

## EXPERIÊNCIA E APROPRIAÇÃO NA TÉCNICA NARRATIVA DE *PAPÉIS AVULSOS*

Muito já se escreveu sobre as duas distintas fases da ficção de Machado de Assis, quer nos romances, quer nos contos: uma primeira, dita romântica, que abarcaria os quatro primeiros romances e as duas primeiras coletâneas de contos; e uma segunda, chamada realista, da qual constariam os cinco romances restantes e as demais cinco reuniões de contos que o autor publicou em vida. No entanto, com o aprofundamento da crítica, tal divisão revelou-se superficial, por não dar conta da multifacetada paleta criativa deste que é o grande mestre da literatura brasileira.

O primeiro momento da prosa machadiana revela, de fato, elementos do Romantismo, mas ultrapassa-os largamente e já prefigura temas e tratamentos que apareceriam depois; e é no segundo momento que o escritor atinge, realmente, o auge no domínio da técnica realista, mas inovando-a com uma gama de recursos narrativos que não se restringem à mera mímese da realidade. A linha divisória que demarca essa transformação da abordagem literária de Machado de Assis costuma ser indicada, no âmbito da narrativa longa, pelo romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e, no da narrativa curta, pela coleção de contos intitulada *Papéis avulsos* (1882). É sobre esse último livro que se debruça o presente estudo, tentando lançar hipóteses quanto às estratégias narrativas que permitiram ao autor efetuar uma ruptura simultaneamente progressiva e radical em sua literatura.

Os contos reunidos em *Contos fluminenses* (1869) e em *Histórias da meia noite* (1873) narram, na maior parte das vezes, histórias de cunho romanesco – encontros e desencontros, amores proibidos, intrigas de salão. Neles já tem lugar uma fina investigação psicológica e social, embora ainda disfarçada atrás do pretexto anedótico; vejamos, como exemplo, as reflexões sobre o papel da mulher na sociedade e acerca da vaidade

subjacentes em "O segredo de Augusta", e a trama quase subversiva que compõe as "Confissões de uma viúva moça".<sup>1</sup> Mas todas as 13 histórias compreendidas nessas duas coletâneas possuem um claro compromisso com a realidade: são verossímeis. Por mais afetado que seja o tom algumas vezes, os enredos são (em antinomia com o rótulo no qual a historiografia literária embala essas produções) realistas.

A partir de *Papéis avulsos*, têm lugar, no conto de Machado de Assis, narrativas que ultrapassam os limites do real. Essa expansão de possibilidades passa a fazer parte da obra machadiana e caracteriza, de modo especial, os três livros de contos considerados o ponto máximo do autor nesse gênero: *Papéis avulsos*, *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias* (1896). John Gledson chega a afirmar que, antes da "nítida linha divisória" constituída pelo primeiro desses três livros, nenhum ou quase nenhum conto possui real mérito literário. Mas tamanho salto qualitativo demandou inovações estilísticas; é Gledson ainda quem observa que, nos escritos dessa fase, além do domínio das ferramentas expressivas e da autoconfiança que se outorgara (chegara já aos quarenta anos), Machado parece experimentar as potencialidades dos gêneros narrativos: "é como se ele tivesse que criar uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, contos longos, médios, curtos."<sup>2</sup>

Já no "Prefácio" de *Papéis avulsos* Machado chama a atenção, concomitantemente, para a heterogeneidade dos contos reunidos – "Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil" – e para alguma homogeneidade que os permeia – "São pessoas de uma só família que a obrigação do pão fez sentar à mesa".<sup>3</sup> Visto que não há, propriamente, nenhuma unidade temática ou formal no volume, a metáfora familiar dessa última afirmação do autor parece querer indicar uma relação de co-filiação entre os contos: são

---

<sup>1</sup> Uma rica leitura dos interstícios desse conto é feita por Lúcia Granja, na presente revista, em artigo intitulado "Novas *Confissões* de um conto polêmico de Machado de Assis.

<sup>2</sup> Cf. GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1, p. 15-55 (a citação encontra-se na p. 30-31).

<sup>3</sup> ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1938. p. 5 (Todas as referências a este livro serão feitas no corpo do texto, indicando-se entre parênteses PA e as páginas de que foram tiradas.)

todos filhos do mesmo pai (o autor) e comem do mesmo pão (nutrem-se das mesmas fontes); mas afirmam-se através de suas diferenças.

