vista com outros olhos. Caetano, obrigado por tudo, menos por ter me incentivado a comprar o trabalho via internet. Não achei o site, mas não foi preciso. Muito obrigado por tudo.

Agradeço ao grande amigo e agora professor universitário Demétrio, sempre com palavras rudes de carinho e de incentivo. Muito obrigado.

Agradeço ao meu grande amigo Alessandro Castro. Apesar das inúmeras discussões, sempre por perto, às vezes me substituindo, às vezes sendo substituído, mas sempre auxiliando, incentivando a realização deste trabalho. Valeu por tudo.

Agradeço ao meu quase irmão Fernando. Mestre Fernando. Pai Fernando. Colega Fernando. Chinelo Fernando. Amigo Fernando. Muito obrigado por ter sempre insistido para que eu não desistisse no meio do caminho intelectual, profissional, afetivo. Sempre ao meu lado, sempre tentando me entender, sempre presente. Muito obrigado.

Agradeço ao meu grande amigo Victor Hugo. Amigo que caiu de páraquedas na minha vida, mas que se mostrou um ombro gigante num momento de extrema necessidade e um parceiro e tanto em algumas *grandes viagens* da minha vida.

Agradeço ao amigão Tozzeti. Grande companheiro. Grande pessoa. Grande professor, que igualmente sempre insistiu na minha formação, na conclusão deste trabalho para, quem sabe, um dia dividir os bancos com ele no mundo acadêmico.

Débora Dargen, André Rollo, Juliana Schoffen, Janaína, colegas de faculdade e acima de tudo amigos, que, apesar de estarem um tanto quanto distantes, sempre presentes em pensamento.

Um especial agradecimento aos amigos e companheiros da banda Zelador Ataíde. Especialmente ao Iair e ao Guilherme, pela paciência frente à minha falta de técnica.

Gostaria de agradecer ao pessoal do futebol da segunda e da quarta, que, apesar de não ser exatamente uma atividade que tenha contribuído para a realização deste trabalho, sem os momentos de alegria e combatividade dos jogos, provavelmente teria surtado.

Muito obrigado também pelo apoio que tive das instituições nas quais trabalho: Unificado, Israelita e PV Sinos. Muitas ausências foram justificadas com as páginas aqui reunidas.

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras por ter tido paciência comigo frente ao atraso na conclusão dessa

dissertação, ocasionado, principalmente, pela minha intensa jornada de trabalho. Um especial agradecimento à professora Gisela Collischonn, sempre preocupada com o andamento e com meus prazos.

Impossível não agradecer aos professores que ajudaram na minha formação intelectual. Algumas pessoas passam, outras não, são eternas, no legado deixado, no exemplo, nas palavras. Impossível não nomear alguns deles...

Agradeço e muito aos professores que me revelaram o mundo da literatura brasileira, em especial aos professores Sergius Gonzaga (pessoa mais que cativante, que me revelou professor de literatura), Antônio Sanseverino (que mesmo sendo meu mestre apenas fora da sala de aula, sempre se mostrou exemplar), Regina Zilbermann (uma pessoa que saiu dos títulos de livros e se tornou professora real no Mestrado), Maria do Carmo Campos (pelas revelações poéticas). Embora tenha seguido o caminho da Literatura, não poderia deixar de lembrar das professoras Marília dos Santos Lima e Rosalia Garcia, duas pessoas mais que marcantes na minha formação em língua e literatura inglesa.

Duas pessoas, mais que professoras, merecem destaque...

Muito obrigado por tudo, professora Ana Maria Lisboa de Mello, por tudo... por todas as palavras amigas... por todas as indicações... por acreditar nas minhas palavras... Esse trabalho também tem a tua mão.

Finalmente, um agradecimento especial à minha Orientadora, professora Gínia Maria Gomes, pelas palavras de incentivo, pelos finais de semana ao meu lado na leitura e elaboração do meu texto, pelo exemplo de pessoa dedicada à educação e às letras, por sempre ter acreditado em mim. Muito obrigado, professora. Assim como o título de mestre é eterno, eterna será a tua presença nesta conquista.

*O mundo recompensa com mais frequência
as aparências do mérito do que o próprio mérito*

François La Rochefoucauld

RESUMO

Este trabalho pretende analisar contos de Machado de Assis que têm como tema central a trajetória de personagens marcados pela busca de projeção frente à sociedade, os chamados *medalhões*. Tal tipo de personagem pode ser associado a uma possível forma de o autor representar a sociedade brasileira de seu tempo, questão discutida no artigo “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”. A partir desta ideia, são analisadas histórias presentes nas antologias *Histórias da meia-noite*, na qual se encontra o primeiro conto publicado a explorar esta temática; e *Papéis avulsos*, que traz uma série de contos que desenvolvem esta questão, fazendo o uso de estruturas narrativas diferenciadas.

Palavras-chave: Machado de Assis; conto; medalhão; *Histórias da meia-noite*; *Papéis avulsos*.

ABSTRACT

The present work aims to analyze Machado de Assis's short-stories that have as their central theme characters marked by the pursuit of social projection, who can be called *medalhões*. This kind of character can be associated with a possible author's way of representing Brazilian society, an issue that has been already discussed in his article "Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade". Following that idea, short-stories from two anthologies are analyzed: from *Histórias da meia-noite*, in which the first story is found exploring such a theme; and *Papéis avulsos*, which brings a series of stories that develop this kind of character with different ways of building the narratives.

Key-words: Machado de Assis; short-story; medalhão; *Histórias da meia-noite*; *Papéis avulsos*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
1. REVISANDO A FORTUNA CRÍTICA.....	14
1.1 A crítica e o conto machadiano.....	14
1.2 O medalhão pela crítica.....	23
2. REFLEXÕES DO AUTOR – UMA ANÁLISE DAS INTRODUÇÕES.....	28
3. O MEDALHÃO – UM PERSONAGEM RECORRENTE.....	34
3.1 O surgimento em “Aurora sem dia”.....	34
3.2 A materialização em “Teoria do medalhão”.....	45
3.3 O desdobramento do personagem.....	57
3.3.1 “O segredo do bonzo”.....	57
3.3.2 “O espelho”.....	66
3.3.3 “A sereníssima república”.....	75
3.3.4 “Verba testamentária”.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	99

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Analisar a obra de Machado de Assis apresenta-se como um grande desafio, principalmente se for levado em consideração o grande conjunto de estudos e a gama de abordagens distintas já realizadas. O maior número destes trabalhos, contudo, volta-se para a análise dos seus romances, principalmente aqueles produzidos a partir da década de 1880; o conto parece ficar num segundo plano frente à crítica.

Tal situação soa um tanto quanto estranha na medida em que o autor é considerado um dos grandes criadores do gênero. Lúcia Miguel Pereira vai ainda mais longe e o vê como um *mestre* da forma: “Mestre é bem o termo, porque não teve exemplo na sua língua, e nem talvez nas estrangeiras, e até agora ainda não encontrou quem o suplante.” (1955, p. 225) Apesar de a estudiosa ter escrito essa análise na década de 1930 – num momento pouco anterior àquele em que surgiriam dois gigantes do conto, Guimarães Rosa e Clarice Lispector –, ela ainda mostra-se válida, pois parece ser fato consolidado que a contística machadiana ainda mantém-se passível de análise.

Machado de Assis pode ser visto como o nome que estabeleceu a narrativa curta no Brasil. Todavia, vale pensar no que havia sido produzido até aquele momento que pudesse inspirar o autor. Como revelam estudos de Barbosa Lima Sobrinho e Afrânio Coutinho, pouco. Em *Os precursores do conto no Brasil*, Lima Sobrinho apresenta um pequeno artigo sobre a tradição e as primeiras manifestações da forma em nossas letras. De acordo com o crítico, os desbravadores do conto eram os melhores jornalistas da época, como Justiniano da Rocha, João Manuel Pereira da Silva, Francisco de Paula Brito, entre outros. (1960, p. 48) Já Coutinho estabelece que as primeiras páginas valiosas remontam às obras de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, este último no que tange ao conto de tradição regionalista. (1986, p. 32) Os estudos deste período são raros em função de serem raras também as manifestações da forma ao longo da primeira metade do século XIX.

Naquele que é talvez seu artigo mais importante, “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”¹, Machado de Assis discute uma série de pontos que se mostram pertinentes ao objetivo deste trabalho. Sobre a narrativa curta e a sua presença no Brasil, ele faz o seguinte comentário:

“No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, tem havido tentativas mais ou menos felizes, porém *raras* [grifo meu], cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial.” (ASSIS, 1994a, p. 806)

Neste pequeno comentário duas premissas são levantadas: diversidade e contexto. O autor reconhece diferentes possibilidades de expressão através da forma – isso tendo ele publicado apenas uma antologia até este ano, *Contos fluminenses* (1870) –, numa época em que havia poucas manifestações locais do gênero, ou “raras” produções realmente dignas de nota. Logo, para ele, a falta de atenção frente à forma mostra-se como um fator relevante: “É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.” (ASSIS, 1994a, p. 806)

Sendo assim, apesar de o contexto local em que Machado de Assis desenvolveu sua obra ser desprovido da tradição do conto, essa condição, entretanto, parece tê-lo influenciado de uma maneira diversa: o estímulo à produção de textos que pudessem romper com tal ordem. O autor publicou durante praticamente meio século² mais de duzentas narrativas curtas, utilizando diversas formas de expressão; ora seguindo um caminho mais tradicional, ora trilhando rumos inexplorados. No entanto, é fato que nenhum escritor até aquele momento havia demonstrado a dedicação dada por Machado de Assis ao conto. Esta grande variedade de “situações ficcionais” (CANDIDO, 2004, p. 32) utilizadas pelo escritor leva o crítico Abel Barros Baptista a fazer um comentário pertinente acerca de tal situação:

¹ O artigo foi encomendado a Machado de Assis por José Carlos Rodrigues, responsável pelo *O novo mundo*, que o publica no número 24, de março de 1873. (BAPTISTA, 2003, p. 45)

² Machado de Assis publicou contos em jornais e antologias entre os anos de 1858 e 1906. (CUNHA, 1998, p. 207)

Se nem todos os contos de Machado de Assis são excepcionais, o decisivo assenta noutra qualidade: serem exemplos brilhantes do gênero literário “conto” e, ao mesmo tempo, absolutamente singulares, como se Machado fosse o inventor dum gênero por quem ninguém mais se estivesse interessado. Paradoxal que pareça, isto caracteriza os grandes contistas, não se distinguirem por escreverem contos extraordinários mas por inventarem a forma do conto [...]. Machado inscreve na particularidade do conto uma teoria implícita da forma, como se esta incluísse necessariamente a própria justificação e ao mesmo tempo a fizesse sempre precária. (BAPTISTA, 2006, p. 207)

De acordo com o estudioso, Machado de Assis, ao mesmo tempo em que realiza o conto, tem em seu horizonte a discussão acerca da forma. Ou seja, ao dar solidez à narrativa curta, o autor carioca preocupa-se igualmente com a discussão da estrutura ao propor modelos inovadores. Assim, além de escritor, ele parece incorporando o crítico literário à prática do texto. O papel da crítica mostra-se também como um ponto marcante para o autor, como ele afirma em “Instinto de nacionalidade”:

Estes e outros pontos [*análise do papel da literatura*] cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla e elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveriam exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva aos altos destinos que a esperam. (ASSIS, 1994a, p. 804)

Machado de Assis estabelece um ideal para a crítica, que não se mostrava como um fator importante na vida intelectual brasileira de sua época. Logo, a visão de que ele teoriza ao produzir modelos narrativos não-usuais é coerente até mesmo com a sua preocupação frente à falta de uma crítica sólida, pois ao realizá-los poderia estar subjacente o intuito de questionar a tradição das formas narrativas, tanto no que se refere ao romance, quanto no que se refere ao conto.

O artigo citado não se prende apenas a análises sobre o conto, muito pelo contrário. Ele pretende, além de expor tais reflexões críticas, discutir um tema mais que nebuloso: o *instinto de nacionalidade*. Neste estudo, o autor

carioca avalia a representação do Brasil na literatura produzida até então, contestando a perspectiva de que apenas as obras que aludem ao pitoresco são dignas de merecimento: “Há nela [*opinião pública*] um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais.” (ASSIS, 1994a, p. 806) O valor de tais obras é reconhecido, mas não poderia este tornar-se o único tema aceitável, o que empobreceria a literatura: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam.” (ASSIS, 1994a, p. 806) Em contrapartida, ele ressalta 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 que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 1994a, p. 806) Ou seja, mesmo abordando temas que não representassem diretamente o Brasil, sim, o escritor poderia discutir de alguma maneira temas e/ou características da sua sociedade.

Assim, Machado de Assis estabelece dois problemas fundamentais que, através de suas próprias palavras, inquietavam sua atuação como escritor: tradição e representação da nação na literatura. Aceito o fato de que tais questões mostram-se problemáticas, a análise de como o autor lidou com elas ao desenvolver seus contos a partir de 1873, torna-se um dado relevante.

Após a publicação de “Instinto de nacionalidade”, mas no mesmo ano, Machado de Assis lança *Histórias da meia noite*, antologia de temática predominantemente voltada a dilemas amorosos, à exceção de um conto, “Aurora sem dia”, que expõe a trajetória de um personagem cujo maior sonho é o de projeção social. Salientar tal tema não parece ser uma grande afirmação, porém, esse assunto não se esgota nessa história, visto que há um desdobramento dessa figura que pode ser chamada – e será assim referida – de *medalhão* em diferentes histórias, como em “Teoria do medalhão”, “O segredo do bonzo”, “O espelho”, “A sereníssima república” e, de uma forma peculiar, em “Verba testamentária”, presentes na antologia seguinte, *Papéis avulsos*. Todas as narrativas referidas, além de terem esse ponto de contato, também mostram-se revolucionárias no que se refere à construção do texto. Tal qual afirma Baptista, ele teoriza novas formas na realização do seu conto, criando sua própria tradição.

Sendo assim, a partir do fato de que Machado de Assis, entre os anos de 1873 e 1882, volta-se com tanto afinco para essas questões, é possível

levantar uma hipótese: a criação de uma série de textos inovadores no que se refere à estrutura, aliada à presença de personagens que têm como norte de suas vidas a projeção social, poderia ir ao encontro daqueles *problemas* referidos anteriormente, tradição e representação da nação através da literatura.

O presente trabalho pretende, então, analisar contos publicados nas antologias *Histórias da meia-noite* e *Papéis avulsos* que se voltam para a análise de personagens que de certa forma poderiam representar não exatamente a identidade brasileira, mas uma *faceta* dessa sociedade, marcada pela busca da projeção social como forma de obter prestígio, alicerçada nas aparências e no culto do falso saber.

Também será tema do presente trabalho a exposição da forma como tais contos foram construídos, posto que as histórias – à exceção de “Aurora sem dia” – desenvolvem estruturas diferenciadas.

No primeiro capítulo, “Revisando a fortuna crítica”, é exposto um painel sobre os estudos voltados para a contística do autor, valorizando, sobretudo, análises que contemplam o conjunto das suas narrativas curtas de forma ampla, como um todo. Também serão apresentadas visões de diferentes críticos acerca de como eles identificam os personagens que pretendem, a partir da oratória e da simulação do saber, a ascensão e a projeção social.

Em seguida, no capítulo “Reflexões do autor – uma análise das introduções”, é objeto de estudo o olhar sobre o conto desenvolvido por Machado de Assis nos prefácios de *Histórias da meia-noite*, *Papéis avulsos* e *Várias histórias*; pois tais textos apresentam posicionamentos críticos do autor frente à estrutura e à tradição do conto.

O terceiro capítulo, “O medalhão – um personagem recorrente”, volta-se para a análise efetiva dos contos que exploram a temática já referida, procurando estabelecer elos entre a figura do *medalhão*, que surge inicialmente em “Aurora sem dia”, que se materializa e ganha nome em “Teoria do Medalhão” e que se desdobra nos contos “O segredo do bonzo”, “O espelho”, “Sereníssima república” e “Verba testamentária”.

A antologia *Papéis avulsos* é composta por 12 contos, e, dentre eles, pelo menos cinco, estabelecem alguma ligação com o tipo de personagem comentado. A análise proposta mostra-se relevante, pois, num momento posterior ao questionamento acerca da expressão da nação na literatura e da falta de

atenção dada ao conto, Machado de Assis cria uma série de histórias que parecem explorar a problemática identificada em “Instinto de nacionalidade”.

1. REVISANDO A FORTUNA CRÍTICA

1.1 A crítica e o conto machadiano

Papéis avulsos reúne textos produzidos entre 1875 e 1882, que apresentam uma série de elementos que se tornariam posteriormente presentes na obra de Machado de Assis, tanto no que se refere a questões temáticas, quanto a questões estruturais. Inclusive, algumas dessas inovações até mesmo produzidas antes do revolucionário *Memórias póstumas de Brás Cubas* (como é o caso de “Na arca” e “Uma visita de Alcebíades”), corroborando a ideia de que seu desenvolvimento tenha ocorrido paralelamente no romance e no conto.

A contística machadiana após 1880 foi alvo de interpretação de uma série de críticos, que analisam suas transformações e suas inovações a partir de então. Tais mudanças podem ser vistas de forma objetiva na comparação entre os contos “Aurora sem dia” e “Teoria do medalhão”, uma vez que ambos apresentam um tema semelhante, porém com uma abordagem distinta. Assim, a exposição de diferentes análises contribui para o enriquecimento da interpretação proposta no presente trabalho³.

O crítico John Gledson analisa as transformações percebidas no conto machadiano entre as décadas de 1870 e 1880 e, ao comentar *Papéis avulsos*, ressalta que Machado de Assis parece viver um momento de crise de estilo, “um problema estilístico ou de gênero” (2006, p. 45), na medida em que o autor passa a buscar novas formas de configurar sua obra, vivendo a dúvida sobre “que atitude, que tom, que gênero adotar” (GLEDSON, 2006, p. 45). O artigo em questão chama-se “O machete e o violoncelo: introdução a uma antologia”, título que faz alusão a um conto do autor carioca, “O machete”, cujo personagem central pretende criar uma nova forma de composição. Daí o título, pois, para Gledson, o autor também buscava novas formas de composição no

³ A maior parte do que já foi escrito sobre a contística de Machado de Assis volta-se para a análise de contos e/ou pontos específicos. Contudo, neste capítulo, foram priorizados autores que se debruçaram sobre o conjunto de narrativas curtas de Machado de Assis, analisando-o de forma ampla. Os estudos abordam invariavelmente contos presentes em *Papéis avulsos*, o que é de grande valia, visto que as histórias aqui analisadas pertencem em sua quase totalidade a esta antologia.

seu conto. Apesar de destacar tal artifício, o estudioso não relaciona sua ideia àquela que Machado de Assis apresenta na “Advertência” de *Papéis avulsos*. Nesta, o próprio escritor analisa as histórias que integram a antologia, ressaltando que algumas delas não seguiriam o padrão tradicional.

O pesquisador ainda salienta o fato de que essa transformação impede um enquadramento rígido no que se refere à questão gênero, pois é “como se ele tivesse que criar uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, contos longos, médios, curtos.” (GLEDSON, 2006, p. 47)

Em “A história do Brasil em Papéis avulsos”, o crítico ressaltava que a antologia seria “resultante de uma repentina liberação de energia” (GLEDSON, 2006a, p. 70), voltada, sobretudo para expor uma veia satírica, tal qual se observa em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Gledson salienta ainda uma série de temas que são desenvolvidos nos contos presentes em *Papéis avulsos* e que seriam retomados mais tarde em outras histórias:

“Só!”, por exemplo, é “O espelho”, situado no Rio, e sem espelho. “Evolução”, conto brilhante, é uma espécie de dramatização da teoria do medalhão; [...] “O lapso”, por exemplo, partilha com “O alienista” o motivo do cientista de fora no Brasil colonial. [...] “Um erradio”, outra nova versão de um dos contos de *Papéis avulsos* em chave mais realista – desta vez, é “O anel de Polícrates” que volta à tona –, é a história de um progressivo declínio da verve criativa e indisciplinada.” (GLEDSON, 2006, p. 56)

Para o estudioso, também chama a atenção o fato de que a ironia, a partir dessa antologia, torna-se uma característica marcante. Ele afirma que o autor carioca se reconhece como autêntico “herdeiro de uma tradição literária de muitos séculos” (GLEDSON, 2006, p. 57), a partir da definição de ironia utilizada por Machado de Assis no conto “Teoria do Medalhão”.

Como percebe-se nas palavras do crítico, em *Papéis avulsos* predominam diferentes formas na execução do conto, que ainda atuam como uma espécie de irradiador de tendências e temas que se tornariam destaques na obra desse autor.

Ana Maria Lisboa de Mello volta igualmente sua análise para as estruturas mais marcantes na obra do escritor no seu artigo “Processos narrativos

nos contos de Machado de Assis”. Ela inicia salientando o fato de o autor surgir num momento em que não havia uma tradição do gênero no Brasil, uma vez que são poucos os representantes da forma dentre os autores do século XIX. Assim, longe de uma tradição brasileira, ele volta-se para a inovação formal: “Machado retoma e, simultaneamente, transforma aquilo que pode vir a serviço da significação que tenciona construir.” (MELLO, 2001, p. 122) A partir desse posicionamento, a estudiosa também ressalta que associá-lo a apenas uma categoria é quase impossível: “Sua escrita vale-se de uma gama tão variada de procedimentos que se torna refratária a qualquer tentativa de classificá-lo.” (MELLO, 2001, p. 122)

A variedade identificada por Mello vai desde as formas mais próximas do chamado conto tradicional, como no caso de “A cartomante”; ao de atmosfera, que pode ser aproximado do chamado conto moderno, como em “Missa do galo”. A pesquisadora igualmente chama a atenção para as palavras de Herman Lima, que lembra que Machado de Assis praticava uma variação de conto análoga à de Tchekhov, sendo ambos contemporâneos, porém, sem que o brasileiro tivesse tido contato com o escritor russo (MELLO, 2001, p. 124).

Finalmente, Mello salienta o fato de Machado de Assis “apropriar-se, também, de estruturas, motivos e linguagem das narrativas orais” (MELLO, 2001, p. 124) na construção de sua obra, como em “Um apólogo”; além da prática da hipertextualidade. Esses procedimentos são por ela identificados nos contos “Na arca – três capítulos inéditos do gênese”, no qual o autor apresenta uma passagem inédita da Bíblia, aproveitando-se, inclusive, do discurso bíblico; e “O sermão do Diabo”, ao recriar o Sermão da Montanha (MELLO, 2001, p. 124).

Em “Caminhos do conto brasileiro”, a mesma estudiosa analisa a trajetória do conto brasileiro como um todo. Neste, ela compara a obra de Machado de Assis à de Poe e Tchekhov, mostrando como é difícil definir um padrão para o primeiro, diferentemente dos outros dois:

No estudo do conto machadiano, percebe-se que o autor se valeu de todos os recursos aplicáveis à narrativa curta, de tal forma que fica difícil, como se faz em relação a Poe ou a Tchekhov, identificar um estilo único ou predominante no que tange à feitura e temática do conto. Encontramos contos de acontecimento (A cartomante), paródias da narrativa popular (O dicionário), contos humorísticos (Quem conta um conto...),

contos de análise psicológica (*A causa secreta*), de denúncia social (*Pai contra mãe*); ao mesmo tempo, suas narrativas têm formatos diversos: além da narrativa tradicional, apresenta suas histórias através de troca de cartas, de conferência, de diálogo puro, sem narrador. (MELLO, 2003, p. 14)

Assim como Gledson, Mello assinala a variedade estrutural na construção proposta por Machado de Assis, além de ter sido um autor inovador num contexto que ainda dava seus primeiros passos na tradição do conto.

Alfredo Bosi expõe uma série de observações sobre a contística machadiana em “A máscara e a fenda”. Neste artigo, o pesquisador apresenta um panorama das principais características dos contos machadianos, enfatizando as histórias produzidas após 1880. Inicialmente, ele ressalta que nas duas primeiras antologias um tema mostra-se constante: a busca por um matrimônio somada a um patrimônio. Porém, entre a primeira, *Contos fluminenses*, e a segunda, *Histórias da meia-noite*, já se percebe uma mudança com a presença mais forte das *máscaras sociais* entre os personagens desenvolvidos: “A necessidade da máscara como uma constante era um fato relativamente novo na história da ficção brasileira.” (BOSI, 1999, p. 80) O ser humano segue o jogo de aparências para ser incluído na sociedade. Daí a *máscara* do título do artigo.