*Papéis avulsos* é composto por doze contos, de extensões variadas – desde as noventa páginas de "O alienista" até as catorze da "Teoria do medalhão". O primeiro deles, "O alienista", conta a história do ilustre médico Simão Bacamarte, que funda, em Itaguaí, um hospício; cada dia mais rigoroso em sua concepção de loucura, o Dr. Bacamarte acaba por trancar na casa de loucos dois terços da população da vila, ao que não faltam protestos dos cidadãos; por fim, revendo sua teoria e elevando-a a um alto grau de abstração, solta todos os internos e acaba por internar a si mesmo.

Para dar conta de um enredo intenso tanto no plano das ações quanto no das digressões filosóficas, pleno de reviravoltas e de hipérboles alegorizantes, a voz narrativa faz uso de dispositivos associados ao discurso historiográfico. O conto começa aludindo a supostas "crônicas" e a "tempos remotos": "As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico..." (PA, p. 9). No entanto, a leitura atenta do conto revela um quiasmo nessa afirmação, pois, por um lado, o tempo não é remoto (balizas temporais são dadas); e, por outro, as "crônicas da vila de Itaguaí" são algo inteiramente ficcional, mas cujo motivo reincide diversas vezes, sob as formas "Os velhos cronistas são unânimes em dizer..." (PA, p. 67) ou "visto insistirem os cronistas..." (PA, p. 27). Os títulos dos capítulos também buscam aproximar-se daqueles dos livros de História: "De como Itaguaí ganhou uma casa de orates", "O terror", "A rebelião" e "A restauração" – estes três últimos, aliás, em clara alusão à Revolução Francesa e à Guerra Civil Inglesa, com direito até a um lorde protetor itaguaiense, na figura do barbeiro Porfírio.

Observados em conjunto os argumentos acima referidos, percebe-se uma apropriação deliberada do discurso historiográfico pelo discurso ficcional. Se, por um lado, o viés cômico infunde o tom paródico a essa apropriação, por outro lado o texto não parece ter a intenção de desconstruir ou ridicularizar o registro-matriz; ao contrário: reitera-o, canoniza-o, colabora para sua manutenção. Assim, o gênero criado para este conto, uma espécie de pastiche histórico, revela-se mais como uma estratégia da qual o autor se valeu para estabelecer um pacto de veracidade frente ao absurdo contido na narrativa.

Cabe, neste momento, atentar para as anotações de Antonio Candido sobre a técnica da prosa machadiana. Observando o destaque dado por Machado ao fortuito, ao inexplicável, às incognoscíveis relações causais que regem a existência humana (cujo exemplo paradigmático seria a "lei da equivalência das janelas" exposta em *Memórias póstumas de Brás Cubas*), o crítico propõe, como um dos problemas fundamentais levantados pelo escritor, o da "relatividade total dos atos, [que] dá lugar ao sentimento do absurdo".<sup>4</sup> Em contraposição a essa postura marcadamente moderna, Candido relata o uso de uma "boa linguagem", chegada até a academismos e arcaísmos, que caracteriza Machado e que lhe dá um salvo-conduto junto ao meio literário e à sociedade. Somando os dois dados, conclui que "a sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida".<sup>5</sup>

Esta técnica, indicada por Candido – de compensação entre forma e conteúdo –, permite projetar, em *Papéis avulsos*, uma relação proporcional entre o gênero do conto e a aceitabilidade do seu enredo. Por esta equação, quanto mais verossímil a história, mais tradicional a sua forma, menor a necessidade (e o empenho criativo) em fazê-la crível; e, quanto mais inverossímil a trama, mais inventivos os expedientes narrativos, maior o esforço em estabelecer o pacto de veracidade. Daí a aproximação do discurso historiográfico feita em "O alienista", e daí as estratégias, que se modulam conforme os contos, a seguir elencadas, dispostas em uma espécie de *continuum* do afastamento da realidade percorrido pelo Bruxo em *Papéis avulsos*.

"O empréstimo" e "Verba testamentária" são as narrativas mais realistas da reunião, centradas na descrição psicológica e na sátira social. A primeira conta a história de um sujeito, Custódio, que vai pedir um empréstimo a um conhecido, Vaz Nunes; sendo-lhe negado o alto valor que inicialmente pedira, Custódio vai reduzindo progressivamente o valor do empréstimo, até, ao fim, contentar-se com uma quantia insignificante. A segunda retrata a vida de Nicolau, rapaz que desde criança se mostrou de gênio irritadiço, e que

---

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 27.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

passou pela vida errante, sem se dedicar a nada, em nada encontrando satisfação – nem na vida, que termina por abandonar, entregando-se a uma doença no baço.

Se nos dois contos não há sombra de absurdo, há neles situações levadas *ad absurdum*. De maneira complementar, nesses contos as idéias de dedicação e de frustração são levadas aos seus graus extremos: com a aceitação da quantia mínima, pelo pedinte de "O empréstimo"; e com a desistência do valor máximo do ser humano, a vida, pelo protagonista de "Verba testamentária". As hipérboles encerradas por ambas as narrativas são ratificadas pela evocação documental: um empréstimo faz-se através da *letra* (palavra da qual, aliás, é sinônimo, em uma das acepções desta); e um *item* do testamento de Nicolau (cujá relevância no enredo, diga-se de passagem, é pífia) é reproduzido na abertura do conto, o qual, no próprio título, já se confunde com o documento.

"Teoria do medalhão" e "O anel de Polícrates" apresentam-se ambos na forma de diálogos. O primeiro começa *in media res*, sem explicação prévia do contexto ou dos personagens, a qual cabe aos mesmos, ao longo de suas falas. A voz hegemônica é a de um pai, que dá ao filho, em seu aniversário de 21 anos, conselhos para que se torne um "medalhão", incentivando-o à ausência de idéias, à promiscuidade ideológica, à publicidade exagerada, à afetação sem conteúdo e a outros valores semelhantes. Já o segundo conto expõe a conversa entre A e Z, na qual A narra a triste sina de Xavier, um homem que lançara a sua ventura ao destino, esperando recebê-la de volta – da mesma forma que ao grego Polícrates retornou, no ventre do peixe que lhe era servido à mesa, o anel que jogara ao mar para testar sua bem-aventurança –, mas morre sem receber o reconhecimento pela frase de efeito que criara.

Enquanto o primeiro diálogo é solene, no lar, o segundo é ligeiro, na rua; em ambos, uma voz patriarcal, seja a do pai, seja a do mito. Nos dois contos uma crítica violenta à sociedade, penetrando em dois territórios interditos a quaisquer questionamentos: os valores familiares e a cumplicidade por omissão na desonestidade pública. Frente a temas tão espinhosos, tão difíceis de serem abordados, um dispositivo que poupasse a voz narrativa e simplesmente presentificasse a ação mostra-se o mais eficiente – aquilo que não pode ser dito, que seja mostrado. Machado, assim como Sócrates já fizera, utiliza a forma

da interlocução para questionar o homem naquilo que lhe está mais próximo; há, na leitura desses contos, algo similar a ouvir uma conversa alheia, cujo conteúdo está simultaneamente próximo daquele que ouve, e, pelo menos supostamente, não lhe diz respeito. Assim, através desse recurso – na esfera do gênero – análogo ao da reificação teatral, Machado consegue criar uma via segura para a sua expressão.

Com "A chinela turca" Machado retorna à narrativa, mas imprimindo-lhe um forte tom apelativo, intimando o leitor a testemunhar a ação, conforme se vê já na primeira frase: "Vede o bacharel Duarte" (PA, p. 121); e mais adiante, no mesmo parágrafo: "Notai que é de noite, e passa de nove horas". Estando a se preparar para um baile, no qual encontraria a dama pela qual estava apaixonado, Duarte recebe a indesejada visita de Lopo Alves, um velho amigo de seu falecido pai, que vem pedir-lhe a opinião sobre uma peça que escrevera; sem saída, o jovem senta-se para ouvir a récita. Súbito corte: some o ancião; a polícia toca a campainha; Duarte é seqüestrado e levado para um palácio onde é acusado de ter roubado a chinela turca de uma senhora; ele foge desesperado enquanto é perseguido por um assassino. Outro corte: Duarte acorda em sua poltrona, ao fim da leitura de Lopo Alves.