Em seguida, Bosi argumenta que uma das premissas dos contos de Machado de Assis é a *fenda*, ou o desejo de ascender socialmente. Para o autor,

A partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e dos contos enfiados nos *Papéis avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior. E, reconhecido o antagonismo, seu olhar se detém menos em um possível resíduo romântico de diferença que na cinzenta conformidade, na fatal capitulação do sujeito à Aparência dominante. (BOSI, 1999, p. 84)

Esse movimento de *curvar-se* às aparências faz com que o sujeito não consiga posicionar-se de forma autônoma, e agarrar-se às *instituições* é a forma de sobreviver na sociedade.

Bosi, assim, identifica na obra de Machado de Assis os *contos-teoria*, nos quais o crítico analisa as relações sociais marcadas pela busca da ascensão. Em tais contos, porém, o estudioso não percebe uma visão moralista, muito pelo

contrário: “não é o sarcasmo aberto do satírico, nem a indignação, a santa ira do moralista, nem a impaciência do utópico” (BOSI, 1999, p. 85). Trata-se de uma “necessidade objetiva” (BOSI, 1999, p. 85) do sujeito para inserir-se; o mundo interior torna-se dependente da conveniência. Como exemplos, ele cita, entre outros, “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “O segredo do bonzo”, “A sereníssima república”, “O espelho”. É importante destacar que estes cinco contos mencionados pertencem exatamente à antologia *Papéis avulsos*, o que ressalta o quão marcante é o tema da ascensão social aliado ao das aparências nessa obra.

O crítico analisa uma série de contos, tendo destaque aqueles que ele afirma comporem a *Trilogia da aparência dominante*: “Teoria do medalhão”, “A sereníssima república” e “O segredo do bonzo”. A aparência rege as relações humanas:

O trabalho da educação residirá, talvez, neste esforço: conduzir o homem à crença nas opiniões correntes, que são um nada, mas um nada garantido, isento dos reveses da contradição [...] Nos três, o acesso à verdade pública requer atenção e uma apurada vigilância para obstar que algum espevitamento subjetivo estorve a adesão aos ensinamentos dos maiores. (BOSI, 1999, p. 92)

A sociedade, vista pela obra de Machado de Assis e assim interpretada por Bosi, mostra-se um tanto quanto darwiniana, imperando a lei do mais forte ou do mais astuto.

O crítico identifica ainda dois níveis de consciência na obra de Machado de Assis: um de extração ideológica, o qual mostra que o comportamento social do sujeito é motivado pelos “instintos de conservação” (BOSI, 1999, p. 124); outro de contra-ideologia, no qual se percebe o tom pseudoconformista com a realidade social. Para o estudioso, a *razão machadiana* ultrapassa os limites do *sim* e *não*, apresentando uma dinâmica “nem utópica nem conformista” (BOSI, 1999, p. 126). A este jogo o crítico dá o nome de *humor*.

Antonio Candido analisa a obra de Machado de Assis no artigo “Esquema de Machado de Assis”⁴. Neste, ele apresenta uma análise da produção

⁴ Texto proferido numa palestra no ano de 1968 nos Estados Unidos.

do autor carioca entre os anos de 1880 e 1900, dando atenção tanto ao romance quanto ao conto.

O crítico percebe nas obras de Machado de Assis alguns traços que ele afirma serem arcaizantes, visto que ele não seguia os modismos de seu tempo. Ao invés de um narrador objetivo e detalhista em sua descrição da realidade, tão explorado por autores como Gustave Flaubert e Émile Zola, ele “cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa” (CANDIDO, 2004, p. 22), numa prosa ironicamente refinada, reflexo das influências cultivadas em Laurence Sterne e Voltaire.

Para o estudioso, a forma com que Machado de Assis expõe “as coisas mais tremendas da maneira mais cândida” (CANDIDO, 2004, p. 23); ou mesmo como estabelece “um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial” (CANDIDO, 2004, p. 23), transforma o seu aparente arcaísmo em traço moderno.

Candido ressalta ainda alguns *problemas* que frequentemente perpassam a obra de Machado de Assis. A questão da identidade, por exemplo, seria fundamental e se desenvolveria através de formas como o desdobramento da personalidade, a divisão do ser ou a relativização entre os conceitos de razão e loucura, dando como exemplos “O espelho” e “O alienista”. Seguindo uma trilha semelhante, o crítico observa que os próprios limites entre o Bem e o Mal perdem-se, a partir do momento em que vivemos em função da opinião do outro.

Ponto também relevante na produção do autor carioca é a “relação entre o fato real e o fato imaginado” (CANDIDO, 2004, p. 25), que se mostra tão impossível de ser definido de forma absoluta quanto estabelecer os limites reais entre a razão e a loucura.

A questão da falta de sentidos das ações humanas é outro fator acentuado pelo crítico, que aproxima Machado de Assis dos existencialistas Sartre e Camus.

Igualmente marcante para o escritor é o tema da busca da perfeição artística, que pode ser identificada como o tema central de, por exemplo, “Um homem célebre”.

Por fim, como um dos “demônios familiares da sua obra” (CANDIDO, 2004, p. 28) está a “transformação do homem em objeto do homem, que é uma

das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual.” (CANDIDO, 2004, p. 28)

Finalizando seu ensaio, o crítico ressalta que na obra de Machado de Assis é impossível a criação de uma tipologia precisa, mas sim a verificação de uma série de variantes na construção desta. Como se pode constatar, tais ideias dialogam com aquelas discutidas por Gledson e Mello nos artigos já analisados.

Tomando as ideias de Candido, então, é possível verificar-se o quão importante é a antologia *Papéis avulsos* na contística machadiana, pois nela não se encontra apenas exemplos relacionados às linhas-mestras temáticas levantadas pelo crítico, mas muitos exemplos das variantes presentes na construção do conto.

Ivan Teixeira também volta-se para a análise do conto de Machado de Assis com o estudo “Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses – uma leitura de *Papéis avulsos*”. Neste, o estudioso salienta, assim como os outros críticos, a renovação estrutural identificada nos contos publicados entre os anos de 1870 e 1880. *Papéis avulsos* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em suas palavras, substituíram os critérios seguidos até então pelo autor, que tinha por intuito fortalecer “os valores das instituições que a literatura devia corroborar.” (TEIXEIRA, 2005, p. XI) Contudo, a partir da década de 1880 este pacto é rompido; e para justificar tal mudança, ele se aproveita de uma expressão da nota “Ao leitor” presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a poética da forma livre. Neste prefácio, Brás Cubas afirma que adotara a “forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre” (ASSIS, 1962, p. 510) para explicar a composição de suas memórias. Teixeira, por sua vez, ressalta que, assim, um novo pacto ficcional é estabelecido já que literatura torna-se um “campo de possibilidades, um laboratório de hipóteses ou jogo de tentativas” (TEIXEIRA, 2005, p. XII) que se materializam nas inúmeras variantes dessa antologia. Também o personagem perde a função de servir de modelo, apesar de ainda representar uma forma de espelho: “o texto promoverá contínuo debate de incertezas com o leitor, porque a personagem de ficção será espelho sem o ser, isto é, demonstrará que o leitor se identifica com ela, sem jamais o poder admitir.” (TEIXEIRA, 2005, p. XII)

Para o crítico surge, então, um “novo gênero literário” (TEIXEIRA, 2005, p. XII), que é interpretado a partir da sátira menipeia. Ele assim a define:

A expressão sátira menipéica indica simultaneamente um gênero e uma espécie literária: o primeiro termo comporta a idéia de riso, crítica e deboche; o segundo implica a noção de paródia, absurdo e imaginação. (TEIXEIRA, 2005, p. XII)

Assim, os textos que compõem *Papéis avulsos* teriam como elemento de coesão – inclusive citado pelo próprio autor na “Advertência”, quando ele afirma que os contos, apesar de diversos, seriam pessoas de “uma só família” (ASSIS, 1962, p. 252) – a sátira menipéica. Considerando que muitas das histórias da antologia apresentam diferentes formas na elaboração do próprio texto, Teixeira vê nesse ponto mais um elemento que aproxima a obra da sua leitura:

A sátira menipéica abandona o equilíbrio previsto pelos gêneros puros da tradição clássica e coloca a fantasia a serviço da criação de situações extravagantes, a partir das quais se instaura, em termos bizarros, a fusão de elementos pertencentes a gêneros distintos da história, em que o sério se mistura com o cômico, o elevado com o baixo, o regular com o irregular, o novo com o velho, e assim por diante. [...] A menipéica promove freqüentes exageros e contínuas caricaturas que resultam no humor disparatado, cujo dispositivo técnico mais importante é a paródia ou imitação burlesca de formas consagradas da cultura. (TEIXEIRA, 2005, p. XVIII)

Essa interpretação, assim, explicaria o fato de *Papéis avulsos* ser composto por tantas formas inovadoras no que se refere à construção do texto. Para o crítico, o absurdo das histórias apresentadas seria justificado na medida em que elas funcionam “como paródia ou imagem cômica da ordem absurda do homem na terra” (TEIXEIRA, 2005, p. XXII).

O título do artigo, “Pássaro sem asas ou a morte de todos os deuses”, tem origem numa crônica⁵, na qual Machado de Assis, embora afirme que não deixa de “filosofar sobre o destino das coisas tangíveis em comparação com as imagináveis” (ASSIS, 1994a, p. 615), prefere a ficção à realidade, ressaltando que a “grande sabedoria é inventar um pássaro sem asas, descrevê-lo, fazê-lo ver a todos, e acabar acreditando que não há pássaros com asas...” (ASSIS, 1994a, p. 615) O flerte com o absurdo é reforçado com tal passagem e parece dar razão à interpretação traçada pelo crítico.

⁵ “O punhal de Martinha”, crônica publicada em 05/08/1894 na revista *A semana* (ASSIS, 1994a, p. 615).

A tradição menipeia referida por Teixeira tem origem nas obras de Luciano de Samósata, romano que escreveu em grego e que é considerado como um dos grandes nomes da ironia na História da Literatura, influenciando escritores que comumente são associados à obra de Machado de Assis, como Voltaire, Sterne e Xavier de Maistre. Inclusive, o autor de *Papéis avulsos* possuía em sua biblioteca um volume das *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate* (TEIXEIRA, 2005, p. XXX). O crítico também destaca que tal influência torna-se explícita na alusão feita a Luciano no final de “Teoria do medalhão” (TEIXEIRA, 2005, p. XXX).

A origem do termo menipeia vem de um dos principais personagens criados por Luciano, Menipo. Ele aparece em uma série de diálogos escritos pelo romano sempre como alguém que ironiza o mundo e a sociedade⁶.

Teixeira também apresenta em seu estudo uma pequena genealogia de outros pesquisadores que fizeram a mesma associação entre a obra de Machado de Assis e a sátira menipeia, lembrando os nomes de José Guilherme Merquior, Dirce Côrtes Riedel e Sonia Brayner como os pioneiros nessa associação.

Porém, a base das ideias apresentadas em seu ensaio são desenvolvidas de forma minuciosa por Enylton de Sá Rego em *O calundu e a panacéia*. Nesta, embora a grande questão seja a aproximação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a obra de Luciano, e o presente trabalho esteja voltado a analisar as teorias que se concentram na análise do conto machadiano, vale a pena levantar algumas ideias deste crítico, posto que elas ilustram ainda mais a tese exposta por Teixeira acerca da relação *Papéis avulsos versus* sátira menipeia. Rego traça um painel sobre a obra de Luciano, valorizando os aspectos inovadores que o autor, provavelmente entre os séculos I e II, desenvolveu. Estudiosos, de acordo com ele, reconhecem basicamente cinco pontos de destaque que podem ser associados à obra de Machado de Assis:

- 1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de

⁶ Um dos textos mais conhecidos do autor que traz o personagem em destaque é “Diálogo dos mortos”, no qual Menipo vive uma situação de certa forma semelhante à vivida por Brás Cubas, pois ele, no mundo dos mortos, ri e ironiza os vícios humanos.

expressão artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão de mundo. (REGO, 1989, p. 46)

Assim, os contos presentes na antologia citada podem ser associados aos pontos acima descritos por Rego, o que justificaria uma possível ideia de unidade da obra. O mesmo crítico levanta o fato de que é exatamente no final da década de 1870 que tais transformações surgem na produção machadiana, e a edição de Luciano que Machado possuía em sua biblioteca era de 1874, o que, para o crítico pode representar a influência que o romano teve sobre o autor carioca. (REGO, 1989, p. 47)

Finalizando esta exposição, é necessário destacar que traçar um painel sobre a crítica à obra de Machado de Assis é trabalho extremamente arriscado, visto a variedade de vertentes e os inúmeros textos e abordagens existentes.

Entretanto, vale destacar um aspecto que não foi explorado pelos críticos citados – pelo menos não da forma como o presente trabalho pretende: a reincidência de personagens nos contos que compõem *Papéis avulsos* que se voltam para a busca da projeção social e/ou que representam imagens sociais baseados em discursos falhos e/ou falsas aparências. Costumeiramente, essa ideia é relacionada apenas ao conto “Teoria do medalhão”. Contudo, esse perfil não se restringe a esse conto e nem mesmo a essa obra: há reflexos e/ou variações dele em outros personagens e histórias, inclusive antes de 1880, com “Aurora sem dia”, de *Histórias da meia-noite*.

1.2 O medalhão pela crítica

A crítica literária costuma dar destaque na variada galeria de tipos criados por Machado de Assis a essa figura que ganhou vulto e denominação no

conto “Teoria do Medalhão”: o medalhão. Partindo, então, da ideia de que este tipo é representativo na figuração social que o escritor faz de seu tempo, torna-se relevante a tentativa de se estabelecer de que forma as análises críticas caracterizam *quem é* e como *comporta-se* este personagem.

Gledson em “A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis”, analisa as alusões históricas presentes nos contos que compõem a antologia. Ele chega a uma espécie de conclusão ao afirmar que, nesta obra, “mais do que nunca, as especulações de Machado se centram na questão da identidade nacional” (GLEDSON, 2006a, p. 72), baseando-se na análise feita em “Instinto de nacionalidade”.

Para o crítico, esta questão é crucial na elaboração de *Papéis avulsos*:

A cor local superficial será substituída por qualquer coisa que nesse momento ainda é indefinida, que é simplesmente ‘íntima’. [...] Se não me engano, as questões de identidade nacional em *Papéis avulsos* são sempre abordadas através de uma identidade *pessoal* que é, mais do que uma vez, o tema extensivo dos contos. (GLEDSON, 2006a, p. 73)

Embora não tenha sido lembrado por Gledson, nessa antologia é publicada após a elaboração de “Instinto de nacionalidade” e, conseqüentemente, seria uma boa forma de expor através do conto uma espécie de visão acerca do papel da literatura na elaboração de uma faceta da identidade nacional.

Se em *Papéis avulsos* há uma série de contos que exploram a figura do medalhão – o próprio crítico inglês salienta o fato de que a criação de identidades pessoais é fator extensivo na obra –, é de se supor que a figura, na ótica de Machado de Assis, esteja diretamente associada à caracterização da sociedade brasileira de seu tempo.

Já Bosi, analisando as relações sociais propostas pelo escritor, afirma que ele

encontrou-os [*seres*], aos pedaços ou inteiros, no seu convívio com homens e mulheres que se agarravam como podiam, com unhas e dentes, à própria sobrevivência social. Haverá algo de darwiniano em toda essa concepção da existência humana: é o universal animalesco que estaria dentro de cada um de nós; daí o embate contínuo pela preservação moldado sobre a luta

biológica: quem não pode ser leão, seja raposa. (BOSI, 1999a, p. 17)

Assim, na perspectiva social de Machado de Assis, não interessa a forma como o sujeito consegue manter-se numa situação confortável, mas sim o fato de manter-se nela. O crítico também lembra que diferentemente do que ocorre com aqueles que são vistos como vilões sob a ótica romântica, neste caso recebem uma espécie de absolvição “quando Machado lhes concede a escusa da necessidade” (BOSI, 1999a, p. 12). Ou seja, há o estabelecimento de uma sociedade que não se roga em sobreviver a qualquer custo, inclusive, concedendo uma espécie de perdão a partir do momento em que eles, personagens, têm algum tipo de motivação. O pesquisador complementa que “fugir da obscuridade” (BOSI, 1999a, p. 12) é um conselho reincidentemente pregado nas obras do autor. Fugir da mediania pode tornar-se sinônimo de representação social, numa sociedade “repartida *grosso modo* em proprietários, funcionários, agregados e escravos” (BOSI, 1999a, p. 13).

Num complexo estudo sobre a sociedade contemporânea de Machado de Assis, Raymundo Faoro aponta o período como uma espécie de momento de transição ou o momento de “confluência de duas épocas” (FAORO, 1988, p. 15): a convivência entre uma classe em ascensão e o estamento. A primeira seria composta por aqueles que conseguiram alcançar uma projeção econômica (sejam banqueiros, comerciantes, capitalistas ou proprietários de terras e/ou escravos); já a segunda seria composta pelos fidalgos que conviviam com a *nobreza* há gerações os “principais” (ASSIS, 1962, p. 275) de “O Alienista”, que governavam Itaguaí.

Embora o dinheiro dê certo poder à classe que se estabelecia, a *nobreza* via com certo desprezo a massa composta por tais novos ricos em plena ascensão:

O dinheiro andava casado ao prestígio social, mas não era, em si, traduzido em bens ou rendas, que explicassem a honra da supremacia. Esta existia fundada em outras bases – tradição, modo de vida, educação e origem fidalga. Prova a separação de uma camada a outra o altivo desdém com que era recebido, entre os afidalgados “homens bons”, o homem do povo enriquecido. (FAORO, 1988, p. 17)

Ainda de acordo com o crítico, embora o dinheiro não representasse a totalidade da qualificação necessária para o ingresso no mundo fidalgo, ele poderia gerar uma forma de se aproximar deste grupo com a compra de títulos de nobreza (FAORO, 1988, p. 18). Faoro argumenta que Machado de Assis “concebeu as estruturas sociais como se movidas por sentimentos e paixões *individuais* [grifo meu].” (1988, p. 18) Logo, a “fibra do homem” (FAORO, 1988, p. 19) teria papel determinante na escalada social ambicionada por este. Inclusive, o estudioso cita uma passagem de *A mão e a luva* para exemplificar tal ideia desta busca incessante de ascensão através da “força indispensável a todo o homem que põe a mira acima do estado em que nasceu” (FAORO, 1988, p. 20).

Representando, então, essa sociedade do Segundo Reinado um momento de transição de valores, na qual o estamento – vivendo uma espécie de crise – convive com a ascensão de uma classe detentora de poder econômico, o crítico salienta a possibilidade da mobilidade:

As posições não têm dono, há os que sobem e os que descem; há a luta para subir e crescer numa sociedade estilizada, mas fluida em sua contextura, aberta às ascensões e às escaladas. O único lugar intangível é o de Imperador; só o delírio permitia ocupá-lo sob o incitamento da febre, no extremo do ridículo. (FAORO, 1988, p. 21)

Essa mobilidade, porém, é relativa, pois nos círculos do poder, no estamento, tal movimento sofre uma resistência muito maior do que ocorre na sociedade de classe. (FAORO, 1988, p. 21)

Assim, num contexto que oferecia certa possibilidade de mudança social, não seria provável que tal movimento fosse facilitado, se não na presença de títulos nobiliários, na simulação de certa cultura? Simular possuir certo conhecimento e/ou manter uma aparência condizente não transformaria o sujeito mais apto de viver tal transformação na sociedade? Ao que tudo indica, sim. E mais uma vez a figura do medalhão pode surgir como um facilitador da ascensão.

Após a exposição de tais ideias, é possível afirmar que Machado de Assis criou tal tipo como um representante da sociedade brasileira do Segundo Reinado que, vendo a possibilidade de ascender socialmente e não tendo acesso ao estamento, utiliza de ferramentas próprias – a simulação de um saber e/ou um comportamento que representa uma outra formação intelectual através de uma

retórica refinada – para obter facilidades em sua trajetória. A presença de um desdobramento desse personagem em outros tipos de medalhões – ou variações, que estão presentes nos contos que serão analisados em seguida – ilustra o quão marcante era para Machado de Assis o papel deste na sociedade de seu tempo.

Entretanto, como foi dito, esse tipo não é visto com o mesmo olhar ao longo de sua obra, uma vez que há diferenças de abordagem dadas a ele em “Aurora sem dia” e nos contos que exploram o tema em *Papéis avulsos*.

Por fim, vale também salientar que Machado de Assis, ao criar este personagem como um representante da sociedade de seu tempo, também procurou estabelecer um novo rumo na elaboração do conto, visto que as histórias que desenvolvem tal figura apresentam uma forma inovadora de escrita.

2. REFLEXÕES DO AUTOR – UMA ANÁLISE DAS INTRODUÇÕES

A obra de Machado de Assis apresenta-se de forma múltipla, contemplando diferentes manifestações, voltando-se à prosa, à poesia e ao drama. Porém, seguindo a tradição de uma série de escritores que também partiram para a teoria, o autor não se prendeu apenas à criação ficcional, pois ele, além de escrever mais de duzentos contos entre textos publicados e não-publicados⁷, também teorizou a construção da forma. Vale salientar, entretanto, que seu no contexto, a história curta ainda estava em formação.

Em “Instinto de nacionalidade”, embora o ponto central em discussão não seja exatamente o conto, Machado de Assis aborda a construção desta forma narrativa. O autor escreveu tal texto em 1873, quando tinha publicado apenas *Contos Fluminenses*, de 1870. E, coincidentemente ou não, é a partir de sua segunda antologia, *Histórias da meia-noite*, lançada no mesmo ano do artigo, que ele passa a incluir em suas obras análises sobre o conto.

A pesquisadora Patrícia Lessa Flores da Cunha argumenta que Machado de Assis “foi o crítico mais consciente de sua própria contística.” (1998, p. 53) O fato de ter publicado apenas 76 contos em antologias de todos que escreveu pode corroborar a tese da sua autocrítica levantada por essa estudiosa.

A partir da ideia de que o autor possui um olhar aguçado e consciente sobre o conto, torna-se compreensível as análises sobre a estrutura e/ou papel da forma desenvolvidos nos prefácios de *Papéis avulsos* e *Várias histórias*, além da que consta em *Histórias da meia-noite*. Se tais juízos não formulam exatamente uma estética do conto, pelo menos permitem que se veja o quão importante era para o autor a formulação deste tipo de texto.

No prefácio de *Histórias da meia-noite*, Machado de Assis assinala que as histórias que compõem a obra haviam sido escritas de forma “desambiciosa” (ASSIS, 1962, p. 160), no intuito de “ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor” (ASSIS, 1962, p. 160). Apesar de apresentar-se de forma tão despretensiosa, porém, em seguida, ele salienta que o gênero não

⁷ O número de contos produzidos apresenta algumas diferenças, mesmo entre as consagradas edições da obra completa do autor das editoras Nova Aguilar e Jackson. Para dados precisos sobre tais números consultar CUNHA.

deveria ser “menos digno da atenção dele [*leitor*], nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo” (ASSIS, 1962, p. 160). Tal visão aproxima-se do olhar presente em “Instinto de nacionalidade”, e levanta a possibilidade de que o autor, no ano de 1873, perceba que o gênero não recebia a atenção ideal. Contudo, ele não explicita uma *solução* sobre como essa forma poderia ser representada; apenas evidencia a situação de seu tempo no que se refere a este tipo de criação ficcional.

Diagnosticado o problema, a falta de atenção dada ao conto, Machado de Assis, retoma a questão em dois outros prefácios posteriores, dando indicações de como a representação ficcional poderia se materializar.

Papéis avulsos, publicado nove anos depois de *Histórias da meia-noite*, traz uma série de ideias do autor sobre a sua estrutura. Essa antologia é vista tradicionalmente pela crítica como a representação no conto da mudança que *Memórias póstumas de Brás Cubas* assinala no romance machadiano. Porém, costumeiramente as aproximações recaem nos temas explorados em ambas as obras, como o egoísmo, o interesse e a visão cética; deixando de lado o fato de que não apenas o romance (romance?) expõe inovações de ordem estrutural, as quais estão igualmente presentes na maioria das histórias que compõem *Papéis avulsos*. Nesta obra, temos o conto puramente dialogado, caso de “Teoria do medalhão” e “O anel de Polícrates”; a reprodução de uma conferência em “A sereníssima república – conferência do cônego Vargas”; a criação de um capítulo inédito de *Peregrinações*, de Fernão Mendes Pinto em “O segredo do bonzo”. Como exemplo de que a inovação estrutural também mostrou-se marcante no que se refere ao conto, vale a pena salientar que a publicação do nada convencional pastiche bíblico “Na arca” ocorre em 1878, três anos antes de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Isto para citar apenas as construções mais inovadoras frente à tradição.