A fantasia surrealista – na qual há até o sinal exótico de uma chinela turca furtada –, ocupa a maior parte do conto e dá espaço a interessantes associações imagéticas acerca do desejo do jovem. No entanto, ela é inscrita dentro de um sonho – que aqui, mais do que um fenômeno da psique humana, se revela uma espécie de gênero literário. A vigília, neste conto, parece ter apenas a função de emoldurar o sonho, aprisionando o onírico em um espaço no qual ele é aceitável, compreensível – consoante a uma tradição na literatura que o próprio Machado endossa, como demonstram, por exemplo, o sonho de Flora em *Esau e Jacó* e o delírio de Brás Cubas em suas *Memórias póstumas*.

"O espelho" e "D. Benedita" – bem como "O alienista", abordado anteriormente – deixam entrever um sofisticado manuseio da alegoria. Em "O espelho", em conformidade com o caráter teórico expresso no subtítulo ("esboço de uma nova teoria da alma humana"), o protagonista afirma que a história que vai narrar não é "nem conjectura, nem opinião", é "a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata" (PA p. 263). O caso que

então narra é o de quando, alçado ao cargo de alferes, passou a receber todos os cuidados e mimos de sua família e amigos; um dia, ficando subitamente isolado de tudo e de todos em uma fazenda, começou a sentir-se vazio, sem identidade; após dias de angústia, percebeu que bastava vestir a farda de alferes e desfilar frente ao espelho que voltava a se sentir uno. Deste caso de seu passado, a personagem conclui que não há uma alma, mas duas, uma interior e outra exterior, que concorrem para a existência do homem.

Tanto na afirmação de um discurso que rejeita a conjectura e a opinião quanto na concepção de uma existência ideal, supra-sensível, há nesse conto uma alusão à filosofia platônica, em especial à alegoria da caverna. Nesta passagem do livro VII da *República*, Platão se utiliza de um gênero que prevê uma "demonstração" acerca de uma "matéria" através de uma anedota – a qual, independentemente da ação narrada, terá natureza alegórica *a priori*. Através da fala de um personagem, colocando a narrativa principal em *mise-en-abyme*, Machado insere no conto – e sobrepõe ao gênero conto – o gênero "alegoria".

É justamente o respaldo filosófico que a tradição literária atribuiu a esse gênero que permite a presença do fantástico em "D. Benedita". O subtítulo do conto, "um retrato", coloca-o sob a chave do realismo psicológico, e é de fato e por essa via que o conto se desenvolve, descrevendo a volúvel D. Benedita, que age levemente a respeito do casamento da própria filha; no entanto, nos estertores da narrativa, quando a protagonista está indo deitar-se, vê um fantasma, que lhe afirma ser a sua veleidade. Enquanto em outros contextos estaria no âmbito do simplesmente fantástico, a aparição do fantasma, frente à verossimilhança do discurso realista no qual ocorre, é legitimada como uma personificação alegórica. Machado viria a se utilizar desse mesmo expediente mais adiante, no "Trio em lá menor" de *Várias histórias*, no qual é uma voz oriunda de duas estrelas do céu que revela à jovem protagonista a sua sina de estar sempre indecisa entre dois amores.

O conto "A Sereníssima República" explica logo em seu subtítulo que se trata de uma "conferência do cônego Vargas", através do que dá a entender ao leitor ser o registro de uma comunicação oral – o que é reiterado pelo vocativo inicial "Meus senhores!" (PA, p. 245) – de autoria de um religioso. No discurso que se segue, no entanto, não há nenhuma

marca pela qual o orador se identifique, e o seu tema se situa em campo oposto ao da religião, o da ciência. Nele o conferencista diz ter feito uma descoberta científica: "uma espécie araneida que dispõe do uso da fala" (PA, P. 247); congregando um bocado de indivíduos desta, observou sua organização social, que caracteriza como semelhante à da democracia veneziana; descreve, então, os processos e retrocessos das eleições entre essas aranhas, nos quais imperam as artimanhas e a demagogia.

Singularmente, este é o único conto em que Machado explicita, em uma nota, o caráter alegorizante da fantasia: "Este escrito, publicado primeiro na *Gazeta de Notícias*, é o único em que há um sentido restrito: as nossas alternativas eleitorais. Creio que terão entendido isso mesmo, através da forma alegórica" (PA, p. 318). A própria existência dessa nota parece revelar a preocupação do autor de que sejam compreendidos os dois planos representativos em que sua obra opera: o da fantasia – no que tange à linguagem e à sociedade, antropomorfizadas, das aranhas – e o da verossimilhança – na promessa de veracidade ensejada pelo gênero "conferência" e pela autoridade do (fictício) autor eclesiástico. Indica, ainda, a consciência do escritor de que o grau de maestria que atingira na criação do artifício da veracidade poderia engendrar – principalmente no primeiro contexto de publicação, o do jornal – reações iguais àquelas que, posteriormente (exatamente trinta anos após a sua morte, em 1938), viriam a ser as dos ouvintes de rádio norte-americanos frente à leitura de "A guerra dos mundos" , de H. G. Wells, feita por Orson Welles.

Em "Uma visita de Alcibíades", o contraste entre a expectativa de verossimilhança gerada pelo gênero empregado e a fantasia do enredo chega a um grau bastante elevado. No conto, o desembargador X narra que, uma noite, enquanto esperava a hora de ir para o Cassino, foi ler o seu Plutarco; deparando-se nele com a referência a Alcibíades, começa a evocá-lo mentalmente, e, para sua surpresa, o próprio ateniense surge fisicamente em sua sala; os dois têm uma conversa, na qual comparam os hábitos do passado com os do presente, até o momento em que Alcibíades, frente ao espetáculo das vestimentas que lhe são mostradas, não resiste ao choque e morre.



Nada mais fantasioso do que a súbita aparição corpórea, em pleno Brasil do século XIX, de um guerreiro grego do século V a.C. No entanto, o texto é pródigo em sinais que buscam calcá-lo no terreno do crível, quais sejam: o gênero "carta", que é explicitado no subtítulo ("Carta do desembargador X... ao chefe de polícia da corte") e que preside à construção estrutural da narrativa, é originariamente externo ao campo do ficcional; o remetente e o destinatário são duas autoridades; tanto o espaço quanto o tempo da ação são precisamente demarcados ("Corte, 20 de setembro de 1875"); e o desembargador cerca-se de referências "confiáveis" e "sérias" (o Cassino, Plutarco, a insurreição da Herzegovina). Mais do que todos esses argumentos, há a afirmação do cadáver de Alcibíades – cujo pedido de retirada é justamente o que põe em movimento a escritura desse texto.

O panorama dos breves comentários dos contos repertoriados até aqui teve a intenção de investigar a relação entre técnica narrativa e temática em um determinado momento da prosa machadiana; jamais de propor uma tipologia do fantástico – esta aventura teórica seria tão hercúlea quanto impossível, haja vista o caráter de constante transformação da literatura de Machado de Assis. Todavia, dada a sofisticação do Bruxo do Cosme Velho, suas opções estruturais e referenciais são sempre prenes de significado, permitindo ao leitor acessar em seu saber o seu sabor.

Os dois contos restantes de *Papéis avulsos* apresentam uma estratégia que possui pontos de interseção com a que foi realçada nos anteriores, mas fundamentalmente diversa; nelas o elemento estruturante da narrativa é o jogo intertextual. O diálogo com outros textos – outros autores, outras fontes – é um instrumento amplamente utilizado por Machado de Assis; Marta de Senna constata que "não há, praticamente, narrativa machadiana que não cite outros autores, que não aluda a outras obras, que não se reporte a outros escritos, num universo temático, cronológico e geográfico de magnitude sem precedentes (e sem sucessores) na literatura brasileira".<sup>6</sup> A pesquisadora observa, ainda, que há um alargamento progressivo no uso do procedimento ao longo da trajetória do autor, quer no

---

<sup>6</sup> SENNA, Marta de. *Alusão e zombaria*: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis. Rio de Janeiro: FCRB, 2003. p. 11.

aumento estatístico das citações, quer através da utilização destas como estratégia na composição de personagens e situações.<sup>7</sup>

O conto "Na arca" narra uma história situando-a no interior do episódio genesíaco do Dilúvio, no momento em que Noé e sua família, bem como um casal de cada espécie do reino animal, encontram-se refugiados dentro da arca, pairando sobre as águas. Conta, então, um conversa entre Jafé, Sem e Cam, os filhos de Noé, acerca da maneira como habitariam na Terra depois que as águas baixassem. Sem propõe que dividam a Terra em três partes iguais, uma para o pai, acompanhado de Cam, que era o irmão mais novo; uma para Jafé; e uma para si. A princípio, todos concordam cordialmente, mas quando Sem e Jafé vão definir os seus territórios, percebem que há um rio separando as duas terras, e reivindicam ambos a sua posse. A uma discussão verbal sucede uma briga física, a qual Cam tenta apartar, mas que só se acalma frente à autoridade paterna de Noé. Ao fim, este, entre triste e pensativo, declara: "Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia!" (PA, p. 151).