Na nota inicial de *Papéis avulsos*, Machado de Assis comenta o próprio título escolhido:

Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São

peçoas de *uma só família*, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa [grifo meu]. (ASSIS, 1962, p. 252)

Dois pontos merecem destaque. Primeiro: assim como faz na introdução de *Histórias da meia-noite*, o autor ressalta um caráter um tanto quanto descomprometido dos contos que compõem a antologia. Segundo: o fato de que ele percebe que as histórias, apesar de avulsas, mantêm um vínculo de pertencerem à mesma “família” e de serem obrigadas a sentar na mesma mesa pelo “pai”. Sendo, então, os contos que formam a obra *membros* de uma mesma família, pode-se supor que eles possuem alguma ligação. Mas qual? Uma possível resposta a tal pergunta pode ser encontrada nas palavras seguintes a esse excerto:

Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse. (ASSIS, 1962, p. 252)

Pelas palavras de Machado de Assis, é possível verificar-se que ele percebia o quão experimental mostravam-se as histórias reunidas em *Papéis avulsos*, a ponto de assumir que alguns dos textos ali presentes não se enquadrariam para o leitor como autênticos exemplares do conto. Todavia, ele complementa tal ideia afirmando que, mesmo assim, tais histórias seriam dignas de despertar o interesse, independente de a tradição ser ou não ser contemplada ali. Ou seja, Machado de Assis, num contexto em que a tradição do conto ainda se construía, ultrapassa os limites do gênero, oferecendo ao leitor uma série de novas *tipologias e/ou estruturas* na criação das histórias que compõem a antologia.

Machado de Assis ainda na mesma nota introdutória vale-se de uma passagem bíblica de São João “descrevendo a famosa besta apocalíptica” (ASSIS, 1962, p. 252) para afirmar que, por mais inovadores que fossem os contos em questão, eles ainda teriam valor frente ao leitor: “E aqui há sentido, que tem sabedoria’. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra.” (ASSIS, 1962, p. 252) O autor expõe que a determinação do gênero não deveria

representar uma barreira para que a sua produção fosse desprezada e/ou mesmo vista com suspeita.

Para concluir o prefácio, Machado de Assis, após lembrar que Diderot via o conto como uma forma agradável de passar o tempo, salienta que esperava a absolvição do mesmo lugar de onde viera o “reproche” (ASSIS, 1962, p. 252). Pode-se inferir, assim, que nesta espécie de estética prévia da recepção de sua própria obra, o autor parece antever que, com as inovações propostas, a primeira impressão do leitor seria o reproche de seu estilo, pois nem todas as histórias ali presentes estariam de acordo com as expectativas deste naquele contexto. Contudo, ele já projetava uma possível absolvição, ou o entendimento, daquilo que tentava expor com sua obra: a ousadia na construção do texto.

Em 1896, o autor publica *Várias histórias*, sua quinta antologia, que tem uma “Advertência” passível de análise. Inicialmente, o autor cita Diderot – “Mon ami, faisons toujours des contes... / Le temps se passe, et le contes de la vie / s’achève, sans qu’on s’en aperçoive” (ASSIS, 1962, p. 476) –, para justificar o grande número de histórias, dezesseis, presentes na antologia e para mostrar ironicamente que essa forma era uma maneira aprazível de passar-se o “conto da vida”.

Nesse prefácio, o autor volta a referir a uma certa desambição (também comentada na apresentação de *Histórias da meia-noite*) ao salientar que seus contos “não pretendem sobreviver como os do filósofo [*Diderot*]. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América.” (ASSIS, 1962, p. 476) Ao caracterizar Edgar Allan Poe como um dos principais nomes do conto, Machado de Assis demonstra o conhecimento da obra do autor norte-americano e o reconhece, se não como um dos nortes da sua composição, pelo menos como um dos criadores da forma. Inclusive vale lembrar do estudo de Cunha que percebe que, ainda no ano de 1866, Machado de Assis publica o conto “Uma excursão milagrosa” (uma recriação do conto “O país das Quimeras”, de 1862) no *Jornal das Famílias* (1988, p. 67). Neste, o narrador, para explicar, o caráter fantástico presente na história, afirma que o leitor já deveria ter lido as aventuras do “Capitão Cook às regiões polares até as viagens de Gulliver, e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos

de *Mil e uma noites*.” (ASSIS, 1962, p. 759) Na medida em que o conto foi publicado no ano de 1866, a estudiosa argumenta que a

utilização da expressão *histórias extraordinárias* reforça a suposição de que Machado de Assis tenha lido, de Baudelaire, a tradução dos treze contos de Poe, agrupados sob o título de *Histoires extraordinaires*, editadas em Paris por Michel Levy, pela primeira vez em 1856. (CUNHA, 1998, p. 71)

Sendo assim, Machado de Assis já de há muito tempo tinha conhecimento da forma de proceder de Poe, mas, no prefácio de *Várias histórias*, ele faz uma irônica alusão à tão defendida brevidade do conto pregada pelo norteamericano: “O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.” (ASSIS, 1962, p. 476)

Entretanto, apesar do contato com a obra de Poe, o autor carioca nem sempre segue à risca os preceitos teóricos estabelecidos por aquele. Para Cunha, inclusive, “Machado teria sido um desses *leitores críticos* de Poe.” (1998, p. 25). Se o autor de *Histórias extraordinárias* era visto como o mestre da forma, Machado reconhece seu valor, mas, ao mesmo tempo, procura novas possibilidades na construção do *seu* conto. O autor reconhece a tradição, mas ao mesmo tempo a nega na busca pela inovação.

A análise feita a partir dos prefácios explicita o quão importante mostra-se a construção dessa forma literária para o escritor, posto que ele dedica-se a discutir e/ou justificar seus procedimentos nessa série de textos. Esse tipo de comportamento mostra-se plenamente de acordo com o seu posicionamento questionador, pois é reconhecido que um dos grandes méritos do autor é exatamente contestar os valores e/ou modelos estabelecidos. Visto que o gênero não recebia a devida atenção, para estabelecer “os parâmetros de um exercício literário, sob certos aspectos menosprezado, e, ao mesmo tempo, predispor-se a um novo desafio, tenha Machado de Assis dedicado tanto de sua energia e talento na elaboração de contos.” (CUNHA, 1998, p. 43)

Pelo que foi apresentado, pode-se concluir que Machado de Assis não parecia estar buscando estabelecer *uma* forma específica na construção do seu conto, optando, sim, por produzir sua narrativa curta sem se preocupar se o

produto final estaria de acordo com a tradição (re)conhecida de seu tempo. Talvez nem se deva falar exatamente em tradição, pois o conto não tinha ainda apresentado obras consistentes antes do escritor. Porém é válido pensar que ele buscou a inovação antes mesmo da fixação da forma no Brasil.

3. O MEDALHÃO – UM PERSONAGEM RECORRENTE

3.1 O surgimento em “Aurora sem dia”

Histórias da meia-noite reúne seis contos: “A parasita azul”, “As bodas de Luiz Duarte”, “Ernesto de tal”, “Aurora sem dia”, “O relógio de ouro” e “Ponto de vista”. Embora o título remeta a uma ideia de mistério a partir da expressão *meia-noite*, basicamente, a antologia trata de apenas um tema: o namoro e/ou o casamento a partir de diferentes abordagens. Basicamente, pois entre eles há “Aurora sem dia”. Esse conto destoa de uma possível unidade temática dessa obra, já que ele volta-se para uma questão que, até então, não havia sido explorada em sua contística e que teria presença marcante a partir de 1880: a busca por projeção social.

Machado de Assis publica este conto, assim como os outros dessa antologia, na revista *Jornal das famílias* em 1870⁸, na qual o autor também lança dezenas de outras histórias, entre os anos de 1864 e 1878. Sua produção e colaboração na revista foi intensa: “Durante esses quatorze anos, poucos foram os meses em que não havia alguma história por ele assinada.” (SILVEIRA) O público-alvo da revista era formado basicamente por meninas e jovens leitoras; assim, o *tom* da história deveria estar de acordo com tal parcela consumidora de sua obra. A estudiosa comenta a questão:

No entanto, o tom religioso e moralizador foi marcante. Talvez por causa da presença de padres assinando seções fixas, ou mesmo devido ao pensamento de alguns em educar a parcela de leitoras a quem aqueles escritos eram dedicados. (SILVEIRA)

A visão de que Machado de Assis é provavelmente influenciado pelo decoro, muito em função do público para quem se dirigia, é compartilhada com Teixeira:

⁸ A revista *Jornal das famílias* surgiu a partir de uma outra, a *Revista popular*, com a mudança de alguns colaboradores, mas mantendo a idéia inicial de ser voltada “aos interesses domésticos da família brasileira”. (SILVEIRA)

Em particular, as narrativas curtas anteriores a *Papéis avulsos* – sobretudo aquelas reunidas em *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873) – prefiguram um leitor homólogo ao instituído pelo *Jornal das famílias*, revista para a qual quase todas foram concebidas. Tal como as personagens, o leitor desses textos confunde-se com os valores das elites do Segundo Reinado, valores que entranham à realidade ficcional dos textos, não como possível reflexo social, mas como conceitos e noções que integram a verdade retórica e semântica do enunciado literário. (TEIXEIRA, 2005, p. X)

O crítico afirma que os valores sociais em evidência frente aos leitores interferem até mesmo na estrutura do texto, que deveria estar de acordo com a expectativa dos leitores de então. Sendo assim, é válido estabelecer quem é o narrador, pois o posicionamento deste é de vital importância para o efeito que o texto terá sobre o leitor.

Essa busca de expor uma verdade moralizante em suas histórias encaixa-se na perspectiva que “Aurora sem dia” apresenta sobre Luiz Tinoco. Esse olhar pode ser identificado na exposição franca por parte do narrador da falsa formação cultural do protagonista que, como foi dito anteriormente, buscava o reconhecimento social.

O narrador inicia o conto da seguinte maneira:

Naquele tempo contava Luís Tinoco vinte e um anos. Era um rapaz de estatura meã, olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas. Exercia um modesto emprego no foro, donde tirava o parco sustento, e morava com o padrinho cujos meios de subsistência consistiam no ordenado da sua aposentadoria. [...] Luís Tinoco possuía a convicção de que estava fadado para grandes destinos, e foi esse durante muito tempo o maior obstáculo da sua existência. (ASSIS, 1962, p. 220)

Essa passagem mostra-se importante, por, pelo menos, três motivos: idade, posição social e, desde o início, o desejo de projeção do personagem.

Luiz Tinoco encontra-se com vinte e um anos, momento em que atinge a maioridade civil, e, talvez mesmo, de escolhas para o futuro; e é nesse momento que ele decide por em prática seu sonho de encontrar seu grande destino. Apesar de viver com os rendimentos de um modesto emprego burocrático no foro, a ambição impulsionava vãos mais altos. Bosi salienta que essa busca pela ascensão é uma marca presente no universo machadiano:

E é preciso fugir da obscuridade, lembram todos os conselheiros machadianos. Os tipos cínicos (quando estão por cima) e hipócritas (quando estão por baixo) não querem senão manter-se no degrau que já alcançaram ou que lhes foi concedido pela fortuna. (BOSI, 1999a, p. 17)

Inclusive, o mesmo crítico sugere a imagem do *camaleão* para definir tais personagens, pois eles procuram adaptar-se àquilo que melhor lhes convém. Contudo, essa caracterização é comumente mais associada à fase de Machado de Assis produzida após 1880, e, neste caso, o conto havia sido publicado originariamente em 1870, pelo menos dez anos antes do lançamento das duas obras vistas como aquelas que dividem a produção do autor carioca, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos*.

Em relação à questão econômica do personagem, ele vive uma situação financeira complicada, com seus poucos ganhos e com a dependência da ajuda do padrinho Anastácio. Porém, acima dos lucros ínfimos, o modesto lugar no foro não lhe dava o mínimo prestígio frente à sociedade, e essa projeção representava o seu grande sonho de futuro. Além disso, as conquistas alheias angustiavam-lhe, visto que o seu grande projeto não se concretizava: “Naturalmente os louros alheios entraram a tirar-lhe o sono.” (ASSIS, 1962, p. 220) Esse sentimento é representativo, pois para Luiz Tinoco um mundo de possibilidades parecia estar aberto àqueles que se aventuravam, e a posteridade dos outros incomodava-lhe, uma vez que ele mantinha-se no seu desprezioso trabalho no foro.

Para materializar esse desejo de ascensão por parte de Luiz Tinoco, Machado de Assis estabelece dois horizontes: a poesia e a política. Vale a pena salientar que os dois meios de consagração tentadas pelo personagem ao longo da história apresentam-se como diferentes formas de exposição retórica. Pode-se depreender, assim, que, a partir das escolhas feitas, o autor possivelmente via nelas uma maneira viável de se tentar alcançar tal projeção, independente de possuir ou não condições para tanto. Ainda cabe lembrar que o protagonista comenta com seu padrinho que a poesia e a política tinham “entrada na imprensa” (ASSIS, 1962, p. 221). Assim, fica estabelecido uma possibilidade de encontrar a figuração social que ele tanto ambicionava.

No ano em que o conto é publicado, Machado de Assis já havia produzido uma série de textos, nas quais era visível o seu descontentamento frente a muitas práticas literárias. Na segunda metade de 1859, vem a público algumas crônicas em *O espelho*, nas quais ele alude aos “parasitas” e “fanqueiros” literários, uma espécie de “praga” (ASSIS, 1994a, p. 948) presente nas letras de seu tempo, em função do objetivo comercial e do resultado de baixa qualidade literária. Seguindo essa tendência, Luiz Tinoco incorpora esse espírito de projeção através da poesia: “O certo é que um dia de manhã acordou Luiz Tinoco escritor e poeta; a inspiração, flor abotoada ainda na véspera, amanheceu pomposa e viçosa.” (ASSIS, 1962, p. 220) Até mesmo a forma como o narrador se manifesta demonstra uma certa ironia frente à súbita vocação poética que surge no personagem.

Sua primeira produção, publicada na seção *a pedido*, é um soneto com “cinco versos com sílabas a mais e outros cinco com sílabas a menos” (ASSIS, 1962, p. 220). Apesar dos problemas estruturais, o poema representava para seu autor uma espécie de “filho recém-nascido” (ASSIS, 1962, p. 221). Também a publicação do poema fez com que ele passasse a imaginar que todos os leitores apreciavam e se indagavam sobre quem seria aquela revelação literária. Como percebe-se, independente das falhas estruturais, o protagonista já se vê como uma *revelação*, o que denota a total falta de senso crítico frente àquilo que produzia. O personagem imagina realmente ser capaz de alcançar a qualidade literária que o alçaria a um alto patamar social.

Luiz Tinoco é tomado pela ideia de ser poeta, que, para ele, era uma parte de seu próprio ser: “Isto não se aprende; traz-se do berço.” (ASSIS, 1962, p. 222) Essa é a afirmação que o jovem dá ao padrinho, frente a sua surpresa ao saber que o afilhado era poeta. A mesma resposta é dada ao dr. Lemos, ao ouvir deste que deveria estudar poesia antes de publicar.

Esses dois personagens têm uma participação especial na análise do sonho do protagonista. O padrinho, ao saber que o afilhado tornara-se *poeta*, associa tal ímpeto à doença e à mendicância:

Tinham-lhe pintado Camões e Bocage, que eram os nomes literários que ele conhecia, como dois improvisadores de esquina, espeitorando sonetos em troca de algumas moedas,

dormindo nos adros das igrejas e comendo nas cocheiras das casas grandes. (ASSIS, 1962, p. 222)

Temos aqui um confronto de visões, na medida em que para um (padrinho) tal carreira significaria penúria; para o outro (Luiz Tinoco), reconhecimento social.

Já o Dr. Lemos surge ao longo da história como uma espécie de ponto de equilíbrio, um olhar racional, pois suas intervenções buscam alertar Luiz Tinoco para a *realidade* do fazer poético – o resultado dependeria também de uma bagagem cultural, antes de mais nada. O narrador também salienta que este personagem tentara escrever anos antes, o que pode sugerir que ele tenha tido um olhar aguçado sobre sua produção a ponto de abdicar da poesia; ou mesmo desistido de tal projeto para se tornar uma espécie de doutor.

No artigo “A novidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, Roberto Schwarz, analisando os romances de Machado de Assis publicados antes e depois de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, salienta que o “narrador da primeira fase é comportado [...]. Ele é decoroso, o propósito dos romances é edificante, são obras que desejam contribuir para a melhora da civilização.” (SCHWARZ, 1998, p. 56) Embora seja uma visão voltada para a análise do romance, ela parece ser válida também para o conto em questão.

Tal posicionamento é reforçado com a caracterização dada pelo narrador, que passa a explicitar a falta de conhecimento frente aos autores e tendências aludidos por Luiz Tinoco:

Luiz Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca. A inscrição era citada com as próprias palavras do poeta, sem que aliás Luiz Tinoco o tivesse lido nunca. (ASSIS, 1962, p. 223)

O uso de expressões e frases feitas, como o “ceticismo byroniano”, a “taça do infortúnio” já demonstram o intuito de causar a impressão de ele possuir uma vasta cultura. William Shakespeare também figura na galeria de autores citados por Luiz Tinoco, com, por exemplo, a clássica sentença “to be or not to be” (ASSIS, 1962, p. 223) sem que ele tivesse tido contato com sua obra. O mesmo acontece em relação à obra de Dante Alighieri. Sua teórica erudição

chegava a compor biografias singulares, assim como lhe garantia o conhecimento do poema “A morte de Lindóia” (ASSIS, 1962, p. 223), uma variação pessoal de *O Uruguai*, de Basílio da Gama, “de que só conhecia quatro versos” (ASSIS, 1962, p. 223). Inclusive, vale destacar que esse poeta era admirado pelo próprio Machado de Assis, que chega a salientar o fato de que o poema era injustamente pouco conhecido do grande público (ASSIS, 1994a, p. 802), referindo uma situação que era exatamente a vivida por Luiz Tinoco. Desse modo, o narrador cria uma espécie de estereótipo daquele que será chamado mais tarde de *medalhão* em “Teoria do Medalhão”, porém, sem a visão conservadora aqui exposta.

O narrador não se nega a revelar elementos que não são apresentados pelo próprio personagem, desmascarando a *farsa* Luiz Tinoco e ridicularizando a produção do personagem:

À sobremesa, estando na sala uns cinco fregueses, desdobrou Luiz Tinoco o fatal papel e leu as anunciadas estrofes com uma melopéia afetada e perfeitamente ridícula. 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, 1962, p. 224)

O narrador expõe os trejeitos afetados do personagem ao declamar suas obras, classificando-os como “ridícul[os]”. A análise, ressaltando a variedade caótica de imagens e o número exagerado de algumas figuras – “ciprestes”, “lágrimas” e “túmulos” –, reforça a condenação estabelecida. Essa mesma crítica igualmente é percebida quando este, examinando a poesia de Luiz Tinoco, afirma que ele possuía um número limitado de imagens, o que fazia com que diferentes textos fossem “a mesma coisa dita por outro modo” (ASSIS, 1962, p. 225). Esse posicionamento de contestação e/ou de reprovação por parte do narrador assume a forma de proceder comentada anteriormente frente ao seu papel e ao seu público leitor do *Jornal das famílias*: moralista e comportado.

Apesar de ser alvo de ataques não apenas do narrador, Luiz Tinoco não parece se abalar ante à convicção de que nascera com vocação para a poesia, tanto que ele planeja um épico de “cerca de dez mil versos” (ASSIS, 1962, p. 226) divididos em dez cantos – seguindo os moldes de *Os lusíadas*, de

Camões, embora ele não revele sua possível inspiração –, para responder àqueles que duvidavam de seu talento diante de uma obra de “mais largo fôlego” (ASSIS, 1962, p. 226). Os ataques de leitores que recebe lhe propiciam uma experiência positiva: “A posteridade é a vingança dos que sofrem os desdêns do seu tempo.” (ASSIS, 1962, p. 224) Apesar de ser uma posteridade negativa, só o fato de ser percebido pela sociedade já lhe garantia o conforto. Se antes, Luiz Tinoco sonhava em ser reconhecido, de alguma maneira ele alcançou seu objetivo.

A convicção de ser poeta toma de tal forma o protagonista que ele passa até mesmo a apresentar trejeitos no seu caminhar: “Andava com o ar inspirado de todos os poetas novéis que se supõem apóstolos e mártires.” (ASSIS, 1962, p. 225) Essa caracterização expõe um olhar do narrador frente aos poetas – “apóstolos e mártires” – que imaginam ter um grande destino: pregar e sofrer por uma causa – no caso pregar a poesia e sofrer por não serem compreendidos pelo grande público. Cria-se, então, a imagem do gênio incompreendido, que para Luiz Tinoco parece ser a sua realidade; para os leitores de sua obra, com a leitura de seus poemas, parece ser tortura; e para os leitores do conto soa como uma *chacota* do narrador.

Entretanto, assim como surgiu a vocação literária no personagem, esta se esvai da mente do pretense poeta de uma vez a partir do momento em que Luiz Tinoco passa a trabalhar com um advogado que havia sido deputado e começa a conviver com políticos: “Um dia levantou-se com a convicção de que os seus destinos eram políticos.” (ASSIS, 1962, p. 229) O mesmo impulso poético que nascera em sua mente agora toma a forma de impulso político. Machado de Assis dá continuidade à escolha retórica tentada pelo personagem anteriormente, mas que, nas palavras de Luiz Tinoco teria uma fácil entrada na imprensa.

Tal qual seu discurso literário fora logo tomado por uma série de clichês, seu discurso político apresenta o mesmo caminho. Ao justificar ao Dr. Lemos sua mudança, ele ressalta que

A política chama-me ao seu campo; não posso, não devo, não quero cerrar-lhe os ouvidos. Não! as opressões do poder, as baionetas dos governos imorais e corrompidos, não podem desviar uma grande convicção do caminho que ela mesma escolheu. Sinto que sou chamado pela voz da verdade. Quem

foge à voz da verdade? Os covardes e os ineptos. Não sou inepto nem covarde. (ASSIS, 1962, p. 229)

Assim como ocorreu quando Luiz Tinoco lançou seu primeiro poema, a publicação de seu primeiro discurso causa-lhe uma grande comoção. Ele utiliza imagens marcantes, como, por exemplo: “Prometeu atado ao Cáucaso, Sócrates bebendo a cicuta, Cristo expirando na cruz, Savonarola indo ao suplício, John Brown esperneando na forca” (ASSIS, 1962, p. 230). Iguamente atacado, logo após ter sua estréia pública na política, Luiz Tinoco se regozija, pois, de alguma forma, ele ganhava atenção, indiferente ao teor desta. Se antes o personagem vivia o anonimato, com a crítica feita a sua publicação, ele passa a figurar na galeria dos *inimigos* que mereciam réplica. E assim como já ocorrera com a recepção de sua poesia frente aos leitores, seus colegas parlamentares farão a mesma crítica negativa que, ainda assim, lhe dá um certo prazer.

A sua erudição política seguia a mesma profundidade de sua erudição literária. Ou seja, nula. O protetor de Luiz Tinoco – o advogado para quem trabalhava – empresta-lhe alguns livros de políticos e líderes famosos, mas o protagonista “não era homem que meditasse uma página de leitura; ele ia atrás das grandes frases, — sobretudo das frases sonoras” (ASSIS, 1962, p. 230). Mais uma vez, o narrador, que já havia julgado a sua produção poética, assume um posicionamento irônico⁹ ao revelar a falta de aptidão do personagem para o conhecimento. O tom, porém, assumido pelo narrador é de sátira frente às carências intelectuais do protagonista. Esse comportamento mostra-se condizente ao tipo de posicionamento assumido pelos narradores das primeiras obras do autor, o qual apresenta um teor moralista, que parece condenar através da chacota a falsa sua intelectualidade.

⁹ Embora não seja o objeto de estudo do presente trabalho, uma breve definição de ironia talvez possa enriquecer a compreensão da leitura aqui proposta, uma vez que o termo surgirá principalmente na análise dos contos selecionados. Segundo Behler, a ironia “pode ser caracterizada como uma figura oratória, uma técnica de *dissimulação* retórica, isto é, este tipo de dissimulação no qual as palavras exprimem o contrário do que elas querem dizer, mas onde o tom do que é dito indica que existe uma divergência entre a fala pronunciada e o sentido que alguém lhes quer dar.” (1997, 02) (tradução minha) No original: “peut être caractérisée comme une figure oratoire, une technique de la *dissimulatio* rhétorique, c’est-à-dire ce type de dissimulation dans lequel les mots expriment le contraire de ce que l’on veut dire, mais où le ton de ce qui est dit indique qu’il existe une divergence entre la parole prononcée et le sens que l’on veut donner.” Para um estudo mais aprofundado da ironia na obra machadiana, consultar (PERROT).

Luís Tinoco, mesmo vivendo a partir de uma farsa, de uma imagem que não representava exatamente quem ele era, é eleito deputado na província de onde vinha seu protetor. Apesar de não ser um cargo na Corte, o personagem, como era de se esperar, cria grandes expectativas: “Muitos grandes nomes da política haviam começado no parlamento provincial.” (ASSIS, 1962, p. 232) Para ele, esse seria apenas um passo dos muitos que viriam até ele atingir o seu grande destino. Ele parece viver numa espécie de mundo no qual a realidade não se revela aos seus olhos (pelo menos até esse ponto do conto), pois o personagem não percebe como as pessoas lidam com a sua produção intelectual.

Logo, Luiz Tinoco mostra sua vocação para a polêmica ao participar das discussões políticas. Durante uma, acerca da colocação de um chafariz, ele faz um “discurso de duas horas em que demonstrou por A+B que a água era necessária ao homem.” (ASSIS, 1962, p. 232) Mudando o foco da discussão, o personagem parte para uma abordagem ampla e retórica de um tema – a importância da água para o homem –, deixando de lado o cerne da questão discutida – a colocação do chafariz.

Frente a uma discussão sobre o orçamento, o personagem ataca a todos:

Luís Tinoco fez um longo discurso em que combateu o governo geral, o presidente, os adversários, a polícia e o despotismo. Seus gestos eram até então desconhecidos na escala da gesticulação parlamentar; na província, pelo menos, ninguém tivera nunca a satisfação de contemplar aquele sacudir de cabeça, aquele arquear de braço, aquele apontar, alçar, cair e bater com a mão direita. (ASSIS, 232)

Ao atacar todas as instâncias e instituições possíveis – inclusive algumas que nada tinham a ver com a questão em pauta –, o personagem parece querer provocar a polêmica, pois, provavelmente, assim, suscitaria alguma espécie de reconhecimento público com uma possível réplica. Além disso, a inédita encenação apresentada também poderia contribuir para a sua projeção social, já que os gestos chamariam muito mais a atenção do que exatamente o teor de sua fala. Vale igualmente salientar que todo o discurso era permeado de

uma série de imagens poéticas: metáforas e mais metáforas associadas à natureza para abordar a arrecadação e o gasto de verbas públicas.

Embora, o narrador tenha mantido uma intenção de desmascará-lo ironizando sua produção intelectual, até o presente momento, o conto trata basicamente da ascensão do personagem, apesar de estar claro que ele não demonstra vocação para tanto. O narrador expõe a verdade sobre o personagem, mas isso não impede que ele viva a (pelo menos alguma e ainda que em grande parte negativa) posteridade da poesia e da política.

Entretanto, visto que o narrador mostra um certo intuito moralizante no seu comportamento; visto que o conto se direciona um público que tinha por desejo uma narrativa comportada, a história teria que sofrer uma reviravolta para se adaptar à expectativa do leitor do *Jornal das famílias*: Luiz Tinoco é desmascarado publicamente quando um outro político, após um discurso inflamado do protagonista, apresenta uma cópia da edição de seu livro *Goivos e camélias*, lê um poema e diz que a revolta do personagem não se prendia às instituições, mas também à métrica, frente à irregularidade despropositada de seus versos. Resultado: a sessão acaba em meio às risadas dos colegas parlamentares. O político e ex-poeta sente o golpe, apesar de alguns *jornais amigos* o apoiarem no dia seguinte, e larga a vida pública.

Após alguns anos, o dr. Lemos reencontra Luiz Tinoco ainda na província e surpreende-se com o destino do amigo:

O que ele tinha diante de si era um honrado e pacato lavrador, ar e maneiras rústicas, sem o menor vestígio das atitudes melancólicas do poeta, do gesto arrebatado do tribuno, — uma transformação, uma criatura muito outra e muito melhor. (ASSIS, 1962, p. 234)

Percebe-se que este olhar acerca do novo Luiz Tinoco, ao caracterizá-lo como um ser “muito melhor” que aquele pretense poeta e político, mais uma vez mostra, embora um tanto quanto subjacente, uma intenção moralizante e orienta, de certa forma, como o leitor deveria perceber a trajetória do personagem. Melhor aqui significa autêntico.

O protagonista reconhece que suas aspirações não passavam de pura fraude ao expor sua autoanálise a Lemos:

Descobri que não era fadado para grandes destinos. Um dia leram-me na Assembléia alguns versos meus. Reconheci então quanto eram pífios os tais versos; e podendo vir mais tarde a olhar com a mesma lástima e igual arrependimento para as minhas obras políticas, arrepiei carreira e deixei a vida pública. Uma noite de reflexão e nada mais. [...] Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. (ASSIS, 1962, p. 234)

O conto finaliza, então, com o personagem tomando consciência de que não fora talhado para grandes destinos, procurando, inclusive, como futuro para sua vida, a atividade rural. Esse tipo de trabalho vai exatamente de encontro as suas aspirações anteriores, voltadas então para a projeção social através da Arte e/ou da Política, atividades nobres se comparadas ao seu destino final. Assim, Luiz Tinoco declara sua autofalência, ao dar-se conta do quão ridículas e frustradas foram suas tentativas de encontrar um grande futuro nas áreas escolhidas. A última frase do conto reflete e muito esse novo sentimento do autor, quando, convidando o dr. Lemos para um café, Luís Tinoco declara que: “Ande agora beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar.” (ASSIS, 1962, p. 234) A estudiosa Andrea Czarnobay Perrot afirma que essa declaração “traça um paralelo entre a pompa dos discursos poéticos e políticos engendrados pelo personagem ao longo do conto e o discurso atual, mais pertinente com a realidade intelectual” do protagonista, reforçando o caráter irônico do conto em questão (2006, p. 194).

Todavia, apesar dessa espécie de epifania vivida pelo personagem, o conto segue a tradição desenvolvida por suas obras criadas no padrão adotado para atender à demanda do *Jornal das famílias*, mantendo-se fiel à moral que deveria ser transmitida ao leitor. O narrador apresenta o desmascaramento de Luiz Tinoco, transmitindo ao leitor que a farsa montada pelo protagonista mais cedo ou mais tarde seria revelada – como o foi. Ou seja, o conto desenvolve de certa forma uma visão moralista sobre a possibilidade de ascensão social a partir de um saber/conhecimento falso.

Pereira salienta que muitos dos temas apresentados por Machado de Assis a partir de 1880 já haviam expressado um certo indício do tipo de abordagem e/ou temática nas obra anteriores:

O autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas* existia no de *Ressurreição* como a Capitu da Glória estava na de *Matacavalos*

– em germe; de vez em quando, por uma frase, por uma indicação, por uma ideia apenas esboçada e que mais tarde seria desenvolvida, parece aflorar, querer surgir das profundezas em que mergulhava; mal se deixa surpreender, porém, e logo some, abafado pelo narrador amante das conveniências, respeitador das etiquetas sociais e literárias. (MIGUEL-PEREIRA, 1955, p. 64)

A estudiosa percebe que em determinados momentos Machado de Assis explora elementos que estariam presentes em sua obra a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas que se sujeitavam a um comportamento típico do narrador adequado a um modelo de literatura submetido às expectativas do público leitor. O crítico Hélio de Seixas Guimarães, em “Machado de Assis acertando os ponteiros da ficção”, assinala uma posição semelhante, ao verificar que o autor já explora temas que seriam desenvolvidos mais tarde com um outro tratamento e/ou procedimento narrativo. (2007, p. X)

O conto aqui analisado apresenta um personagem que tem por objetivo a projeção social, mas a visão dada pelo narrador mostra uma visão comprometida com o decoro e a moral. Entretanto, tal qual Pereira e Guimarães declaram, esse tema não se esgotará nesse tipo de abordagem e neste conto, muito pelo contrário. Esta história é apenas a primeira que trata da busca por tal reconhecimento público, tema que forma um dos pilares da obra considerada madura do autor.

3.2 A materialização em “Teoria do medalhão”

Após a publicação de “Aurora sem dia”, o conto seguinte que trata e dá corpo à figura do medalhão é o clássico “Teoria do Medalhão – diálogo”, mas numa perspectiva totalmente diversa.

Na abordagem de “Aurora sem dia” transparece uma visão conservadora de Machado de Assis, na qual o narrador desmascara ao leitor a *farsa* Luiz Tinoco, chacoteando-o frente às possibilidades de atingir a projeção social através da poesia e da política. Tal visão, contudo, só é atingida em função

da forma como esse narrador se posiciona em relação à trajetória do personagem.

Esses dois contos representam momentos distintos da obra do autor, independente do melhor termo que pode definir um e outro. As diferenças entre as duas fases servem de base para a análise estabelecida por Schwarz em “A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas”. Nela, o autor compara o tipo de tratamento dado por Machado de Assis a determinadas situações e/ou temas nos seus primeiros romances com a forma com que serão desenvolvidos tais pontos em (e a partir de) *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O crítico analisa de que forma os primeiros romances mostram a problemática do clientelismo, de como os personagens pertencentes às classes mais baixas têm que se submeter para que consigam ascender na hierarquia social. O autor salienta, porém, que o “narrador da primeira fase é comportado [...]. Ele é decoroso, o propósito dos romances é edificante, são obras que desejam contribuir para a melhora da civilização.” (SCHWARZ, 1998, p. 56) Nestes primeiros romances – *Ressurreição, A mão e a luva, Helena e Iaiá Garcia* – impera o regime do *favor*, muito em função da estrutura social brasileira de então:

até 1888 a nossa sociedade era basicamente escravista, composta de três classes fundamentais: de um lado os proprietários, de outro os escravos – essas as duas classes básicas – e, no meio, a classe dos homens ou mulheres livres e pobres. Pessoas livres, isto é, que não são escravas, e pobres, isto é, que não são proprietárias. A sua situação na sociedade brasileira é um problema capital, básico para entender não só a ficção de Machado de Assis como quase tudo na nossa literatura e cultura. [...] Nessa circunstância, a única mediação através da qual eu posso ter acesso aos bens da cultura é o *favor* de um proprietário; ou seja, o acesso ao mundo contemporâneo passa pela proteção de uma pessoa bem-posta da qual dependo. (SCHWARZ, 1998, p. 57)

Tais romances, então, teriam a intenção de demonstrar a troca de favores como base da sociedade brasileira, a qual não permite ao homem livre e despossuído a ascensão social sem este aval. O momento de reconhecimento dessa lógica de mundo seria a “hora da verdade para os dependentes, nos romances da primeira fase” (SCHWARZ, 1998, p. 56). Os proprietários, por sua vez, teriam ao seu *bel-prazer* o arbítrio de ceder ou não àquele que busca a

mudança social. Ele ainda salienta que o narrador, chamado de “comportado” e “decoroso”, nitidamente mostra sua ideologia ao não apoiar a lógica identificada.

Entretanto, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis daria uma reviravolta nestas tendências expressas na primeira fase de sua obra. O narrador Brás Cubas mostraria, na ótica de Schwarz, um novo olhar para tais relações. Ao invés de expor tal tipo de comportamento, a partir desta obra, impera a visão do opressor, personificando no protagonista toda a sorte de sentimentos mesquinhos que eram tratados de uma forma moralizante nos primeiros romances:

Quem é o narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas*? É, justamente, a figura ilustrada, civilizada e sobretudo abastada, cujo poder arbitrário, cujos caprichos constituíam o problema dos romances da primeira fase, romances escritos do ângulo dos dependentes. Agora, a partir do *Brás Cubas*, o romance vai ser escrito do ângulo dos proprietários. Em certo sentido, então, será o caso de dizer que Machado, nas *Memórias póstumas*, trocou o ponto de vista dos oprimidos pelo ponto de vista do opressor. [...] Quer dizer, tudo que Brás Cubas faz, o tempo todo e sempre lá com as finalidades dele, documenta tudo o que há de mais odioso, de mais nefasto que se possa atribuir à classe dominante brasileira. (SCHWARZ, 1998, p. 59)

Schwarz ainda salienta que o caráter volúvel do narrador e a sua mobilidade fazem com que aquilo que era a virada arbitrária dos primeiros romances e que se constituía num momento isolado, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* torna-se uma constante, visto os contínuos piparotes que o narrador aplica no leitor; visto a sua inconstância. O crítico conclui afirmando que aquilo que era *tema* na primeira fase de Machado de Assis, assume o caráter de *forma* com a trajetória de Brás Cubas.

Partindo da ideia de que há uma mudança radical no tratamento dado ao tema e de que a forma contribui para esta, é possível se estabelecer este tipo de relação entre os contos “Aurora sem dia” e “Teoria do medalhão”. Contudo, apesar de ambos apresentarem basicamente o mesmo tema – a figura do *medalhão* –, a visão sobre essa questão e as diferentes formas de cada conto apresentam uma mudança tão radical quanto na mudança exposta na análise de Schwarz.

Assim, se o narrador em terceira pessoa de “Aurora sem dia” – ou seja, a forma de construção do conto – contribui para a visão que se tem de Luiz Tinoco; a ausência de um narrador em “Teoria do medalhão” contribui para a mudança de visão que se passa a ter acerca do *medalhão*, na medida em que não há juízo de valor estabelecido, apenas a exposição, irônica, de uma forma de se obter prestígio social. Esse procedimento dará ao leitor uma espécie de imparcialidade frente ao tema tratado, num estilo totalmente diferenciado se comparado à estrutura do conto publicado em 1870.

Ainda sobre a estrutura, vale a pena salientar que o conto apresenta um subtítulo¹⁰ – “diálogo” – que merece ser analisado, uma vez que o leitor, ao se deparar com ele, cria uma espécie de expectativa: troca de experiências e/ou informações.

Anabella Rita assim define o diálogo:

O diálogo é uma forma de discurso e modo de expressão literária em que dois interlocutores (o “eu” e o “tu”) se alternam reversivelmente interagindo na comunicação, discussão e troca de idéias, informações, sentimentos, pensamentos e atitudes. O diálogo constitui-se, assim, como o cânone da interação verbal cuja origem remonta aos primórdios da Humanidade quando o homem começou a sentir a necessidade de comunicar. Para Benveniste, o diálogo consiste na enunciação de um determinado “quadro figurativo” entre duas instâncias, locutor e alocutário. (RITA)

Porém, contrariando a definição dada pela estudiosa, no decorrer da história, apenas as falas expostas pelo pai mostram-se significativas. As proferidas pelo filho têm basicamente a intenção de dar continuidade ao discurso/exposição do outro. São constantes as intervenções nas quais Janjão comenta o que foi dito pelo pai, e, visto que elas não possuem um real significado, o filho já parece demonstrar a propensão à retórica vazia, embora ainda não apurada. O vazio do discurso nas curtas intervenções do filho são condizentes com uma das características pregadas pelo progenitor como uma das virtudes do *medalhão*.

¹⁰ A respeito dos subtítulos presentes na antologia, Ismael Ângelo Cintra faz o seguinte comentário: “Pelo menos sete, dos doze contos que compõem a obra, apresentam um subtítulo, que, além de funcionar como signo de verossimilhança, induzindo o leitor desde o início a crer na veracidade do relato, serve como guia para localizá-lo a propósito do formato escolhido.” (2003, p. 159)

Maria Zilda Ferreira Cury analisa a forma *diálogo* em “Teoria do medalhão: uma pedagogia do poder”. Nele, a estudiosa avalia uma outra expectativa do leitor ao se deparar com o subtítulo: relacioná-lo a um diálogo socrático. Ela parte de ideias de Mikhail Bakhtin, afirmando que a forma e o conteúdo do diálogo são abertos porque “a tarefa de indagar apenas se interrompe, nunca se dá por acabada, sempre busca continuar encontrando dificuldades e interrogações na última definição dada.” (CURY, 1995, p. 45) Contudo, em “Teoria do medalhão”, “o discurso e a construção de uma pedagogia do poder se constroem no universo de fórmulas fechadas à réplica.” (CURY, 1995, p. 45)

Em relação ao conto a afirmação torna-se válida posto que as respostas do filho não são representativas, mas que, paradoxalmente, dão uma certa continuidade às falas do pai. Talvez seja possível, inclusive, relacionar as falas do filho à função fática da linguagem, na medida em que elas parecem estar voltadas mais para o simples rompimento do silêncio do que para a elaboração de um discurso válido.

Também vale lembrar que a estrutura do diálogo é tipicamente associada a Luciano, um dos autores que teriam influenciado a obra de Machado de Assis – e que inclusive é citado no conto “Teoria do Medalhão” –, no que tange à exploração da ironia. Esta relação é estudada por Rego em *O calandru e a panacéia*, na qual, além de associar a produção machadiana à tradição luciânica, o autor apresenta um panorama acerca da obra do romano, ressaltando que o escritor tinha noção de que inovava a forma diálogo já no seu tempo:

Luciano estava consciente de que o caráter inovador de sua obra era devido em parte, como de fato era, à união que havia praticado entre um gênero “elevado” – o diálogo filosófico – e um gênero “inferior” – a comédia popular. (REGO, 1996, p. 47)

Rego complementa tal ideia:

Através da mistura de gêneros e do desrespeito às convenções específicas de cada um dos gêneros utilizados, Luciano desmascara as pretensões à seriedade do Diálogo, trazendo-o portanto ao nível da linguagem mais coloquial e cotidiana da comédia. (REGO, 1996, p. 49)

De certa forma, essa mesma inovação apresentada por Luciano na construção do diálogo na sua época pode ser aproximada da “Teoria do medalhão”, na maneira como o autor constrói o *seu* diálogo. Machado de Assis rompe com a fórmula clássica do diálogo ao estabelecer o cômico e a ironia como base do desenvolvimento da história, seguindo o modelo ousado e criado por Luciano em seu tempo.

Nas introduções estudadas fica evidente o fato de Machado de Assis preocupar-se com a estrutura do conto ao teorizar a sua composição. “Teoria do Medalhão” encaixa-se na perspectiva que o autor ressalta na introdução de *Papéis avulsos*, ao salientar que algumas das histórias que formam a antologia poderiam até mesmo ser questionadas pelo leitor se seriam realmente contos. A estrutura dialogada proposta neste – assim como outras formas diferenciadas presentes na obra –, de certo modo, assemelha-se no quesito inovação às mudanças significativas de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A própria forma dialogada é a base de um capítulo deste romance, “O velho diálogo de Adão e Eva”, no qual o narrador, através de linhas pontilhadas, pressupõe um diálogo entre dois apaixonados prestes a iniciarem um relacionamento amoroso. Apesar de nada ser dito, muito pode ser imaginado pela pontuação final, que indica perguntas e respostas.

A partir da ideia de que a obra de Machado de Assis volta-se para o estabelecimento de uma espécie de representação da sociedade brasileira de seu tempo, marcada por personagens em busca da projeção social, são válidas algumas outras observações sobre tal quesito presentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Neste romance, tentando convencer o filho a casar-se, o pai de Brás Cubas alerta-o para o problema da obscuridade:

Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. (ASSIS, 1994, p. 548)

Em outra passagem, o protagonista expõe o que realmente sentia por trás da busca pela construção de um emplasto “destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 1994, p. 512):

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis; "...e eu era hábil." Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: -- amor da glória. (ASSIS, 1994, p. 512)

Bosi salienta que a fuga da obscuridade é um dos fatores cruciais na obra de Machado de Assis. Brás Cubas procurou a glória, a nomeada com a criação do seu emplasto; e esta busca serve de base à trajetória indicada a Janjão em “Teoria do Medalhão”.

Este conto pode ser visto como uma espécie de rito de passagem¹¹, pois a conversa ocorre exatamente no momento em que o filho completa vinte e um anos, momento de chegada à fase, senão adulta, da maioridade, o que corrobora o caráter de transmissão de sabedoria presente na história. O objetivo do pai era explícito: a exposição de uma forma de como angariar prestígio social – a transformação do *ser* em *medalhão*.

Assim, o pai do jovem salienta que indiferente à carreira escolhida para seu futuro, ele deveria seguir o caminho do medalhão e o primeiro argumento que ele ressalta é exatamente o da projeção social: “mas qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum.” (ASSIS, 1962, p. 288)

Interessante destacar as possibilidades de profissão levantadas pelo pai: “podes entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes.” (ASSIS, 1962, p. 288) Dentre as carreiras mencionadas pelo pai estão todas as tentadas por Luiz Tinoco, mas que

¹¹ Esta interpretação deve-se a um comentário proferido por Ana Maria Lisboa de Mello em sala de aula na disciplina “SEMINÁRIO DE AUTOR – MACHADO DE ASSIS”, ministrada no primeiro semestre de 2007.

não tiveram efeito em sua trajetória. Inclusive, nem mesmo a agricultura excluiria a possibilidade da realização social do personagem como um medalhão, sendo que esta havia sido a carreira escolhida pelo protagonista de “Aurora sem dia” ao desistir de seu desejo de fugir da obscuridade. O tema explorado neste conto, em “Teoria do medalhão” torna-se uma espécie de premiação àqueles que sabem se aproveitar e/ou criar as oportunidades para atingir projeção na sociedade. A conversa parece, assim, ter um tom simbólico ao representar o momento de transição entre a ignorância – o desconhecimento da *verdade* sobre as relações sociais – e a sabedoria – a descoberta de como essas relações sociais funcionam. Logo, é compreensível que toda a ação do conto fique centrada numa cena *íntima*, já que o que é exposto pelo pai revela as normas que regem a sociedade que Janjão estava prestes a conhecer – e talvez conquistar. A intimidade da situação parece ser crucial, pois a exposição feita no encontro talvez não fosse digna de ser revelada no meio público; parece ser algo como um segredo de alguém que descobriu a verdade dos fatos e que irá transmiti-la no intuito de preservar e/ou proporcionar a ascensão de sua família a um status social diferenciado.

Cury ressalta como o conto lida com essa perspectiva de ascensão ao afirmar que do “fatalismo da estratificação social só se escapa pela sorte, ou melhor pela consciência de que se está num jogo de cartas marcadas do qual se devem extrair as regras.” (1995, p. 40) Assim, as indicações do pai seriam reveladoras de um mundo novo para o jovem, e atingir o status de medalhão garantiria ao filho um futuro digno caso a profissão escolhida falhasse ou não lhe indenizasse “suficientemente o esforço da nossa ambição.” (ASSIS, 1962, p. 289) O *medalhão*, como se vê nesta passagem, também teria uma função econômica, possivelmente conquistada com a visibilidade do ser na sociedade.

Entre os usos e costumes que o pai indica ao filho, a retórica, a arte de falar, ganha papel de destaque. O tratamento diferenciado que é dado ao tema em “Aurora sem dia” e “Teoria do medalhão” pode ser percebido, por exemplo, quando se compara a visão dada ao domínio da oratória: Luiz Tinoco tentou o *sucesso* exatamente com duas formas de exposição retórica, a poesia e a política, e acabou fadado ao fracasso; no segundo, esse comportamento pode garantir o sucesso.

O pai apresenta uma teoria e, ao mesmo tempo, aplica sua tese na explanação dada ao filho, posto que a retórica defendida como um fator marcante para se conquistar a glória social é utilizada pelo mesmo. Situações que exemplificam tal procedimento não faltam: ao exaltar a simbologia de atingir a maioridade, ele afirma que essa idade forma a “primeira sílaba do nosso destino” (ASSIS, 1962, p. 288); ao falar sobre a vida, declara o pai que ela “é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros” (ASSIS, 1962, p. 288).

O discurso retórico também é defendido como forma de conquistar o respeito da sociedade quando o pai indica que o filho poderia utilizar frases e imagens prontas e/ou consagradas para “adornar seu estilo” (ASSIS, 1962, p. 291):

a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. *Caveant cōsules* é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do *Si vis pacem para bellum*. (ASSIS, 1962, p. 291)

Esse mesmo tipo de procedimento – utilização de frases e/ou imagens prontas – é um artifício adotado por Luiz Tinoco, mas, sendo alvo de chacota por parte do narrador, que enumera com humor a variedade de figuras usadas pelo pretense poeta. Já em “Teoria do medalhão”, o uso de tal artifício é visto como uma forma de adorno ao estilo. Se naquele percebe-se o humor escrachado; neste a ironia se materializa muito em função da ausência de um narrador, pois fica a cargo do leitor interpretar o que está por trás do discurso do pai.