O subtítulo do conto diz: "Três capítulos inéditos do Gênesis", e qualquer leitor minimamente familiarizado com o texto bíblico reconhece não apenas a temática, mas também a retórica característica da Bíblia; Machado, profundo conhecedor dessa fonte, faz uma duplicação perfeita do seu discurso. No que diz respeito ao enredo, tanto os personagens (Noé, Jafé, Sem, Cam, suas mulheres) quanto o contexto (o Dilúvio e o refúgio na arca) são idênticos aos narrados no Gênesis. No que toca ao plano formal, há uma apropriação plena da retórica bíblica, da qual seguem algumas demonstrações, à guisa de exemplo: o texto é dividido em capítulos e versículos (capítulo A, com 22 versículos; B, com 25; e C, com 28); a narrativa começa *in medias res* ("Então Noé disse a seus filhos...") (PA, p 141); o tom tanto do narrador quanto dos personagens é direto e solene ("Isto disse Noé, e os filhos muito se alegraram de ouvir as palavras de seu pai.") (PA, p. 141); as metáforas evocam imagens comuns a outros trechos da Bíblia ("Aprazível vida vai ser a

---

<sup>7</sup> Para compreensão da citação como recurso na composição de personagens, cf. "A sombra de Pascal: *Memórias póstumas de Brás Cubas*". In: SENNA, Marta de. *Alusão e zombaria*. cit.; como exemplo do diálogo intertextual estruturante, cf. "O futuro abolido: anotações sobre o tempo no *Memorial de Aires*", de Pedro Meira Monteiro, nesta mesma edição da presente revista.

nossa. A figueira nos dará o fruto, a ovelha a lã, a vaca o leite, o sol a claridade e a noite a tenda.") (PA, p. 142); etc.

Contudo, o mesmo universo referencial, que permite ao leitor perceber na narrativa as marcas do discurso bíblico, deve obrigatoriamente adverti-lo de que esse texto não pertence, factualmente, à Sagrada Escritura. A este fator, extratextual, que indica a sua não-veracidade, soma-se um outro, intratextual, que depõe contra a sua verossimilhança: na última frase, "O que será quando vierem a Turquia e a Rússia!", a alusão à guerra da Criméia – disputa territorial travada entre essas duas nações de 1853 a 1856. Através do gatilho puxado por esta referência, o pseudo-episódio bíblico afigura-se como uma projeção *ab ovo* de um evento contemporâneo (na escala dos séculos) à escrita do conto. A propósito, a investigação da origem – no sentido de ocorrência primeva – de faculdades, geralmente negativas, do espírito humano (no caso, o sentimento de posse) é um tema caro a Machado, conforme demonstra o "Conto de escola", em que o narrador conta como lhe foram ensinadas, ainda na infância, a delação e a corrupção.

Não obstante as inexauríveis aproximações e interpretações que o conto possibilita, o que chama a atenção em "Na arca", à luz do presente estudo, é a natureza da apropriação, feita pelo autor, de outro texto – o bíblico. Nesse conto, a referência intertextual não aparece inscrita dentro da narrativa, na forma de citações ou alusões; ao contrário, é quem a circunscreve. Nele, há uma transfiguração global do texto-matriz através de um processo de imitação, naquilo que Gerárd Genette conceituou como *pastiche*.

O teórico francês compreende o *pastiche* como um recurso transtextual, pois obedece a uma lógica derivacional: de um texto-matriz, hipotexto, é obtido, por decalque (cópia de elementos), o texto segundo (o *pastiche*). Distingue-o da *forgerie* (falsificação) porque enquanto esta é uma imitação de caráter sério, aquele é uma imitação de caráter lúdico: "*Le pastiche est l'imitation en régime ludique dont la fonction dominante est le pur divertissement.*"<sup>8</sup>; e do plágio, porque o jogo proposto pelo *pastiche* pressupõe a atribuição