Outro aspecto presente no excerto e que merece ser salientado é a aproximação dos artifícios utilizados tanto por parte de românticos, quanto de realistas, ou mesmo de clássicos. Machado de Assis é comumente associado à imagem de um autor irônico frente aos procedimentos de escolas literárias, e este tipo de comportamento, de contestação do autor frente ao caráter absoluto e/ou autônomo das escolas literárias identificado no trecho acima de “Teoria do medalhão”, uma vez que para o autor a retórica ou a inspiração que – na teoria –

deveria ser diversa entre o Classicismo, o Romantismo e o Realismo, quando necessária, acaba sendo exatamente a mesma.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Brás Cubas expõe um sentimento semelhante ao comentar imagens típicas na literatura a partir de um olhar romântico e outro realista. Ao completar dezessete anos, ele se declara um

lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com eles nas ruas do nosso século [...]. (ASSIS, 1994, p. 531)

Contudo, este corcel acaba sendo estafado, “comido de lazeira e vermes” (ASSIS, 1994, p. 531). Assim, o Realismo, “por compaixão, o transportou para os seus livros.” (ASSIS, 1994, p. 531) Ou seja, o modelo foi tão explorado que acabou se esvaindo. Também é famoso o seu comentário acerca da impossibilidade de o Realismo retratar a totalidade do real por não reproduzir “o número exato dos fios que compõem um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.” (ASSIS, 1994a, p. 904)

A retórica, assim, é um artifício imprescindível para a criação do medalhão. Tanto, que o pai, utilizando deste recurso, chega até mesmo a usar de ironia para com o filho sem que este perceba o que havia por trás do *elogio*, quando ele afirma que Janjão fora talhado para o ofício, por ser dotado da “perfeita inópia mental” (ASSIS, 1962, p. 290). As razões do pai repousam na percepção da *virtude* que o jovem apresenta ao dar atenção a coisas sem valor, como o “corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas.” (ASSIS, 1962, p. 290)

O discurso vazio e a falta de opiniões consistentes são de suma importância, de acordo com o pai, na criação do medalhão. Assim, o filho deveria policiar-se ao máximo no intuito de restringir a sua atividade cerebral, e que pensar poderia tornar-se uma atividade perigosa:

Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; [...] pode-se com violência, abafá-las, escondê-las até a morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida. (ASSIS, 1962, p. 290)

Permanecer só mostra-se situação arriscada neste jogo de aniquilamento da capacidade de raciocínio, porque a “solidão é oficina de idéias” (ASSIS, 1962, p. 291). O culto à obriedade, inclusive, deveria fazer com que Janjão abdicasse da literatura; contudo, dominar a terminologia seria de bom tom, pois poderia significar certa erudição e, da mesma forma, seria interessante ser visto em livrarias, principalmente se estivesse entrando numa. Tudo pelo culto da publicidade. Este é, aliás, um outro artifício que o pai indica como uma forma eficiente de se conquistar prestígio social: “A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu debes requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição.” (ASSIS, 1962, p. 292) As orientações dadas mostram que a troca de favores serve como base da formação do ser no Segundo Reinado. Seguindo a leitura aqui proposta, de que Machado de Assis tenta apresentar uma faceta da sociedade brasileira, é visível que a percepção de que a máscara social é fundamental na construção deste ser brasileiro.

Visto que os mimos são essenciais, o pai salienta que é mais importante oferecer um carneiro num jantar do que “inventar um *Tratado científico da criação dos carneiros*” (ASSIS, 1962, p. 292). Vale lembrar que o conto inicia logo após o fim de um jantar em homenagem ao aniversário de Janjão, o que pode indicar que a própria comemoração oferecida também serviria para que ambos tivessem certa acolhida por parte da sociedade. Também os agrados devem ser levados à imprensa, aos “repórteres dos jornais” (ASSIS, 1962, p. 292) que devem ser convidados à mesa em dias de regozijo, sejam estes quais forem. À medida que Machado de Assis atuou como jornalista ao longo de anos, é possível afirmar – embora a relação biografia *versus* obra seja às vezes um tanto quanto inválida e/ou mesmo perigosa – que o autor tenha entrado em contato com tais situações, e que elas sejam também representativas na formação da sociedade de então.

Todavia, embora tais mimos possam ser acontecimentos singelos, a publicidade sobre eles deve ser farta:

Uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe o teu nome ante os olhos do mundo. [...] Se caíres de um carro, sem outro

dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais. (ASSIS, 1962, p. 292)

Mais uma vez, as palavras de Bosi em relação ao fato de os personagens machadianos demonstrarem um desejo de fugir da obscuridade vêm à tona; além, é claro, de demonstrar o jogo de favores mencionado por Schwarz.

Entretanto, seguindo as considerações dadas, Janjão atingiria o patamar projetado pelo pai: a fuga da obscuridade. Este status lhe daria a possibilidade de entrar na “terra prometida” (ASSIS, 1962, p. 293) destinada àqueles que triunfam frente à massa engolida pelo vulgo. Assim, ele alcançaria a “fase de ornamento indispensável, de figura obrigada, de rótulo.” (ASSIS, 1962, p. 292) Esta definição pode ser vista como uma síntese da construção do medalhão, pois apesar de ele se constituir de um “rótulo”, seria uma “figura obrigada”, indispensável na sociedade. A ironia é um elemento presente em todo o conto, chegando ao seu ápice no comentário final do pai, a última indicação que ele dá ao seu filho, exatamente no intuito de evitá-la:

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios. (ASSIS, 1962, p. 294)

A seriedade com que o pai trata do tema contribui ainda mais para o caráter irônico do texto, principalmente pelo fato de que ironicamente ele pede para que o filho a evite. Uma possível explicação seria a de que esse artifício exige o uso do discernimento, da inteligência, para ser identificada, e o conto prega o culto à aparência e à negação do pensar como ideal de vida.

Também vale salientar que Machado de Assis faz uma espécie de apanhado de autores que exploraram a ironia, partindo, exatamente, de Luciano, aquele que pode ter servido como inspiração tanto no que tange ao uso deste procedimento, quanto ao uso inovador da estrutura do diálogo. Os outros autores mencionados remontam à tradição do século XVIII e são, de acordo com

Candido, escritores que não eram cultuados no seu tempo, que fugiam da objetividade típica da literatura produzida naquele contexto. (CANDIDO, 2004, p. 23)

Assim, a relação entre “Aurora sem dia” e “Teoria do Medalhão”, parece apresentar um tema semelhante, mas que ganha tratamento diferenciado em momentos distintos da obra do autor. Além disso, este mesmo tipo de personagem será desenvolvido em contos que serão analisados nas próximas seções.

3.3 O desdobramento do personagem

3.3.1 “O segredo do bonzo”

Publicado originalmente em 1882, “O segredo do bonzo” segue a tradição iniciada ainda em “Aurora sem dia” de apresentar como questão central o culto às aparências e ao falso saber.

Inicialmente, vale a pena levantar algumas ressalvas. Por exemplo, se é fato aceitável que Machado de Assis explora a figura do medalhão como uma forma de expor ironicamente uma faceta da sociedade de seu tempo – e assim, de certa forma, caracterizar também uma faceta da identidade nacional –, este conto não teria espaço nesta análise posto que ele aborda personagens portugueses que nem mesmo estão em seu país de origem, e sim se aventurando pelo Oriente.

Em contrapartida, é possível lembrar que o próprio Machado de Assis, em “Instinto de nacionalidade”, argumenta que mesmo tratando de algo que pode estar fisicamente distante de seu tempo/espço não significa necessariamente que não esteja em estreita relação o seu mundo. Para justificar seu argumento, ele cita o caso de Shakespeare, que, apesar de ambientar suas peças muitas vezes longe da Inglaterra, nunca deixou de ser considerado inglês. Logo, a análise de tal conto justifica-se na leitura aqui proposta.

Como em todos os contos que explicitamente desenvolvem a figura do medalhão, o escritor vale-se de uma forma inovadora na estrutura de “O segredo do bonzo” ao criar um capítulo inédito da obra *Peregrinações*, do aventureiro português Fernão Mendes Pinto. O estudioso Cintra assim define esse procedimento:

“Para conferir maior credibilidade a essa alegação, a voz que assume o discurso, no conto machadiano, identifica-se de princípio com o cronista [...] e, certamente para desempenhar sua função com mais veracidade, participa da história não só como testemunha e observador, mas como agente.” (CINTRA, 2003, p. 163)

Contudo, o autor vai ainda mais longe, uma vez que ele estabelece até mesmo o exato contexto no qual o seu *capítulo inédito* deveria ser incluído. Ou lido. Ou até mesmo compreendido. Esta indicação está presente numa das notas de *Papéis avulsos*:

Como se terá visto, não há aqui um simples *pastiche*, nem esta imitação foi feita com o fim de provar forças, trabalho que, se fosse só isso, teria bem pouco valor. Era-me preciso, para dar a possível realidade à invenção, colocá-la a distância grande, no espaço e no tempo; e para tornar a narração sincera, nada me pareceu melhor do que atribuí-la ao viajante escritor que tantas maravilhas disse. Para os curiosos acrescentarei que as palavras: *Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu*, - foram escritas com o fim de supor o capítulo intercalado nas *Peregrinações*, entre os caps. CCXIII e CCXIV. (ASSIS, 1962, p. 364)

A alegação inicial de Machado de Assis ao realizar tal projeto é o de garantir uma espécie de verossimilhança ao seu texto. Todavia, *Peregrinações* é considerada uma obra marcada por exageros nas histórias ali contidas e vividas ao longo da viagem empreendida por Fernão Mendes Pinto ao Oriente na metade do século XVI¹². O estudioso Eduardo Guerreiro Brito Losso analisa o fato de Machado de Assis afirmar que o autor português era criador de muitas “maravilhas”. Para ele, trata-se de um procedimento irônico utilizado pelo autor carioca: “As maravilhas seriam maravilhas mentirosas, isto é, invertendo a ideia negativa de mentira [...]. Contudo, há também a hipótese de uma ironia

¹² A obra só seria publicada em 1614, trinta anos após a morte do autor.

dialeticamente antitética e sobreposta a essa.” (LOSSO) Ou seja, de acordo com esta análise, Machado de Assis poderia ser irônico a partir de dois pontos de vista: ao afirmar que as maravilhas seriam mentiras; ou ao adjetivar a ficção absurda como um acontecimento maravilhoso.

Entretanto, talvez seja possível ainda outra leitura deste artifício utilizado pelo contista no excerto citado, já que sua argumentação pode ganhar sentido caso ela seja vista como a única forma de a história passar a ter certa verossimilhança. A ficção criada por Machado de Assis apresenta acontecimentos narrados pelo fictício Fernão Mendes Pinto que soam tão absurdos como aqueles narrados pelo personagem histórico.

Massaud Moisés salienta o caráter inverossímil de *Peregrinações*, afirmando que o autor português faz uma

interpenetração do plano real com o ideal ou imaginário, numa simbiose perfeita, que impede saber onde termina um e onde começa o outro: tem-se a sensação de estar perante à fantasia mais desenfreada, tal o caráter inverossímil de algumas passagens. Cresce a tal ponto este lado mentiroso, imaginado ou inventado, que autorizou a formação dum trocadilho com o nome do autor: *Fernão! Mentos? Minto!*. (MOISÉS, 1971, p. 74)

Assim, apesar de a aventura do Fernão Mendes Pinto machadiano mostrar-se absurda, no contexto de *Peregrinações* seria respaldada pelo caráter fantasioso que muitas vezes está presente no texto original. Naquele contexto, faria sentido a narrativa *sincera* que ele apresenta na sua ficção.

Machado de Assis, na mesma nota, ainda ressalta que o seu *capítulo inédito* deveria estar entre os de número CCXIII e CCXIV. Vista a atenção dada a este fator, é interessante saber o que acontece neste momento da narrativa do século XVII.

Fernão Mendes Pinto narra que a esta altura de sua viagem encontrava-se em Fuchéu no reino de Bungo. Nos capítulos que antecedem a localização exata onde o conto se origina, a presença do português e do padre Francisco Xavier causa certa revolta nos bonzos do reino, na medida em que o rei mostra-se bastante favorável à fé que o católico apregoava. Sentindo-se desprezados pelo rei, os bonzos sugerem uma espécie de embate entre o padre e o maior de todos os religiosos locais, Fucarandono. Porém, na discussão, o

padre sai vitorioso – vale ressaltar que Fernão Mendes Pinto não apresenta exatamente o que foi dito pelo padre, apenas o *resultado* da disputa. O próprio rei mostra-se mais propenso às palavras de defesa da fé católica propostas pelo padre, do que às interferências apresentadas pelo sacerdote local. Ele também intercede constantemente durante a contenda para dar razão ao religioso português e para fazer com que os bonzos que acompanhavam e auxiliavam Fucarandono no embate mudassem de posição.

O próprio autor português, com suas falas, busca caracterizar como questionáveis as afirmações e contestações de Fucarandono acerca da benevolência divina e da descrença do padre nos *santos* idolatrados pelo bonzo, mas que, na opinião do católico não passavam de homens de posses. Já no capítulo posterior, CCXIV, ocorre a partida da cidade de Fuchéu.¹³

Possivelmente, Machado de Assis estabelece este momento para incluir o *seu* capítulo, pois nesta parte da narrativa diferentes formas de fé são postas em contraste, e o conto trata da descoberta de uma nova *doutrina local*. Além da exposição de tal crença, há ainda a aplicação prática de tais métodos, o que se torna significativo se for levado em conta que Fernão Mendes Pinto presenciara um embate retórico entre dois diferentes religiosos; e ao longo do conto ele vivencia a teoria e a aplicação desta “doutrina não menos curiosa que saudável ao espírito” (ASSIS, 1962, p. 323): o pomadismo.

Para recriar com fidedignidade uma parte de *Peregrinações*, Machado de Assis lança mão, inclusive, de construções sintáticas com um certo tom elevado, na tentativa de aproximar a narrativa do *seu* Fernão Mendes Pinto à do histórico. Também para tornar mais próxima do original a sua história, o autor não esquece de iniciar seu conto fazendo uma menção ao que havia acontecido no capítulo anterior ao *seu*:

Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo, com o padre-mestre Francisco, e de como el-rei se houve com o Fucarandono e outros bonzos, que tiveram por acertado disputar ao padre as primazias da nossa santa religião. (ASSIS, 1962, p. 323)

¹³ Conforme CATZ, PINTO e SARAIVA

Logo na apresentação do que seria desenvolvido no conto, o Fernão Mendes Pinto machadiano salienta que a doutrina que seria exposta era “digna de ser divulgada a todas as repúblicas da cristandade” (ASSIS, 1962, p. 323). Em seguida, conta que durante um passeio na cidade de Fuchéu, acompanhado por Diogo Meireles, encontra uma grande concentração de pessoas em torno de um homem que “discorria com grande abundância de gestos e vozes” (ASSIS, 1962, p. 323) para uma multidão embasbacada acerca da origem dos grilos. Estes “procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova” (ASSIS, 1962, p. 323). Patimau, “matemático, físico e filósofo” (ASSIS, 1962, p. 323), era o autor da tão disparatada teoria. Contudo, apesar do absurdo da pregação, ele é ovacionado.

A maneira como ele prega pode ser associada à forma como Luiz Tinoco se porta ao fazer um discurso político. Entretanto, em “Aurora sem dia”, todo o gestual do personagem serve apenas para que ele seja chacoteado pelo narrador; e na história aqui analisada contribui para o *mise-en-scène* e consequente aceitação da teoria pregada. Importante também salientar a formação do pregador Patimau. Os títulos certamente dariam a ele credibilidade e posteridade, fatores que são elementos marcantes em “Teoria do Medalhão”.

Encontrar pregações absurdas ao longo das ruas é uma constante no reino de Fuchéu. Após a primeira aparição, Languru é visto fazendo o seguinte discurso:

E dizia este outro, com grande admiração e aplauso da gente que o cercava, que enfim descobrira o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue de vaca; daí provinha a excelência da vaca para habitação das almas humanas, e o ardor com que esse distinto animal era procurado por muitos homens à hora de morrer; descobrimento que ele podia afirmar com fé e verdade, por ser obra de experiências repetidas e profunda cogitação, não desejando nem pedindo outro galardão mais que dar glória ao reino de Bungo e receber dele a estimação que os bons filhos merecem. (ASSIS, 324)

Assim como Patimau, apesar de Languru pregar uma teoria absurda ele é ovacionado tal qual o outro pregador o fora. O único prêmio que o orador pede como paga de sua conquista intelectual é garantir glória ao povo e, deste, estima. Assim como é pregado em “Teoria do Medalhão”, mais uma vez a *glória* e

o *reconhecimento público* ganham papel de destaque na construção do ser que se diz uma espécie de intelectual.

A explicação para haver tantos pregadores se dá com o fato de que uma nova doutrina tornara-se largamente difundida naquele reino, o *pomadismo*. Essa teoria vai ao encontro do culto ao medalhão uma vez que ela parece configurar-se como a materialização da teoria retórica e do culto da aparência desenvolvido no conto “Teoria do medalhão”. O próprio Machado de Assis relaciona o nome do personagem mentor da doutrina, o bonzo Pomada, ao significado que a palavra adquiriu na língua portuguesa numa nota presente no conto: “O bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadistas os seus sectários. *Pomada e pomadista* são locuções familiares da nossa terra: é o nome local do charlatão e do charlatanismo.” (ASSIS, 1962, p. 365) Em última instância, o autor está caracterizando com um sinônimo a figura desenvolvida pelo pai de Janjão em “Teoria do medalhão”, que seria, assim, um seguidor do *pomadismo*, sem o saber.

Em relação à palavra *bonzo*, Losso apresenta a hipótese de ela, ao ser aportuguesada do seu original japonês *bózu* – que o crítico, baseado no dicionário Houaiss, afirma designar etimologicamente pessoa religiosa –, teria recebido um segundo sentido a partir do uso pejorativo e da difusão do termo com a obra *Peregrinações*, passando a significar também o indivíduo medíocre e/ou ignorante que se julga superior. (LOSSO)

O personagem Fernão Mendes Pinto conhece a nova doutrina através de Titané, que tece galantes elogios a seu amigo e companheiro do narrador, Diogo Meireles. O habitante local utiliza expressões como “ouro da verdade e sol do pensamento” (ASSIS, 1962, p. 324); e esta amabilidade com que ele trata o português pode ser associada ao mesmo comportamento defendido pelo pai de Janjão ao filho. Assim, um tratamento gentil poderia ser de grande utilidade na *arte* de conquistar um amigo.

A forma como Fernão Mendes Pinto e Diogo Meireles conhecem a nova doutrina é digna de figurar entre os ensinamentos proferidos em “Teoria do medalhão”. O bonzo inicia sua exposição salientando que

a virtude e o saber, têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou

contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contacto com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador. (ASSIS, 1962, p. 324)

O saber e a virtude não teriam, assim, de acordo com tal sistema, função caso não tivessem o “espectador”; com a exposição do sujeito e a consagração pública é que se consegue dar utilidade à *inutilidade* da ausência de plateia. Este primeiro ensinamento corrobora ainda mais o fato de que o conto parece expor a prática dos ensinamentos teóricos pregados em “Teoria do medalhão”.

Para Pomada, também, a opinião pública supera a existência do fato em si: “se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente.” (ASSIS, 1962, p. 325) Logo, sua teoria almejava muito mais a posteridade do que exatamente a essência do conhecimento. Este tipo de jogo entre a *essência* e a *aparência* pode ser associado diretamente ao tipo de conhecimento pretensamente possuído por Luiz Tinoco e também desenvolvido em “Teoria do medalhão”. Pomada salienta que as pregações de Patimau e Languru não tinham a menor fundamentação, mas que representavam a concretização de suas ideias e, com isso, “desfrutavam a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos.” (ASSIS, 1962, p. 325)

Exposta a doutrina, os dois portugueses, com o apoio e participação de Titané, combinam por em prática tais ensinamentos. Fernão Mendes Pinto ressalta que a aplicação da lição recém recebida lhes proporcionaria um diferente tipo de lucro: “pois não é só lucro o que se pode haver em moeda, senão também o que traz consideração e louvor, que é outra e melhor espécie de moeda, conquanto não dê para comprar damascos ou chaparias de ouro.” (ASSIS, 325) O fato de reconhecer a importância da publicidade, apesar de não ser na forma de moeda, valoriza ainda mais o culto à aparência desenvolvido nos contos aqui analisados.

A experiência do alparqueiro Titané consistiu em espalhar pelo reino de Bungo que suas alparcas eram cobiçadas em diversos reinos e que vinte e dois mandarins iam solicitar ao imperador que “fosse criado o título honorífico de *alparca do Estado*” (ASSIS, 1962, p. 326) para homenageá-lo. Vale salientar um ponto: o meio como ele espalha tal notícia pelo reino. Fernão Mendes Pinto afirma que a “esquina escolhida” (ASSIS, 1962, p. 326), o meio de divulgação, foi um

papel feito de casca de canela moída e goma, obra mui prima, que eles talham depois em pedaços de dois palmos de comprimento, e meio de largura, nos quais desenham com vivas e variadas cores, e pela língua do país, as notícias da semana, políticas, religiosas, mercantis e outras. (ASSIS, 1962, p. 326)

Isto é, o jornal. A forma escolhida por Titané é a mesma buscada por Luiz Tinoco quando este decide sair da obscuridade e publica seus textos. Em ambos os casos, o olhar de Machado de Assis acerca da imprensa assemelha-se, visto que nos dois há a coincidência (ou não) de se veicular material sem qualificação. Apesar do sucesso da empreitada de Titané, sua experiência é contestada, pois ele não acreditava na superioridade de suas alparcas, e Fernão Mendes Pinto salienta que “não nos cabe inculcar aos outros uma opinião que não temos, e sim a opinião de uma qualidade que não possuímos; este é, ao certo, o essencial dela.” (ASSIS, 1962, p. 327) Ou seja, a real virtude de um pomadista consiste em fazer crer numa virtude que não é possuída.

Claro que, mais uma vez, a associação com a trajetória do protagonista de “Aurora sem dia” é automática. Todavia, é marcante a diferença de abordagem dada pelo narrador entre aos dois: enquanto que neste último o falso saber é visto como uma *falha* de caráter; aqui, em “O segredo do bonzo”, é visto como uma virtude.

A experiência de Fernão Mendes Pinto buscou, sim, apresentar uma virtude que realmente o personagem não possuía: o domínio da charamela. Embora ele afirme que seja um músico mediano no instrumento, sua apresentação foi vista como uma “coisa extraordinária” (ASSIS, 1962, p. 327). Ele explica que isso ocorre devido ao

recurso dos ademanos, da graça em arquear os braços para tomar a charamela, que me foi trazida em uma bandeja de prata, da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdém e ufania com que os baixei à mesma assembléia, a qual neste ponto rompeu em um tal concerto de vozes e exclamações de entusiasmo, que quase me persuadiu do meu merecimento. (ASSIS, 1962, p. 327)

O modo como ele se comporta ao tocar o instrumento retoma o procedimento adotado pelos pregadores Patimau e Languru neste conto, e também da forma como Luiz Tinoco se manifesta na tribuna em meio a uma sessão. Sem esquecer, é claro, das diferenças já apontadas entre ambos.

Finalmente e com a experiência que se mostrou mais válida e radical, Diogo Meireles optou por curar uma moléstia que atingia a sociedade local. A doença consistia no inchaço dos narizes “que tomavam metade e mais da cara ao paciente” (ASSIS, 1962, p. 326). Posto que a terapêutica regular era a simples extração dos narizes – o que era negada pelos enfermos –, ele opta – visto que dominava a medicina – não apenas por extirpá-los, mas também substituí-los por narizes de “pura natureza metafísica, isto é, inacessível aos sentidos humanos” (ASSIS, 1962, p. 327). O convencimento se dava pela palavra: “[a assembleia] cedia entretanto à energia das palavras de Diogo Meireles, ao tom alto e convencido com que ele expôs e definiu o seu remédio.” (ASSIS, 1962, p. 327) Para tanto, o português

desnarigava-os com muitíssima arte; depois estendia delicadamente os dedos a uma caixa, onde fingia ter os narizes substitutos, colhia um e aplicava-o ao lugar vazio. Os enfermos, assim curados e supridos, olhavam uns para os outros, e não viam nada no lugar do órgão cortado; mas, certos e certíssimos de que ali estava o órgão substituto, e que este era inacessível aos sentidos humanos, não se davam por defraudados, e tornavam aos seus ofícios. Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar. (ASSIS, 1962, p. 328)

O caráter metafísico dos narizes utilizados por Diogo Meireles expõe o quão convincente era o seu discurso. Além disso, é fator marcante a associação entre a ideia de que a metafísica, aqui, pode ser sinônimo de imaginação, obtida pelo uso de uma retórica convincente, algo que se mostra tão propício ao pomadismo desenvolvido pelo personagem.

Machado de Assis, ao incluir o seu capítulo inédito num momento da obra no qual o Cristianismo é alvo de questionamentos por parte dos bonzos, talvez buscasse mostrar que para os habitantes locais era mais fácil acreditar em análises disparatadas, como as expostas pelos pregadores que aparecem ao longo do texto, do que na palavra da benevolência divina defendida pelo padre Francisco Xavier, apesar de a fé local ser baseada no manejo enganador da palavra.

Percebe-se, então, com os fatos comentados, que aquilo que era teoria em “Teoria do Medalhão” torna-se prática em “O segredo do bonzo”, além, é claro, de ter sido uma experiência, ao que tudo indica, enriquecedora para o Fernão Mendes Pinto machadiano – “O que tudo deixo relatado para glória do bonzo e benefício do mundo.” (ASSIS, 1962, p. 327)

3.3.2 “O espelho”

Seguindo a tese de que alguns dos contos presentes na obra *Papéis avulsos* refletem questões exploradas inicialmente nos contos “Aurora sem dia” e “Teoria do medalhão”, a análise do conto “O espelho” se faz necessária pelo fato de ser este um dos contos que mais terá pontos em comum com as ideias ressaltadas até aqui.¹⁴ As histórias até aqui analisadas têm se mostrado recorrentes em alguns aspectos, como a valorização obcecada da publicidade, do reconhecimento público, do falso saber, além de apresentarem uma estrutura narrativa inovadora. A história aqui em questão mantém exatamente o parâmetro estabelecido pelas demais narrativas.

Inicialmente, chama a atenção a forma utilizada por Machado de Assis na composição do texto. Se em “Teoria do medalhão” há o uso revolucionário do diálogo, e em “O segredo do bonzo”, a criação de um capítulo

¹⁴ Cabe, porém, desde já uma ressalva: a análise do conto seguirá o mesmo modelo até aqui utilizado, contemplando a explicitação da estrutura inovadora utilizada na construção do texto e a tentativa de aproximar elementos que possam ser associadas às histórias analisadas. Dar conta de todas as abordagens já sugeridas em relação ao conto “O espelho” parece ser uma pretensão demasiada; assim, fica estabelecido o foco e a ausência de determinados tipos de estudos que também exploram o conto em questão.

inédito; em “O espelho” há um narrador em moldura, ou seja, uma história que será contada dentro de uma história.

O conto apresenta um narrador em terceira pessoa, que introduz uma cena na qual eram discutidas “várias questões de alta transcendência” (ASSIS, 1962, p. 345) por “quatro ou cinco cavalheiros” (ASSIS, 1962, p. 345). O recurso da criação de uma espécie de diálogo entre o narrador e o leitor¹⁵ ganha espaço no conto, quando o primeiro pressupõe a dúvida que surge com a imprecisão frente ao número de debatedores:

Por que quatro ou cinco? Rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além deles, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação. (ASSIS, 345)

Após tal esclarecimento, a narrativa é transferida, em seguida, para a voz do próprio Jacobina, e só será retomada pelo narrador em alguns momentos para descrever o comportamento dos espectadores e do próprio orador.

A exposição da teoria acerca da construção do medalhão forma a base do conto “Teoria do medalhão”. De certa maneira, o conto “O espelho” aproxima-se dessa ideia, na medida em que Jacobina, ao assumir a narração, age como aquele orador na explanação de sua tese acerca da alma humana. Ele é inquirido por um dos presentes a dar “alguma opinião, - uma conjectura, ao menos.” (ASSIS, 1962, p. 346) O personagem aceita o convite, mas, ao entrar na discussão impõe:

Nem conjectura, nem opinião, redargüiu ele; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso da minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. [...] não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. (ASSIS, 1962, p. 346)

A insistência em não ser interrompido expõe o desejo de ser o centro das atenções, sentimento que é perfeitamente adequado à aprendizagem vivida por ele e que será contada aos espectadores em seguida. O mesmo vale para o

¹⁵ Este uso mostra-se presente na obra de Machado de Assis, principalmente após 1880. Vide, por exemplo, os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*; além dos contos “Pai contra mãe”, “A causa secreta” e “Missa do galo”, entre outros.

fato de o protagonista afirmar ter ao seu lado uma verdade inquestionável e inacessível a questionamentos. Tal pretensão é igualmente compatível com o tema da *aparência do saber*, pois o narrador (ainda em terceira pessoa) salienta que a discussão “tornou-se difícil, senão impossível, pela multiplicidade de questões que se deduziram no tronco principal, e um pouco, talvez, pela inconsistência dos pareceres.” (ASSIS, 1962, p. 346) Assim, o personagem mostra-se como o detentor da razão num momento em que se discute um tema mais que controverso e passível de diferentes interpretações: a alma humana.

Os espectadores atendem à imposição de Jacobina, tendo ao longo do conto apenas algumas poucas palavras, mas sem nunca questionarem a fala do protagonista. Este tipo de comportamento aproxima ainda mais os contos “Teoria do medalhão” e “O espelho”, pois é possível argumentar que a atuação dos outros ouvintes presentes na cena assemelha-se ao papel exercido por Janjão naquele conto, uma vez que as respostas e comentários feitos servem apenas para dar continuidade à conversa; tal qual ocorre no conto em que a conversa entre pai e filho centraliza toda a ação.

Em “Teoria do medalhão”, ao discutir o/a surgimento/criação do medalhão, o personagem que conduz a história argumenta que se seu filho seguisse seus conselhos ele atingiria tal estágio numa idade preestabelecida: “És moço, tens naturalmente o ardor, a exuberância, os improvisos da idade; não os rejeites, mas modera-os de modo que aos quarenta e cinco anos possas entrar francamente no regímen.” (ASSIS, 1962, p. 290) Ao ser questionado pelo filho acerca do porquê da idade, o pai responde que esta era a “data normal do fenômeno” (ASSIS, 1962, p. 290). Já o protagonista de “O espelho”, antes de assumir a narração, é descrito como um homem que “tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos” (ASSIS, 1962, p. 345). Essa caracterização faz crer que ele estaria exatamente no momento em que ocorre o *fenômeno*. Ou seja, Jacobina é um homem que já viveu a aprendizagem de ser um medalhão, o que significa de certa forma entender a sociedade como um sistema no qual o culto às aparências mostra-se como a principal regra da existência; e é exatamente este tipo de abordagem que será desenvolvido pelo personagem ao narrar a sua teoria acerca da alma humana. Na teoria e na prática. Assim como o pai de Janjão (re)conheceu a forma de *sobreviver* na sociedade; assim será a experiência de Jacobina. Bosi salienta tal aspecto:

Jacobina, que, no momento de contar a sua “estranha” experiência, é um quarentão “capitalista”, “astuto” e “cáustico”, fora já um “rapaz pobre”: “tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da guarda nacional”. O que separa o último estado do primeiro, o narrador da história narrada, é, simples e brutalmente, a passagem de classe, o aprendizado das aparências. (BOSI, 1999, p. 100)

Jacobina vive uma transição entre a inocência da adolescência frente ao mundo e o pólo da experiência, onde as aparências mostram-se cruciais. Ao mesmo tempo – e talvez mesmo por causa desta –, o personagem vive uma mudança de ordem financeira. Se existe um elo entre elas e a mudança efetuada, não é possível afirmar categoricamente; mas é plausível levantar a possibilidade de que elas ocorrem concomitantemente e numa relação de causa/efeito. Esta era a teoria pregada pelo pai de Janjão; a mesma experiência vivida por Diogo Meireles na sua ventura ao Oriente; a causa da *queda* de Luiz Tinoco; e que em “O espelho” será demonstrado por Jacobina a partir de uma experiência pessoal.

O início de sua exposição é avassalador: “Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...” (ASSIS, 1962, p. 346) Embora possa parecer um mero detalhe, a pontuação utilizada no final da afirmação mostra-se relevante, pois pressupõe uma pausa um tanto quanto prolongada, e o seu uso provavelmente busca dar espaço a alguma interjeição de surpresa por parte dos espectadores. E é exatamente o que acontece em seguida, com a surpresa dos ouvintes: “Duas?” (ASSIS, 1962, p. 346) O personagem demonstra ter domínio sobre seu público, fato que ganha dimensão posto que a atenção pública – ou o reconhecimento social de seu ser – é de grande valia para Jacobina. Este mesmo procedimento será utilizado posteriormente quando ele caracteriza uma das *duas almas* e tem o mesmo efeito sobre seus ouvintes.

As duas almas mencionadas pelo personagem são assim descritas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (ASSIS, 1962, p. 346) – uma *alma interior* e uma *alma exterior*. Em relação à segunda, o protagonista salienta que ela poderia mudar de “natureza e de estado” (ASSIS, 1962, p. 346), assumindo desde a imagem de um “cavalinho de pau” (ASSIS, 1962, p. 346) na infância, a de uma “provedoria de irmandade” (ASSIS, 1962, p. 346) na fase adulta. Bosi afirma que a alma exterior é “oscilante, porque

descontínua e oscilante é a presença física dos outros, e descontínua e oscilante o seu apoio.” (1999, p. 99) Talvez caiba nessa análise também um outro quesito: a necessidade.

O próprio Jacobina salienta que ele mesmo já havia experimentado tais mudanças em diferentes momentos, mas restringe-se a um episódio vivido aos vinte e cinco anos. Tamanha é a capacidade de Jacobina em chamar a atenção para si que os

quatro companheiros, ansiosos de ouvir o caso prometido, esqueceram a controvérsia. [...] A sala, até há pouco ruidosa de física e metafísica, é agora um mar morto; todos os olhos estão no Jacobina, que concerta a ponta do charuto, recolhendo as memórias. (ASSIS, 1962, p. 347)

Se antes havia a discussão, neste momento, com todas as atenções voltadas para si, Jacobina encontra a ocasião propícia para iniciar sua narrativa. Ele começa lembrando de sua nomeação como “alferes da guarda nacional” (ASSIS, 1962, p. 347), e a repercussão gerada a partir de tal fato. Simpatias e antipatias vêm à tona com sua designação para o cargo, que exigia a utilização da farda:

Minha mãe ficou tão orgulhosa! tão contente! Chamava-me o seu alferes. Primos e tios, foi tudo uma alegria sincera e pura. Na vila, note-se bem, houve alguns despeitados; choro e ranger de dentes, como na Escritura; e o motivo não foi outro senão que o posto tinha muitos candidatos e que esses perderam. Suponho também que uma parte do desgosto foi inteiramente gratuita: nasceu da simples distinção. Lembra-me de alguns rapazes, que se davam comigo, e passaram a olhar-me de revés, durante algum tempo. (ASSIS, 1962, p. 347)

Para Bosi, “A farda é matéria de *status*. [...] Ter *status* é existir no mundo em estado sólido.” (1999, p. 99) O próprio Machado de Assis utiliza um termo que explica a visão do crítico literário: “distinção”. O fato de tornar-se *diferente* gera os sentimentos tanto para o bem, quanto para o mal, pois a sua posição também seria vista com inveja por todos aqueles que buscavam a *farda* como uma saída para a espécie de anonimato em que eles viviam. Não esquecendo também das palavras do crítico que salientam que ele se encontrava numa situação financeira complicada, e o cargo daria ao seu detentor uma

possibilidade – como parece ter dado a Jacobina – de ascensão. Claro que esta relação causa/efeito não é explícita no texto, mas a experiência vivida pode ter pelo menos lhe ensinado acerca do *funcionamento da sociedade*.

O convite da tia Marcolina para passar uns dias em sua companhia, sem esquecer da farda, é o fator que desencadeia a experiência em Jacobina. Ao chegar, o tratamento é condizente à solicitação:

Chamava-me também o seu alferes. [...] E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o “senhor alferes”. (ASSIS, 1962, p. 347)

Até este momento, Jacobina ainda não tinha sido tomado pela ideia do cargo, a ponto de ainda pedir para que a tia o tratasse como antigamente. Inclusive o termo “Joãozinho” indica uma forma carinhosa e íntima de tratamento, diferente da forma impessoal pela qual ele passa a ser designado. Agora ele era alferes. Vestia a farda. Gledson afirma que a farda de alferes da Guarda Nacional era reconhecida por ser vistosa e imponente (2006, p. 404), fator que contribui ainda mais para o reconhecimento e mesmo a inveja que ele suscita.

Como forma de agradar ao sobrinho, ele ganha o melhor lugar na mesa “e era o primeiro a ser servido.” (ASSIS, 1962, p. 347) Contudo, o principal afago que Jacobina recebe é o de ter o espelho da casa em seu quarto. Ele assim descreve o objeto:

um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madreperla e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (ASSIS, 1962, p. 347)

Gledson tem um instigante estudo sobre a caracterização do espelho, no qual ele ressalta que o fato de ele ter vindo para o Brasil no ano de 1808, junto com a família real, é significativo na medida em que este é o momento em que a “nação brasileira começou a tornar-se consciente de si própria e ‘se olhou no

espelho' – isto é, viu a si própria como os outros a viam.” (2006, p. 74) Ele também declara que a moldura apodrecida seria um indicativo da cultura herdada de nossos colonizadores (GLEDSON, 2006, p. 74). O objeto serve como uma forma de o personagem se admirar na própria imagem, e esta ação ao lado dos agrados e cortesias recebidas na casa da tia acabaram por transformá-lo:

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. (ASSIS, 1962, p. 348)

A representação do *ser social* – a alma exterior – sobrepõem-se ao equilíbrio que as duas almas mantinham, e Jacobina passou a *existir* apenas como alferes, não mais como um homem. Inclusive, ele relata a representação à qual sua alma exterior já fora associada em diferentes momentos a outros elementos que em nada se relacionavam à aparência ou projeção – sol, ar, campo, olhares –, mas o *ser alferes* mostrou-se mais forte que tudo, a ponto de eliminar a parcela *homem* em prol da parcela *social*.

Jacobina continua seu relato, salientando a reviravolta que a sua visita sofre quando sua tia se ausenta para atender sua filha que se encontrava doente e leva consigo o cunhado que ali também vivia. A única companhia do protagonista neste momento é a dos escravos, que não lhe proporcionavam a mesma satisfação que tinha com os agrados da família, agora ausente. Verdade, também, que a presença deles servia para, pelo menos, amenizar o isolamento. Os rapapés dos cativos não lhe davam a mesma satisfação exatamente por virem de uma classe desfavorecida e que tinha quase que por dever curvar-se ao homem branco. Agradá-lo não lhe daria nada que os outros também não recebessem. Logo, Jacobina não se realçaria da multidão; não seria diferente.

Entretanto, o pior ainda estava por acontecer, visto que os escravos fogem certa noite, deixando-o completamente só. É neste momento que ele vive a grande experiência que lhe provará a existência das duas almas, a interior e a

exterior. Resolvido a permanecer cuidando da casa, o personagem vê a morte como algo melhor que a ausência da veneração:

Nenhum ente humano. Parece-lhes que isto era melhor do que ter morrido? era pior. Não por medo; juro-lhes que não tinha medo; era um pouco atrevidinho, tanto que não senti nada, durante as primeiras horas. [...] Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século no velho relógio da sala, cuja pêndula *tic-tac, tic-tac*, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. (ASSIS, 1962, p. 349)

Em seguida, o protagonista compara a batida do relógio a um verso do poeta americano Henry Wadsworth Longfellow: "Never, for ever! For ever, never!" (ASSIS, 1962, p. 349) O poema em questão chama-se "The old clock on the stairs"¹⁶ e trata de como um relógio presencia, com sua marcação incessante e um tanto quanto macabra, a transição do tempo. Contudo, vale ressaltar que o poema aborda em certo momento a passagem de pessoas que nunca mais se encontrariam¹⁷. Essa parece ser a situação de Jacobina, pois ele, em plena solidão acaba por perder uma parte de si que jamais seria reencontrada: a sua porção homem que fora engolida por sua porção alferes. Faoro comenta a perda da alma interior:

A alma exterior vive nas suas relações com o mundo; ela só existe porque os outros existem. Não se nutre da alma interior, nem com ela se comunica; ao estrangulá-la não a reduz senão a um espectro, espectro derivado pelo absurdo. Seu reino se compõe da opinião, tecido de equívocos e astúcias, das homenagens, dos louvores e da inveja. (FAORO, 1988, p. 490)

Vivendo só, Jacobina afirma a seus espectadores que deixara de olhar para o espelho num "impulso inconsciente" (ASSIS, 1962, p. 350), mas que, após uma semana, decidira fazê-lo. O que ele vê (ou não vê) constitui o cerne de sua teoria acerca da alma humana:

¹⁶ Disponível em <<http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=173909>>

¹⁷ All are scattered now and fled, / Some are married, some are dead; / And when I ask, with throbs of pain, / "Ah! when shall they all meet again?" / As in the days long since gone by, / The ancient timepiece makes reply, / "Forever — never! / Never — forever!" (LONGFELLOW) Disponível em <<http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=173909>> Acesso em 15 mar 2010.

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. - Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgaçado, mutilado... (ASSIS, 1962, p. 351)

A causa da falta de reflexo: não estar vestindo a farda. A ideia de que o alferes havia consumido o homem, se antes soava como uma figura retórica, a partir deste momento ganha contornos reais. A sua imagem só volta à tona (ou à superfície do espelho) quando ele veste a farda e se posiciona em frente ao objeto novamente:

Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. [...] Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. (ASSIS, 1962, p. 352)

A última frase do trecho parece sintetizar o sentimento do personagem, deixando de ser “um indivíduo de comportamento maquinal, executando tarefas ou seguindo ordens como se destituído de consciência, raciocínio, vontade ou espontaneidade” (ASSIS, 1962, p. 352) para novamente existir. E tudo em função da farda.

Gledson, ao analisar a moldura do espelho, encontra nela elementos que apontam para uma referência à ideia de identidade da nação. Contudo, o crítico deixou de lado uma explicação que parece ser igualmente (ou até mais) relevante que a exposta. Se realmente o espelho simboliza uma forma de a nação brasileira ver a si mesma, é razoável a ideia de que Jacobina só consegue se rever no espelho a partir do momento que veste a farda, pois, simbolicamente, a nação brasileira precisaria de um enfeite, de uma decoração para se enxergar. A farda, assim, daria significado a uma existência vazia de sentido e de

significado que busca neste tipo de processo a forma de se projetar frente ao outro e também para si mesmo.

Analisando o conto “O espelho” a partir deste olhar, acrescentando esta visão àquela exposta por Gledson, a ideia de que Machado de Assis desenvolve uma faceta da sociedade brasileira baseada nas aparências ganha força, pois os elementos que corroboram a obsessão do autor em criar personagens que representam *imagens sociais* torna-se mais e mais presente. O medalhão caracterizado em “Teoria do medalhão” parece ganhar reflexos que vivem situações que, embora diferentes, corroboram a tese da projeção social como fator relevante para a obtenção de prestígio. A trajetória de Jacobina demonstra como o culto aos apupos e ao reconhecimento público influenciam na ação humana, fazendo com que este personagem, inclusive, deixe de ser exatamente um homem – um ser humano – para se transformar num alferes – um ser social.

3.3.3 “A sereníssima república”

O conto “A sereníssima república (conferência do cônego Vargas)” apresenta um subtítulo que antecipa a forma revolucionária presente nesta história tal qual ocorre com as outras histórias que utilizam deste tipo de complemento. Neste, o artifício possivelmente pretende dar maior verossimilhança àquilo que será narrado, uma vez que, sendo o conto a reprodução de uma conferência, o subtítulo propiciaria uma espécie de valor científico ao texto. Esta preocupação com questões de ordem científica mostra-se como um ponto marcante na obra *Papéis avulsos*, como verifica-se em “Verba testamentária”, publicado originalmente com o subtítulo de “Caso patológico dedicado à Escola de Medicina”, e, claro, em “O alienista”, o mais famoso deles. Embora a ideia central do trabalho seja analisar a reincidência do *medalhão* na tentativa de se apresentar uma faceta da sociedade brasileira, a partir da repetição de histórias que têm como tema o pseudodomínio da ciência é possível supor que este traço também pode fazer parte desta caracterização.

A intenção de dar valor científico ao relato fica explícita no decorrer da fala do cônego Vargas, na medida em que, inclusive, o narrador apresenta um estilo narrativo condizente ao utilizado numa conferência, como, por exemplo, no uso do vocativo para iniciar a história – “Meus senhores, antes de comunicar-vos [...]” (ASSIS, 1962, p. 340) – e também pela forma como em alguns momentos o narrador comenta algumas reações propostas por seu espectadores – “Ouço um riso, no meio dos sussurro de curiosidade. Senhores, cumpre vencer os preconceitos.” (ASSIS, 1962, p. 340)

Papéis avulsos apresenta algumas notas explicativas nas quais Machado de Assis comenta pontos importantes de seus contos¹⁸. Em “A sereníssima república”, a nota serve para elucidar que as eleições que ocorrem ao longo da narrativa e seus desdobramentos faziam referência às mudanças eleitorais realizadas pouco antes da publicação do conto:

Este escrito, publicado primeiro na *Gazeta de notícias*, como outros do livro, é o único em que há um sentido restrito: - as nossas alternativas eleitorais. Creio que terão entendido isso mesmo através da forma alegórica. (ASSIS, 1962, p. 366)

Machado de Assis fazia referência a chamada Lei Saraiva, de 1881, que alterou profundamente as eleições brasileiras¹⁹. Com a sua promulgação, os eleitores passaram a ter um título que apresentava uma série de informações acerca da identidade, profissão, escolaridade e renda do brasileiro – o que a torna conhecida como a Lei do Censo. Como para candidatar-se a eleitor era necessária uma renda pré-determinada, o contingente destes sofreu uma significativa baixa. Alguns números apontam para a redução de 12% da população para 1,5%, em função desta restrição. Gledson apresenta uma interessante nota acerca de como Machado de Assis convivia com tais mudanças:

¹⁸ Os contos que apresentam tal procedimento são “A chinela turca”, na qual salienta sua relação com o editor da folha que o publica, *Época*, que tinha como principal redator Joaquim Nabuco; “O segredo do bonzo”; “Uma visita de Alcebiades”, que explica que a expressão “saco de espantos” utilizada no conto referia-se a um amigo seu, que, além disso, poderia ser associado a um dos seus personagens, Xavier.

¹⁹ As informações acerca das mudanças eleitorais de 1881 foram obtidas nos seguintes sites: http://www.tse.gov.br/internet/institucional/glossario-eleitoral/termos/anexos/textos/html leis/1_titulo_eleitoral.htm e http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/rev_74/MemoriaJuridica/SobreLeiSaraiva.htm#fonte. Acesso em 14 abr 2010.

Em 7 de julho de 1882, num de seus muitos comentários ao processo eleitoral, e às brigas causadas pela Lei Saraiva, [Machado de Assis] diz o seguinte: “Onde quer que vivam em comunidade social muitos seres, é indispensável o regime da maioria, pelo qual prevaleceu a deliberação do maior número, que implicitamente obriga a todos que se acham reunidos em sociedade. É tão elementar este princípio de sociabilidade que o vemos respeitado até entre os animais que vivem em comum, os quais obedecem a uma direção, confiada no consenso da maioria. Nos tempos modernos, as sociedades humanas não se dirigem por outro princípio.” (GLEDSON, 1998, 391)²⁰

Teixeira salienta que “A sereníssima república” foi publicada em 20 de agosto de 1882. Ou seja, após a exposição da ideia apresentada por Gledson. Pode-se presumir que o conto seria uma espécie de complemento do comentário, visto que a história focaliza exatamente a organização social das aranhas e a eleição vividas por elas. O *absurdo* da ficção como representação do *absurdo* do mundo real.

A história, como apresenta o subtítulo, tem como narrador – ou conferencista – um cônego, fator que pode permitir uma dupla interpretação. De um lado, sendo o narrador um cônego, isto daria ao texto uma retórica envolvente, fato que se mostra, como nos outros contos, um hábil artifício na arte da persuasão de uma ideia, como ocorre de forma mais incisiva em “O segredo do bonzo”. Também é fato que sendo o narrador um religioso, poderia transmitir confiabilidade e/ou autenticidade ao discurso. O próprio termo, cônego, serve para diferenciar Vargas dos outros padres, posicionando-o num nível mais alto.

Por outro lado, a escolha de um religioso pode suscitar no mínimo um questionamento: teria um sacerdote que se define como um “modesto naturalista” (ASSIS, 1962, p. 340) o domínio da ciência? Tal dúvida é reforçada pelo fato de ele afirmar que sua descoberta ainda carecia de “retoques últimos, de verificações e experiências complementares.” (ASSIS, 1962, p. 340) Vargas revela que somente expunha sua descoberta porque lera no jornal que um “sábio inglês descobriu a linguagem fônica dos insetos” (ASSIS, 1962, p. 340). Este tipo de comportamento mostra-se representativo na medida em que, explicitando sua teoria somente após conquistas semelhantes na Europa, expõe um implícito

²⁰ John Gledson não dá notícia da fonte original do comentário, fato que dificultou o encontro do contexto exato em que a nota foi publicada. Contudo, sendo um estudioso consagrado e confiável de Machado de Assis, não parece haver dúvida acerca da validade do comentário.

desejo de rivalizar as conquistas científicas estrangeiras com a sua, ainda carente de comprovação. O propósito de Machado de Assis, assim, ao utilizar tal tipo de narrador parece ser o de relativizar ou mesmo ironizar a validade do discurso, a percepção do leitor frente àquilo que é narrado.

A busca pela projeção social, indiretamente, também pode ser percebida na alusão que ele faz a Bartolomeu de Gusmão, padre jesuíta, visto como um pioneiro da aviação ao inventar ainda no século XVIII um balão capaz de alçar vôo a alguns metros de altura. Por que busca da projeção? De certa forma, pelas palavras de Vargas, o padre oitocentista não teve o reconhecimento que deveria ter tido, visto que “o [nome] do nosso patricio mal se pode dizer lembrado” (ASSIS, 1962, 340), e ele não queria para si o mesmo destino: “determinei evitar a sorte do insigne Voador” (ASSIS, 1962, 340). Contudo, seu experimento ainda estava por ser provado, o que o aproximaria muito mais da figura do medalhão do que exatamente da do padre precursor.

A história, então, centra-se na observação que o cônego Vargas fez acerca de uma sociedade composta por aranhas. Teixeira salienta que Machado de Assis, ao focar tal mundo, estaria refletindo a influência de um texto de Luciano, o “Elogio das moscas”, no qual este autor encontra qualidades no inseto que ultrapassavam as presentes em outros animais costumeiramente mais queridos pelos humanos. O estudioso salienta que há o “mesmo processo de subversão do senso comum” (TEIXEIRA, 2005, p. LI) no início do conto. Ele ainda ressalta que ambos os autores “aplicam a desrazão como forma de criticar a razão consensual” (TEIXEIRA, 2005, p. LI).

A história efetivamente inicia a partir do momento em que Vargas afirma que encontrara um exemplar de uma espécie diferenciada de aranha em sua chácara. Logo, essa ganha a companhia de outras, formando um *corpus* passível de análise. Inicialmente, linguística. Vargas refere-se à língua das aranhas da seguinte maneira:

uma língua rica e variada, com sua estrutura sintática, os seus verbos, conjugações, declinações, casos latinos e formas onomatopéicas, uma língua que estou gramaticando para o uso das academias. [...] E fi-lo, notai bem, vencendo dificuldades aspérrimas com uma paciência extraordinária. (ASSIS, 1962, p. 341)

Apesar de dar detalhes da linguagem e mesmo do empenho utilizado para dominá-la, em seguida, o narrador afirma que aquilo não seria matéria para aquela conferência, pois, nesta, o objetivo era o de “ressalvar os direitos da ciência brasileira, por meio de um protesto em tempo.” (ASSIS, 1962, p. 341) Se suas pesquisas acerca da sociedade das aranhas ainda necessitavam de maior estudo – como ele mesmo afirma – e seus estudos linguísticos não seriam expostos, o que se encontra no texto é o desenvolvimento de um discurso retórico questionável.

Em seguida, as poucas aranhas tornaram-se quatrocentas e noventa. Se um dos objetivos máximos do medalhão é alcançar a glória, o cônego atingia-a de uma forma inquestionável:

A minha estatura, as minhas vestes talares, o uso do mesmo idioma, fizeram-lhes crer que era eu o Deus das aranhas, e desde então adoraram-me. E vede o benefício dessa *ilusão* [grifo meu]. Como as acompanhasse com muita atenção e miudeza, lançando em um livro as observações que fazia, cuidaram que o livro era o registro dos seus pecados, e fortaleceram-se ainda mais na prática das virtudes. (ASSIS, 1962, p. 341)

O cônego Vargas assume o grau máximo do culto à imagem frente às aranhas, torna-se seu Deus. O fato de anotar características do seu comportamento faz com que elas imaginem que estivessem sendo vigiadas e que tivessem seus pecados registrados, mudando, assim, seus hábitos. A ironia mostra-se quando Machado de Assis sugere que somente um Deus presente poderia ser eficaz na condução da vida de seus seguidores. Ironia maior ainda se for levado em conta que se trata de um cônego assumindo um papel de Deus.

A escolha do sistema de governo que seria utilizado pelas aranhas torna-se um desafio para Vargas, já que muitos deles pareciam-lhe “bons, alguns excelentes, mas todos tinham contra si o existirem.” (ASSIS, 1962, p. 341) A república “à maneira de Veneza” (ASSIS, 1962, p. 342), a – “sereníssima república” do título – foi o modelo escolhido. Vargas demonstra, então, uma das grandes virtudes de seu povo seguidor, a perseverança, através das eleições.

Visto a facilidade com que as aranhas teciam, opta-se, então, pela eleição através da escolha entre bolas com os nomes dos candidatos colocados num saco, fabricado por “dez damas principais, que receberam títulos de mães

da república, além de outros privilégios e foros.” (ASSIS, 1962, p. 342) A distribuição de títulos e honrarias demonstra que, mesmo entre as aranhas, a distinção era importante. Este tipo de atitude redireciona as situações exploradas no mundo almejado pelo medalhão. Vários outros cargos são criados para que as eleições transcorressem naturalmente, mas o sistema começa a mostrar falhas. A corrupção instaura-se na república: duas bolas com o nome do mesmo candidato haviam sido colocadas no saco. A solução: diminuí-lo, pois “limitando-se a capacidade do saco, restringia-se o espaço à fraude, era o mesmo que suprimi-la.” (ASSIS, 1962, p. 342)

Outro episódio com o mesmo teor ocorre quando o encarregado de guardar as bolas com nomes dos candidatos *esquece* de colocar uma. A conclusão estabelecia que não houvera exclusão, mas, sim, distração:

A assembléia, diante de um fenômeno psicológico inelutável, como é a distração, não pôde castigar o oficial; mas, considerando que a estreiteza do saco podia dar lugar a exclusões odiosas, revogou a lei anterior e restaurou as três polegadas [*medida do saco anterior à diminuição*]. (ASSIS, 1962, p. 343)

Outro ato que altera a legitimidade das eleições se dá quando dois nomes importantes da sociedade, Hazeroth e Magog, respectivamente dos partidos retilíneo e curvilíneo, concorrem à vaga de um magistrado morto e são prejudicados com a ação de um oficial, que viciara os nomes retirando letras da grafia registrada nas bolas. A punição foi deixada de lado porque este havia sido tratado como uma “simples elipse; delito, se o era, puramente literário. Não sendo possível perseguir ninguém por defeitos de ortografia ou figuras de retórica, pareceu acertado rever a lei.” (ASSIS, 1962, p. 343) A solução foi criar um saco que permitisse se ver através dele para que os candidatos tivessem a certeza da lisura do processo. Tal método perde a validade quando um habitante – ou uma aranha – “se conchavou com o oficial das extrações” (ASSIS, 1962, p. 344) fazendo àquele um sinal com a cabeça para este quando a bola com seu nome fosse escolhida. Com o fim do saco transparente, o saco normal voltou com nova lei que permitia que os nomes tivessem problemas de grafia desde que “cinco pessoas jurassem ser o nome inscrito o próprio nome do candidato.” (ASSIS, 1962, p. 344)

O cônego Vargas afirma que uma das principais virtudes das aranhas é a perseverança. Tal atributo é visto na intensa busca por uma nova forma de se criar leis confiáveis para reger as eleições, o que não impede, porém, a visão de que o conto expõe um processo no qual a corrupção mostra-se permitida, na medida em que os casos retratados repetiam-se a cada eleição. O processo de mudança de rumo, de interpretação, por exemplo, entre a adulteração e a distração – relatado anteriormente – não fora explicado. Todavia, em relação ao caso mais rumoroso – ou pelo menos relatado – a forma é exposta: a retórica, recurso marcante na composição dos personagens que definem e/ou podem ser associados à figura do medalhão.

O fato ocorre com a eleição de um “coletor de espórtulas, funcionário encarregado de cobrar as rendas públicas, sob a forma de espórtulas voluntárias.” (ASSIS, 1962, p. 344) O acontecimento centra-se em dois dos concorrentes, Caneca e Nebraska. Este teve seu nome tirado do saco eleitoral, mas constatou-se que ele apresentava um problema de grafia, com a ausência da última letra; porém, “cinco testemunhas juraram, nos termos da lei, que o eleito era o próprio e único Nebraska da república.” (ASSIS, 1962, p. 344) Aqui, entra em cena a capacidade retórica, com o questionamento por parte de Caneca acerca da validade das eleições. Ele é apoiado por um “grande filólogo – talvez o primeiro da república, além de bom metafísico e matemático” (ASSIS, 1962, p. 344), que explica o que ocorrera:

Em primeiro lugar, disse ele, deveis notar que não é fortuita a ausência da última letra do nome Nebraska. Por que motivo foi ele escrito incompletamente? Não se pode dizer que por fadiga ou amor da brevidade, pois só falta a última letra, um simples *a*. Carência de espaço? Também não; vede; há espaço para duas ou três sílabas. Logo, a falta é intencional, e a intenção não pode ser outra senão chamar a atenção do leitor para a letra *k*, a última escrita, desamparada, solteira, sem sentido. Ora, por um efeito mental, que nenhuma lei destruiu, a letra reproduz-se no cérebro de dois modos, a forma gráfica, e a forma sônica: *k* e *ca*. O defeito, pois, no nome escrito, chamando os olhos para a letra final, incrusta desde logo no cérebro esta primeira sílaba: *Ca*. Isto posto, o movimento natural do espírito é ler o nome todo; volta-se ao princípio, à inicial *ne*, do nome Nebrask. – *Cané*. – Resta a sílaba do meio, *bras*, cuja redução a esta outra sílaba *ca*, última do nome Caneca, é a coisa mais verificável do mundo. E, todavia, não a *demonstrarei* [grifo meu], visto faltar-vos o preparo necessário ao entendimento da significação espiritual ou filosófica da sílaba, suas origens e efeitos, fases, modificações,

conseqüências lógicas e sintáticas, dedutivas ou indutivas, simbólicas e outras. Mas, suposta a demonstração, aí fica a última prova pela anexação da sílaba *ca* às duas *Cane*, dando este nome Caneca. (ASSIS, 1962, p. 344)

O conto parece ter levado ao pé da letra a ideia da criação do ser à imagem e semelhança de Deus. No caso das aranhas, do próprio cônio Vargas, pois, assim como este se eximira de dar maiores explicações para a platéia acerca da linguagem das aranhas, o filólogo aracnídeo utiliza do mesmo recurso. É possível notar também que a desculpa dada por ambos é exatamente a mesma: a falta de preparo dos espectadores para entender tamanha ciência. Toda a retórica utilizada para invalidar a eleição de Nebraska é baseada num jogo de palavras sem o mínimo fundamento. Entretanto, quem poderia contestá-lo? Ele era possivelmente o único filólogo da pátria. Logo, seu conhecimento não poderia provavelmente ser questionado, posto que, além de filólogo, era ele também um bom metafísico e um bom matemático; e dotá-lo o personagem desta série de *títulos* de diferentes áreas do saber contribui ainda mais para a qualificação do personagem. Além disso, esse tipo de procedimento vai ao encontro da forma como Patimau é caracterizado, uma vez que este também é caracterizado com diversos títulos.

O cônio Vargas conclui sua história comentando que as eleições vividas pelas aranhas ainda passaram por outros atos de corrupção que ocasionaram inúmeras modificações na composição do saco. Triangular, cilíndrica, ampulheta, crescente; essas foram algumas das formas tentadas. Contudo, em sua conclusão, embora ele se mostre um tanto quanto resignado em sua expressão, a previsão não se mostra muito otimista: “Muitos abusos, descuidos e lacunas tendem a desaparecer, e o restante terá igual destino, não inteiramente, decerto, pois a perfeição não é deste mundo.” (ASSIS, 1962, p. 345)

O cônio Vargas argumenta no início do conto que uma das maiores virtudes das aranhas seria exaltada com o processo eleitoral utilizado. Após a exposição de todo o processo, a perseverança do povo realmente fica em evidência. Porém, já que o processo eleitoral parece conviver pacificamente com a adulteração dos resultados através de – por exemplo, no ocorrido que mais ganha atenção por parte do narrador – um jogo retórico vazio, pode-se inferir que

os habitantes de tal sociedade de certa forma aceitavam tal tipo de comportamento como um recurso válido nas relações sociais.

Levando em consideração o fato de que Machado de Assis afirma no ensaio “Instinto de nacionalidade” que, mesmo quando não se fala diretamente do seu povo, pode-se, sim, tratar da identidade deste, “A sereníssima república” talvez possa ser vista como mais uma história que procura apresentar uma caracterização da sociedade brasileira; ainda mais quando se sabe o contexto em que foi produzida. Se tal ideia faz sentido, ao configurar a república das aranhas tão voltada ao culto do falso saber – a figura do cônego que não expõe suas teses aliado ao filólogo de semelhante comportamento –, o autor poderia estar na verdade buscando uma caracterização simbólica da própria nação brasileira.

3.3.4 “Verba testamentária”

O conto “Verba testamentária” é publicado, como a maioria dos contos da antologia, no jornal *Gazeta de notícias* com o subtítulo de “Caso patológico dedicado à Escola de Medicina”. Contudo, nas edições posteriores, este complemento é deixado de lado. Para Gledson, a omissão posterior do complemento no registro da história em *Papéis avulsos* provavelmente se deve ao “respeito pelo Imperador, que deu grande apoio à Escola” (GLEDSON, 2006, p. 75), mas, apesar de não estar presente nas edições subsequentes, tal informação contribui para a sua compreensão e para a caracterização do seu protagonista, Nicolau B. de C..

As outras histórias analisadas no presente trabalho voltam-se para a criação de personagens que anseiam a projeção social; porém, “Verba testamentária” expõe um personagem que não consegue conviver com aqueles que pretendem alcançar alguma espécie de prestígio na sociedade, independente da forma e/ou motivos para tanto. Posto que Nicolau parece não aceitar a presença de pessoas que se sobressaem na sociedade, entende-se, assim, o subtítulo presente na primeira edição, pois ele sugere que a história desenvolverá um tipo de comportamento que se mostra como uma exceção, um caso destoante do contexto no qual o personagem vive. Tal comentário justifica-

se caso seja levado em consideração o fato de Machado de Assis voltar-se com tanta frequência para o tema em *Papéis avulsos*.

A história inicia com a exposição de uma verba presente no testamento de Nicolau:

Item, é minha última vontade que o caixão em que o meu corpo houver de ser enterrado, seja fabricado em casa de Joaquim Soares, à rua da Alfândega. Desejo que ele tenha conhecimento desta disposição, que também será pública. Joaquim Soares não me conhece; mas é digno da distinção, por ser dos nossos melhores artistas, e um dos homens mais honrados da nossa terra... (ASSIS, 1962, p. 357)

Inicialmente, vale a pena salientar a reprodução de uma verba testamentária no início do conto, procedimento que o aproxima das outras histórias já analisadas, que igualmente expõem uma forma original e/ou inovadora na sua construção. Também ganha destaque o recorrente diálogo que o narrador estabelece com o leitor, mostrando ter uma certa intimidade com a trajetória do falecido Nicolau, sem precisar, contudo, qual o nível de relação entre eles.

Outro ponto que chama a atenção é o fato de o narrador mostrar-se um tanto quanto familiar com a terminologia e/ou saber científico, um tema recorrente em outras histórias de *Papéis avulsos*. O narrador alerta o leitor sobre o que seria desenvolvido: “Sim, amado leitor, vamos entrar em plena patologia.” (ASSIS, 1962, p. 358). A doença em questão é exatamente o desejo mórbido de combater aqueles que alcançam a projeção social.

Em relação ao conteúdo da verba, o narrador argumenta que a indicação daquele que faria seu caixão seria aceitável caso o escolhido não fosse reconhecido como um péssimo marceneiro. O artesão, inclusive, ao invés de pagamento, pede que lhe seja dada uma cópia da verba que ele manda “encaixilhar e pendurar de um prego, na loja.” (ASSIS, 1962, p. 357)

Esta escolha feita pelo protagonista revela um tipo de comportamento que não se restringe a esse fato, muito pelo contrário, parece ser inerente à condição de Nicolau. Para o narrador, ele não era “um produto são, [...] um organismo perfeito” (ASSIS, 1962, p. 358). Desde a sua infância, ele manifesta a tal enfermidade:

Não se pode explicar de outro modo a obstinação com que ele corre a destruir os brinquedos dos outros meninos, não digo os que são iguais aos dele, ou ainda inferiores, mas os que são melhores ou mais ricos. Menos ainda se compreende que, nos casos em que o brinquedo é único, ou somente raro, o jovem Nicolau console a vítima com dois ou três pontapés, nunca menos de um. (ASSIS, 1962, p. 358)

O posicionamento do narrador, tratando Nicolau como se fosse um ser *imperfeito*, parece demonstrar uma visão um tanto quanto irônica frente ao personagem. Este tipo de procedimento já foi identificado no presente trabalho, todavia, numa situação completamente distinta em “Aurora sem dia”. Neste conto, o narrador faz chacota com os anseios de projeção social de Luiz Tinoco; já em “Verba testamentária” ocorre o inverso: o estranhamento e a ironia se dão com aquele que não consegue conviver e/ou aceitar a projeção social.

Um dos casos protagonizados por Nicolau é registrado com maior atenção. Ele se dá na sua infância e mostra ainda mais o seu comportamento frente àqueles que se sobressaíam na multidão: o personagem ataca um *alferes mirim*. O fato ocorre num momento em que o vice-rei, necessitando de recursos para construir um cais, passou a “distribuir, a troco de donativos pecuniários, postos de capitão, tenente e alferes.” (ASSIS, 1962, p. 359) Se for levada em consideração que a farda pode ser vista como um sinônimo de elevação frente aos outros, conclui-se que a distinção torna-se um bem de consumo àqueles que possuem condições suficientes para comprá-la. Igualmente chama a atenção o motivo para a venda de tais títulos – a construção de um cais – pelo fato de relacionar-se com um procedimento nada ortodoxo para a obtenção de verbas também presente em “O alienista”, no qual a câmara dos vereadores decide taxar o uso de penachos utilizados por cavalos durante enterros.

Visto que o momento mostrava-se propício, o pai de Nicolau percebe, então, que ele poderia “figurar, sem perigo, na galeria militar do século” (ASSIS, 1962, p. 359) e adquire o posto de capitão. A sua decisão de obter um título de forma *segura* vai ao encontro do culto à imagem, pois a sua farda não representaria exatamente uma ligação ideológica com as forças de ordem pública, mas apenas uma forma de se distinguir na multidão através da vestimenta, tal qual ocorre em “O espelho”.

Contudo, a sua nova figuração social, como ocorre com Jacobina, gera inveja dentre aqueles com quem ele convivia. Um comerciante que rivalizava com ele, ao saber que ficara alguns dias atrás na aquisição de uma patente, decide ir além:

ele pediu ao vice-rei outro posto de oficial do cais (tal era o nome dos agraciados por aquele motivo) para um filho de sete anos. O vice-rei hesitou; mas o pretendente, além de duplicar o donativo, meteu grandes empenhos, e o menino saiu nomeado alferes. (ASSIS, 1962, p. 359)

Se a farda de alferes projeta o ser, a reação de Nicolau não poderia ser outra que o combate, ainda mais que o filho apresenta-se com o traje ao lado do pai também ostentando a mesma roupa: “Nicolau, num ímpeto, atirou-se sobre o jovem alferes e rasgou-lhe a farda, antes que os pais pudessem acudir.” (ASSIS, 1962, p. 359) A referência à presença de um alferes na história torna claramente possível a aproximação às avessas entre “O espelho” e a história aqui analisada. Se no primeiro há a o culto à imagem por parte da sociedade e do protagonista; no segundo, impera a incapacidade de aceitação por parte de Nicolau. Vale também lembrar o fato de ambas as histórias terem sido publicadas com um intervalo muito curto de tempo, um mês. Ou seja, é praticamente impossível que a produção de obras tão díspares, com a presença de um personagem que simboliza a projeção social – o alferes – e outro que de certa forma a combate não deve ter ocorrido por pura casualidade.

No que se refere à vestimenta, este foi o primeiro ataque, mas tanta era a gana de Nicolau em destruir aqueles que se sobressaíam que uma mudança ocorre na vizinhança: “Os meninos mais ricos do bairro não saíam fora senão com as mais modestas vestimentas caseiras, único modo de escapar às unhas de Nicolau.” (ASSIS, 1962, p. 359) Em seguida, a *moléstia* volta-se para a beleza dos jovens que residiam por perto:

Com o andar do tempo, estendeu ele a aversão às próprias caras quando eram bonitas, ou tidas como tais. A rua em que ele residia, contava com um sem-número de caras quebradas, arranhadas, conspurcadas. As coisas chegaram a tal ponto, que o pai resolveu trancá-lo em casa durante uns três ou quatro meses.

Na escola, o comportamento não muda, apenas transfere o foco para outro público: “Se deixou de perseguir os mais graciosos ou melhor adornados, não perdoou aos que se mostravam mais adiantados no estudo; espancava-os, tirava-lhes os livros, e lançava-os fora, nas praias ou no mangue.” (ASSIS, 1962, p. 359)

O sofrimento de Nicolau adquire um âmbito físico, pois o personagem, ao encarar um petimetre “mais gentil de feições, ou portador de algum colete especial” (ASSIS, 1962, p. 360), sente uma “dor violenta, tão violenta, que o obrigava às vezes a trincar o beijo até deitar sangue.” (ASSIS, 1962, p. 360)

Nicolau tinha como cunhado um médico holandês, cuja participação na história serve de voz a um mundo pretensamente científico. Ele tenta encontrar motivações fisiológicas no seu familiar para poder alcançar algum tipo de diagnóstico. Para ele, seu parente sofreria de uma moléstia que era provocada por um “verme do baço, que se nutria da dor do paciente, isto é, de uma secreção especial, produzida pela vista de alguns fatos, situações ou pessoas.” (ASSIS, 1962, p. 361) O fato de ele ser europeu talvez até sugira uma certa superioridade intelectual, mas na prática ele não percebe que quanto mais convivesse com personagens que representassem o culto às aparências e aos apupos, mais ele sofreria. Por solicitação da irmã de Nicolau, que queria que seu irmão tivesse alguma profissão, o médico indica ao cunhado um cargo na diplomacia. O protagonista aceita a indicação, mas, ao presenciar a idolatria dada ao ministro de estrangeiros, ele sente-se angustiado:

Achou-o rodeado de alguns oficiais da secretaria, prestes a ir ao paço, levar a notícia da segunda queda de Napoleão, notícia que chegara alguns minutos antes. A figura do ministro, as circunstâncias do momento, as reverências dos oficiais, tudo isso deu um tal rebote ao coração do Nicolau, que ele não pode encarar o ministro. (ASSIS, 1962, p. 360)

Se em “O espelho” Jacobina se ressentia do fim dos apupos dos escravos quando estes fogem; se em “Teoria do medalhão” o ato de agradar os outros é um estratagema válido para se alcançar o patamar social que o pai indicava para seu filho; em “Verba testamentária” esse tipo de tratamento e/ou situação ganha contornos de tortura para Nicolau, exatamente pelo mesmo

motivo que seduzia os personagens dos outros contos. O encontro provoca uma espécie de cegueira no protagonista:

Teimou, seis ou oito vezes, em levantar os olhos, e da única em que o conseguiu, fizeram-se-lhes tão vultosos que não via ninguém, ou uma só sombra, um vulto, que lhe doía nas pupilas ao mesmo tempo em que a face ia ficando verde. Nicolau recuou, estendeu a mão trêmula ao reposteiro, e fugiu. (ASSIS, 1962, p. 360)

A reação do personagem retoma a experiência vivida por Jacobina, porém, com significado distinto: o protagonista de “O espelho” deixa de ver sua imagem devido à falta de adulações por parte dos escravos que o deixam; Nicolau não consegue ver a imagem dos outros, daqueles que são adulados. Sua visão se embaça e ele foge. Após o acontecido, ele afirma a sua família que não queria ser nada.

Gledson associa essa vertigem à imagem do ministro que “seria português” (2006a, p. 80), e que o fato de ele ser dessa nacionalidade causaria um certo estranhamento no personagem. Além disso, o mesmo crítico relaciona a afirmação de que Nicolau não gostaria de ser nada a um possível medo da Independência, uma vez que há uma série de datas que o relacionam a acontecimentos ligados ao fim do Império português no Brasil.

Contudo, apesar de esta leitura seguir uma lógica plausível, uma outra forma de interpretar os fatos é possível. Em relação à tontura de Nicolau, talvez se possa relacioná-la ao receio de que, tornando-se um funcionário da diplomacia, ele teria que assumir aquele tipo de comportamento na sua rotina para conseguir alcançar o cargo (não-)almejado. O fato de afirmar que não queria ser nada pode ser visto como uma forma de se negar a ter que seguir tal forma de agir se esse fosse o preço para ser *alguém*. Talvez esse comportamento represente uma rejeição ao tipo de sociedade que o rodeava, excessivamente marcada pelo culto à aparência e à imagem. Assim, Nicolau passa a se relacionar com os

rapazes mais antipáticos da cidade, vulgares e ínfimos. Nicolau escolhera-os de propósito. [...] A verdade é que, com esses companheiros, desapareciam todas as perturbações fisiológicas do Nicolau. Ele fitava-os sem lividez, sem os olhos vultosos, sem cambalear, sem nada. Além disso, não só eles lhe poupavam a

natural irritabilidade, como porfiavam em tornar-lhe a vida, se não deliciosa, tranqüila; e para isso, *diziam-lhe as maiores finezas do mundo, em atitudes cativas, ou com uma certa familiaridade inferior* [grifo meu]. (ASSIS, 1962, p. 361)

Entretanto, a parte grifada na citação demonstra um sentimento novo, pois até este momento o personagem parecia apenas condenar aqueles que se mostravam *superiores*; e, nesta parte, ele demonstra certo prazer em sentir-se *superior* aos outros. A diferença básica entre o prazer de Nicolau e o dos protagonistas dos outros contos aqui analisados é o de que, para obter certo prestígio, ele não precisa lançar mão de um comportamento que não seja condizente ao seu ser. Seria possível até mesmo vê-lo como alguém com valores autênticos, embora o termo soe um tanto quanto impreciso. Nas outras histórias, é comportamento comum a utilização de artifícios que valorizam a figura dos personagens, seja através de uma farda, seja através de uma retórica refinada. Aqui, não. Nicolau não possui muitos predicados, logo, não mereceria a atenção da sociedade, e o contato com os *insignificantes* é que lhe propiciaria tal oportunidade. Essa explicação serve até mesmo para justificar a sua recusa em entrar para a diplomacia, já que nesse cargo certamente ele teria que conviver com a falsidade nos atos daqueles que o rodeariam; e também para que se entenda o pedido de que seu caixão fosse construído por um marceneiro de baixa reputação, o que faria com que Nicolau fosse idolatrado por este sem ter que utilizar de nenhum dos artifícios como os utilizados nos outros contos.

Este tipo de comportamento revela o quão ciente ele era de si:

Isto prova que ele tinha um certo conhecimento empírico do mal e do paliativo. A verdade é que, com esses companheiros, desapareciam todas as perturbações fisiológicas do Nicolau. Ele fitava-os sem lividez, sem os olhos vesgos, sem cambalear, sem nada. [...] Nicolau amava em geral as naturezas subalternas, como os doentes amam a droga que lhes restitui a saúde. (ASSIS, 1962, p. 361)

Bosi analisa essa relação de Nicolau com os inferiores como uma forma de

justiça reparadora nessa aversão de Nicolau aos seres reconhecidamente superiores, somada a sua atração pelos publicamente inferiores. Nicolau inverte a ordem do acaso: pune

os bem-dotados pela sorte e premia os esquecidos dela. (BOSI, 1999, p. 107)

A entrada de Nicolau na política não aliviou seu sofrimento frente àqueles que se destacavam na sociedade. Nomes marcantes meio, como Francisco de Montezuma, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro e os irmãos Andrada eram para ele sinônimo de suplício. Gledson argumenta que tais políticos tinham ideias avançadas para seu tempo, o que geraria um problema para Nicolau, pois ele poderia representar

o público em geral, para quem tais idéias nada valem e em quem, por consequência, só produzem um ressentimento mal definido, que não chega a se constituir numa oposição declarada, o que requeriria a elaboração de uma contraproposta. (GLEDSON, 2006, p. 83)

Apesar de tudo isso, ele mantinha-se fiel e assíduo às votações, tendo uma participação política descrita como modesta, numa atitude diferente da exagerada e inútil atuação do protagonista de “Aurora sem dia”. Também cabe ressaltar que a escolha por parte deste último personagem tinha por objetivo colocá-lo numa situação de destaque social, enquanto que o protagonista de “Verba testamentária” em nenhum momento demonstra este tipo de sentimento. Nicolau parece representar uma espécie de homem mediano que não consegue se impor através da imagem por falta de ambição ou de vocação, que tem conviver com a sua insignificância e que alcança alguma espécie de prazer ao conviver com os mais insignificantes.

Embora não seja um ponto ressaltado pelos críticos aqui mencionados, em certo momento da história, o narrador afirma que o protagonista adota certas práticas literárias:

As tarefas literárias a que se deu, versos de família, glosas a prêmio e odes políticas, não duraram muito tempo, e pode ser até que lho dobrassem o mal. De fato, um dia, pareceu-lhe que essa ocupação era a coisa mais ridícula do mundo, e os aplausos ao Gonçalves Dias, por exemplo, deram-lhe idéia de um Povo trivial e de mau gosto. Esse sentimento literário, fruto de uma lesão orgânica, reagiu sobre a mesma lesão, ao ponto de produzir graves crises, que o tiveram algum tempo na cama. O cunhado aproveitou o momento para desterrar-lhe da casa todos os livros de certo porte. (ASSIS, 1962, p. 363)

A escolha por escrever aproxima mais uma vez a trajetória de Nicolau de Luiz Tinoco: ambos iniciam e abdicam do projeto literário de forma abrupta. Contudo, algumas diferenças também surgem entre eles. O protagonista de “Aurora sem dia” desiste de seu sonho sem perceber que sua poesia não tinha a mínima qualidade. Já em relação ao outro, nem mesmo os autores consagrados parecem ser dignos de culto. Como símbolo de poesia decadente é mencionado o caso de Gonçalves Dias, um dos mais consagrados autores do Romantismo e frequentemente associado à condição de poeta que representava a identidade brasileira, principalmente com seus poemas indianistas.²¹

A incapacidade de conviver com a ostentação faz com que Nicolau deixe de vestir-se com esmero e até mesmo de apreciar a culinária. O narrador não leva muito a sério a *teoria da doença do baço*, mas essa representava a única tentativa de explicar o fenômeno vivido pelo personagem:

A secreção do baço tornou-se perene, e o verme reproduziu-se aos milhões, teoria que não sei se é verdadeira, mas enfim era a do cunhado. Os últimos anos foram crudelíssimos. Quase se pode jurar que ele viveu então continuamente verde, irritado, olhos vesgos, padecendo consigo ainda muito mais do que fazia padecer aos outros. A menor ou maior coisa triturava-lhe os nervos: um bom discurso, um artista hábil, uma sege, uma gravata, um soneto, um dito, um sonho interessante, tudo dava de si uma crise. (ASSIS, 1962, p. 363)

No ápice de sua patologia, Nicolau nega-se a tomar o medicamento indicado por um médico consagrado, ingerindo-o apenas quando imaginava este ter sido indicado por um “ignorantão do tempo” (ASSIS, 1962, p. 364).

A análise da alma humana aqui proposta – e salientada no subtítulo – faz com que o conto se aproxime de outros presentes em *Papéis avulsos* que também têm um tema semelhante, como é o caso de “O alienista” e mesmo “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”. Este, inclusive, foi publicado apenas um mês antes²², fato que se mostra relevante, na medida em que “Verba testamentária” apresenta um personagem que se comporta de forma

²¹ Vale lembrar que o próprio Machado de Assis sugere essa associação no seu ensaio “Instinto de nacionalidade”, no qual ele analisa a questão da representação da nacionalidade através da literatura.

²² Conforme TEIXEIRA, 2005, LXIV.

oposta a dos outros protagonistas, e o fato de esse ser o último conto da obra pode mostrar-se relevante, pois este é o único conto no qual o questionamento daqueles que atingem a projeção social torna-se o tema central. Se os contos que tratam desta questão realmente pretendem expor uma faceta da sociedade de seu tempo, na história aqui analisada, Machado de Assis parece criar um personagem que até sente desejo de ser agraciado com os apupos alheios, mas em função de sua real condição humana. No caso de Nicolau, isso só é possível com personagens de uma condição intelectual e social inferior, mas esse detalhe não parece diminuir seu prazer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a obra de Machado de Assis configura-se como uma atividade mais que desafiadora. A leitura de sua obra parece nunca se exaurir, muito pelo contrário, parece, sim, levantar mais e mais hipóteses de interpretação. Aqui, neste trabalho, é explorado *um* olhar acerca de sua contística, que pretendeu estabelecer uma leitura em conjunto de contos presentes em duas antologias, *Histórias da meia-noite* e *Papéis avulsos*, escritos em dois momentos distintos da carreira do escritor, antes e depois da *data divisora de águas*, 1880. Apesar de a nomenclatura utilizada para definir uma e outra fase da produção do autor ser uma questão problemática, independente da forma escolhida para caracterizá-las, mostrou-se evidente o tratamento diferenciado dado aos personagens que simbolizam aquele denominado de *medalhão* nas histórias. Um ponto importante até aqui propositalmente omitido é o fato de que os contos analisados (à exceção de “Aurora sem dia”) foram publicados no mesmo jornal.

Machado de Assis escreveu para uma série de jornais cariocas, dentre eles, *Jornal das famílias* e *Gazeta de notícias*. O primeiro é definido por estudiosos como Magalhães e Teixeira como um periódico voltado para a formação moral de seus leitores, com colunas assinadas por padres e voltado para moças de família; daí a presença de um tipo de narrativa comportada como é o caso de “Aurora sem dia”.

Contudo, é interessante ressaltar que todas as outras histórias aqui analisadas – “Teoria do medalhão”, “O segredo do bonzo”, “O espelho”, “A sereníssima república” e “Verba testamentária” – foram publicadas no segundo jornal citado num intervalo relativamente curto de tempo: pouco menos de dez meses²³.

Sobre a *Gazeta*, Gledson afirma que fora um jornal revolucionário na forma de distribuição com venda avulsa, enquanto que a maioria dos outros era baseada na assinatura, mas que, mesmo com essa inovação, tornou-se um dos

²³ As datas de publicação dos contos, conforme Teixeira, são: “Teoria do medalhão”, 18/12/188; “O segredo do bonzo”, 30/02/1882; “O espelho”, 08/09/1882; “A sereníssima república”, 20/08/1882; e “Verba testamentária”, 08/10/1882. (2005, p. LXIV)

maiores e mais populares órgãos da imprensa brasileira do século XIX (2006, p. 135), com edição de algo em torno de 24 mil exemplares no início de 1880 (RAMOS). Além disso, sua propaganda era feita de forma a salientar o caráter cômico e irreverente do seu conteúdo (RAMOS). Assim, percebe-se que Machado de Assis publicou essa série de contos irônicos num jornal que tinha em sua própria propaganda a exaltação desse tipo de artifício e que provavelmente possuía outra categoria de leitor. Mudança de fonte, neste caso, também significa mudança de abordagem, visto que há uma transformação radical na caracterização do medalhão entre as antologias citadas. Se em “Aurora sem dia”, Luís Tinoco é ridicularizado com seu sonho de ascensão social a partir de falsos dotes; nas outras histórias, a abordagem tende a cultuar esse tipo de comportamento (exceção feita à “Verba testamentária”, é claro). Se no primeiro conto, há um *desmascaramento* da farsa; nos outros contos, a *máscara* parece ser uma característica inerente ao ser humano, não merecendo julgamento de valor por parte do narrador – no caso de “Teoria do Medalhão” nem há a sua presença. Tal qual como outros críticos citados ao longo do trabalho, Faoro também ressalta que a “obscuridade, o temor da obscuridade, o abismo da obscuridade é um dos motivos-chave de Machado, coerentemente com a concepção da sociedade como alma exterior, animada de glória e brilho.” (1988, p. 492). Embora essa passagem faça uma nítida alusão à trajetória de Jacobina, ela refere-se à obra de Machado de Assis como um todo. Assim, a utilização dessa *máscara* poderia tornar-se um meio de fugir da massa anônima, e a materialização se dá na construção do medalhão e nos seus desdobramentos.

Interessante ressaltar também que tal mudança de abordagem se dá após a publicação de “Instinto de Nacionalidade”, texto de 1873, no qual Machado de Assis levanta uma série de discussões, como (a) a caracterização do conto em sua época, (b) o papel da crítica e a (c) representação da sociedade através da literatura²⁴. Nesse sentido, e relacionando aos dois primeiros quesitos, é que Baptista afirma que o autor teoriza uma nova forma de literatura ao propor modelos revolucionários nos textos publicados a partir de 1880. Os cinco contos analisados que se voltam para a temática das aparências a partir dessa data apresentam na sua construção alguma forma diferenciada na sua estrutura: o

²⁴ Embora o ensaio também volte-se para outras questões, os pontos citados ganharam destaque aqui devido à pertinência deles na análise proposta.

diálogo em “Teoria do Medalhão”; a criação de um capítulo inédito de uma obra existente em “O segredo do bonzo”; o artifício do *mise-en-abîme* em “O espelho”; a reprodução de uma conferência em “A sereníssima república”; e a presença de uma verba testamentária como origem da história no conto homônimo²⁵. Claro que em uns, tal inovação mostra-se mais evidente, mas mesmo assim todos figuram *algum* tipo de procedimento inovador. Cunha associa o conto machadiano às ideias de versatilidade e flexibilidade, tendo no seu horizonte ao lado destas, a projeção da sociedade brasileira:

O conto foi, então, um instrumento versátil e flexível, de prospecção e descoberta desse possível caráter nacional, e não nacionalista, que Machado de Assis tentava refletir, quando não raro nele mesmo se refletia, através das sucessivas e freqüentemente repetitivas empreitadas do gênero a que se dedicou com tão reconhecido empenho.

Lidando preferencialmente com *situações e caracteres*, a fórmula genérica que buscava sempre aperfeiçoar a cada incursão sua na matéria ficcional, Machado de Assis inegavelmente compôs, através dos seus contos, um retrato progressivo, porém indefectível, da formação da sociedade brasileira, a partir do momento histórico da sua afirmação como entidade supostamente autônoma. [...]

[Machado de Assis] acompanha o surgimento de um tipo de comportamento que passaria a refletir todas essas contradições, basicamente dividido entre os paradoxos do ser ou não ser – procurando, acima de tudo, o flagrante do ser brasileiro, num contexto marcado pelas rupturas e pela relativização do que haviam sido, no passado recente, os sonhos, desejos e fantasias românticas.

Com seus contos, Machado de Assis consegue fixar a *cara* cambiante do cidadão brasileiro, diante da virada do século, expondo-o nos instantes banais e corriqueiros do dia – e da noite – de um Rio de Janeiro que se metamorfoseava em capital dos trópicos. (CUNHA, 1998, p. 178)

De acordo com a estudiosa, assim, o conto contribui para o estabelecimento de uma representação da sociedade brasileira no seu tempo, fugindo daquele modelo questionado em “Instinto de nacionalidade”. Interessante a diferenciação que a pesquisadora faz entre nacional e nacionalista, à medida que o segundo termo tradicionalmente remete à idéia de exaltação dos valores

²⁵ O presente trabalho focou um determinado tipo de tema e, por isso, não abordou outros contos igualmente presentes em *Papéis avulsos* que também são reconhecidos por terem uma construção diferenciada, como a reprodução do discurso bíblico em “Na arca”; a utilização do diálogo em “O anel de Polícrates”; e a reprodução de uma carta em “Uma visita de Alcebiades”.

pátrios, fato que não estava no horizonte de Machado de Assis, mas que se mostrava como um ponto marcante na produção romântica. Essa idéia vai exatamente ao encontro daquilo que o próprio autor levanta no seu ensaio, no qual ele questiona a forma predominante até 1870 de expressar a nacionalidade através da exaltação de elementos pitorescos tão comuns aos românticos. Baptista comenta tal relação, afirmando que o

que lhe interessa mostrar é que o *instinto de nacionalidade* não constitui missão ou obrigatoriedade para os escritores, é apenas o *primeiro traço* da literatura brasileira no estado em que se encontra, ou seja, é apenas uma tendência literária entre outras possíveis que nada torna verdadeiramente mais importante ou mais legítima que qualquer outra. (BAPTISTA, 2003, p. 62)

Partindo dessa idéia, então, é plausível que Machado de Assis tenha tentado estabelecer *uma* faceta da identidade brasileira baseada no culto às aparências, numa sociedade, nas palavras de Bosi, formada por proprietários e escravos na construção do medalhão e de seus desdobramentos. Essa afirmação ganha mais efeito se for levado em consideração que na “Advertência” de *Papéis avulsos* ele afirma que os contos presentes naquela antologia fariam parte de apenas *uma família*.

No ensaio “A nova geração”, Machado de Assis argumenta em relação à idéia de tradição poética que “aborrecer o passado ou idolatrá-lo vem a dar no mesmo vício; o vício de uns que não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana e de outros que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco.” (ASSIS, 1994a, 835) Essa parece ser a sua posição em relação ao conto, pois, como foi exposto na análise dos prefácios, o autor reconhece o que já havia sido produzido, mas ultrapassa a tradição (ou falta de), mesmo tendo ele tido acesso à obra de grandes contistas, como, por exemplo, Poe.

Dar por finalizada uma pesquisa acadêmica seria uma pretensão demasiada, posto que um trabalho desse porte tem por finalidade levantar hipóteses e suscitar novos rumos de análise. Sendo assim, algumas ideias podem ser mencionadas no final dessa conclusão.

Os procedimentos narrativos utilizados na construção dos contos aqui analisados certamente têm reflexo em outras histórias surgidas posteriormente a

Papéis avulsos. Machado de Assis ainda publicaria algo em torno de cinquenta narrativas em outras quatro antologias. A análise acerca da estrutura dos contos do autor poderia ser aplicada ao restante de sua contística, na tentativa de se estabelecer os diferentes padrões estilísticos presentes na obra do autor carioca.

“Teoria do medalhão” constrói um personagem marcado “pela negação do sujeito autônomo e livre, em que o ideal é viver na pura aparência, perder-se no mundo indeterminado da opinião em que o homem não existe por si, mas apenas pela voz do outro.” (SANSEVERINO, 1999, p. 123) Esse culto à aparência ganha o acréscimo do culto à retórica; e estes dois artifícios, juntos, configuram-se fundamentais para se entender o personagem criado e de que forma ele se desdobra em outros tipos de medalhão. Em “O segredo do bonzo”, Pomada, ao afirmar que a plateia é o dado que dá sentido à existência, retoma diretamente os pressupostos defendidos pelo pai ao seu filho naquele conto. Ou seja, a teoria ganha a sua *plateia*, uma vez que o Fernão Mendes Pinto machadiano vê a sua aplicação prática. “O espelho” não foge ao tema, muito pelo contrário, pois Jacobina vive a partir de uma imagem social, que chega a perder sua existência quando não possui alguém por perto para fazer com que ele exista. “A sereníssima república” constrói uma sociedade de aranhas na qual a retórica vazia serve para encobrir atos ilícitos presentes nas eleições. A prova máxima tem lugar com a explicação dada pelo filólogo ao comprovar que o nome Nebrask na verdade significa Caneca, defendendo-se daquilo que ele não consegue explicar com a desculpa de seus ouvintes não estarem cognitivamente preparados para tamanho saber. Esse é o mesmo tipo de argumento utilizado pelo próprio cômico Vargas ao expor a sua conquista científica para a sua *plateia*. Já em “Verba testamentária”, Nicolau não suporta o jogo de aparências que tanto se desenvolve ao seu redor, passando a atacar aqueles que se projetavam em meio à sociedade. Não esquecendo, é claro, que esse tipo de personagem já havia tido uma espécie de prévia, com “Aurora sem dia”, a partir de uma ótica diferenciada.

A análise proposta no presente trabalho, a leitura em conjunto dos textos mencionados, reforça a tese de que embora menos estudado pela crítica, o conto machadiano mostra-se passível de leituras diferenciadas. Neste caso, entender o conto, no caso de Machado de Assis, pode servir de sinônimo para se compreender a sua sociedade.

Finalmente, este tipo de personagem, o medalhão, talvez possa ser identificado em histórias publicadas posteriormente. A presença de protagonistas semelhantes àqueles aqui analisados daria ainda maior razão à ideia de que ele seria uma espécie de representação da nação brasileira do Segundo Reinado. Da mesma forma que há uma reincidência entre Luís Tinoco e, por exemplo, Pomada, outras variações possivelmente podem ser encontradas em outras histórias.

Numa correspondência endereçada a Joaquim Nabuco, Machado de Assis comenta o livro que enviava para apreciação, *Papéis avulsos*: “Não é propriamente uma reunião de escritos esparsos, porque tudo o que ali está (exceto justamente a *Chinela turca*) foi escrito com o fim especial de fazer parte de um livro.” (ASSIS, 1994a, p. 1.037) O autor estabelece uma espécie de projeto para essa antologia, caso contrário não teria reunido para essa obra contos produzidos num período tão curto de tempo. Se não são todos os contos que exploram a figura do medalhão, praticamente a metade – cinco das doze histórias – volta-se para o tema.

Estabelecer *um* padrão estilístico para a obra de um autor tão versátil é impossível, mas em *Papéis avulsos* o tema medalhão ganha muita atenção, o que não é pouco, pois é uma variante importante para aquele que certamente foi o primeiro autor brasileiro a dar uma atenção especial ao conto e que é ainda hoje um mestre da forma.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Volume I. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Volume II. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1962.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Volume III. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994a.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A emenda de Sêneca*. Revista Teresa, São Paulo : Imprensa Oficial, n. 6-7, 2006.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas : Editora da UNICAMP, 2003.
- BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. Paris : PUF, 1997.
- BOSI, Alfredo. *A máscara e a fenda*. In: _____. O enigma do olhar. São Paulo : Editora Ática, 1999.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. In: _____. O enigma do olhar. São Paulo : Editora Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: _____. Vários escritos. 4. ed. Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2004.
- CATZ, Rebecca. *Fernão Mendes Pinto – sátira e anti-cruzada na Peregrinação*. Lisboa : ICLP, 1981.
- CEIA, Carlos. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hipertexto.htm>> Acesso em 13 mar 2010
- CINTRA, Ismael Ângelo. *O nariz metafísico ou a retórica machadiana*. In: *Recortes Machadianos*. São Paulo : EDUC, 2003, p
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: relações e perspectivas / Conclusão*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1986.

- CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre : IEL, 1998.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Teoria do medalhão: uma pedagogia do poder*. In: *Espelho: revista machadiana*, número 1, 1995.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 3. ed. Rio de Janeiro : Globo, 1988.
- GLEDSON, John. *A história do Brasil em Papéis avulsos*. In: ____ . Por um novo Machado de Assis: ensaios. São Paulo : Companhia das Letras, 2006a.
- GLEDSON, John. *O machete e o violoncelo: introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis*. In: ____ . Por um novo Machado de Assis: ensaios. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- GLEDSON, John. *Seleção, introdução e notas*. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Machado de Assis acertando os ponteiros da ficção*. In: ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. São Paulo : Martins Fontes, 2007. (Coleção contistas e cronistas do Brasil)
- LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto nacional*. SP: Editora Nacional, 1960.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth. Disponível em <<http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=173909>> Acesso em 17 abr 2010.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. Disponível em <http://www.eduardoguerreirolosso.com/nariz_metafisico.pdf> Acesso em 15 mar 2010.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Caminhos do conto brasileiro*. In: *Revista Ciências & Letras da FAPA*, Porto Alegre, n.34, p.9-21, jul/dez. 2003.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Processos narrativos nos contos de Machado de Assis*. In: *Organon*. Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, UFRGS, nº 30 e 31, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: um estudo crítico e biográfico*. 5ª ed. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio Editora, 1955.
- PERROT, Andrea C. *Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras. Porto Alegre, 2006.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Lisboa, INCM, 1983.
- POETRY FOUNDATION. Disponível em < <http://www.poetryfoundation.org>>. Acesso em 17 abr 2010.
- PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/rev_74/MemoriaJuridica/SobreLeiSaraiva.htm#fonte>. Acesso em 14 abr 2010.
- RAMOS, Ana Flávia Cernic. *As Balas de Estalo de Machado de Assis: Política e Humor nos últimos anos da monarquia*. Disponível em <www.filologia.org.br/machado_de_assis/As%20balas%20de%20estalo%20de%20Machado%20de%20Assis-%20Pol%C3%ADtica%20e%20humor%20nos%20%C3%BAltimos%20anos%20da%20monarquia.pdf>. Acesso em 23 mai 2010.
- REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1989.
- RITA, Anabella. Dicionário de termos literários. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm>. Acesso em 24 fev 2010.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre, 1999.
- SARAIVA, António José. *Fernão Mendes Pinto*. 2. ed. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971.
- SCHWARZ, Roberto. *A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: Secchin, Antônio Carlos *et alii*. *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro : In folio, 1998.
- SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: Leituras e leitores do Jornal das Famílias*. 2005. 219 f. Dissertação (Mestrado) – História Social. Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Sidney Chalhoub.

Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000343999>>. Acesso em 15 nov 2009.

TEIXEIRA, Ivan. *Pássaro sem asas ou a morte de todos os deuses: uma leitura de Papéis avulsos*. In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo : Martins Fontes, 2005. (Coleção contistas e cronistas do Brasil)

TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL. Disponível em <<http://www.tse.gov.br/internet/institucional/glossario-eleitoral/termos/anexos/textos/html leis/1 titulo eleitoral.htm>>. Acesso em 14 abr 2010.