---

<sup>8</sup>A fonte para as reflexões de Genette foram os verbetes *pastiche*, *hipertexto*, e *hipotexto* do *E-Dicionário de termos literários* da Universidade Nova de Lisboa, organizado pelo professor Carlos Ceia: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/pastiche.htm> (acessado em 24/05/08); nele, a referência indicada para a

da autoria ao seu real autor, e não àquele do hipotexto. A teórica canadense Linda Hutcheon faz ainda uma importante distinção entre paródia e pastiche: ao passo que a primeira é uma síntese bitextual, na qual o efeito buscado é o da diferenciação, o segundo possui uma dimensão monotextual, busca uma correspondência.<sup>9</sup>

Embora a conceituação do pastiche dentro da teoria literária se tenha solidificado tardiamente, o termo remonta à Renascença italiana, quando, incentivados pela crescente demanda de arte ocasionada pelo enriquecimento da burguesia, pintores menores começaram a copiar os quadros dos grandes mestres, com vistas à venda fraudulenta. As obras resultantes não eram pintadas pela mão do mestre, mas *à sua maneira*, e a esta mescla de autorias foi dado o nome de *pasticcio*, palavra que designava originalmente uma massa composta de diferentes ingredientes (cujo radical permaneceu no italiano *pasta* e no francês *pâtisserie*). Apenas no século XVIII o conceito chegou à França, onde assumiu a forma *pastiche*, pela qual passou às demais línguas européias.

Se a concepção teórica do pastiche data do início da Idade Moderna, o fenômeno já existia desde a Antiguidade. O grande *grammatista* latino Quintiliano recomendava a seus discípulos, no século I d.C., a imitação dos clássicos, principalmente gregos. Enylton de Sá Rego, no estudo em que reconstitui a tradição luciânica na qual Machado de Assis se insere, enumera diversos autores, entre os quais Menipo de Gadara, Varrão e Sêneca, que atuaram no gênero satírico. Mesmo considerando as diferenças distintivas entre a sátira e o pastiche, ambos são gêneros transtextuais, guardando semelhanças instrumentais entre si; pelo quê o retrospecto de Sá Rego se mostra útil para a compreensão da familiaridade de Machado com a técnica paródica.<sup>10</sup>

Na passagem do século XIX para o XX, o pastiche foi revitalizado magistralmente por Marcel Proust. O autor de *À la recherche du temps perdu* escreveu, entre 1908 e 1909,

---

citação de Genette é: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. cap. 25. Traduzindo: "O pastiche é a imitação em regime lúdico, cuja função dominante é o puro divertimento."

<sup>9</sup>A perspectiva de Linda Hutcheon sobre o assunto foi obtida através da Infopédia portuguesa: [http://www.infopedia.pt/\\$pastiche](http://www.infopedia.pt/$pastiche). (acessada em 24/05/08).

<sup>10</sup>SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 31-57.

uma série de textos curtos para o jornal *Le Figaro*, todos tendo como eixo temático *L'affaire Lemoine*, caso policial que agitava a Paris da época, completamente diversos quanto ao estilo: em cada um o escritor pastichava o estilo de um de seus autores diletos. E, assim, passaram por sua pena os estilos de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Émile Faguet, os irmãos Goncourt, Saint-Simon e Renan. Os nove textos foram reunidos e publicados em 1918, junto com uma miscelânea de outros gêneros, no volume *Pastiches et Mélanges*.

Feitas essas considerações sobre o gênero *pastiche*, é possível agora penetrar no conto "O segredo do bonzo", que já revela sua transtextualidade no subtítulo: "Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto". Curiosamente, é o próprio autor quem remete a esse gênero, em uma nota ao conto, investindo-o ironicamente de uma conotação negativa: "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 por isso, teria bem pouco valor" (na equação da ironia machadiana, talvez a retirada do cunho pejorativo emprestado ao termo, balanceada com a permuta entre *pastiche* e *imitação*, iguaem o sentido do antigo período ao do novo). Ainda nesta nota, diz que "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". Também essa afirmação é mergulhada em ironia, pois ludibria duplamente o leitor incauto: no conto, nenhuma realidade é reivindicada para a invenção, ela trata precisamente de uma relação entre o *ser* e o *parecer ser*; e as *maravilhas* atribuídas ao escritor podem estar mais próximas da acepção da palavra que aponta na direção do *fantástico* do que naquela que se dirige ao *admirável*.

O hipotexto que serve de base para o conto são as *Peregrinações*, obra do século XVI português, na qual Fernão Mendes Pinto narra suas viagens pelo Oriente. A respeito do autor, sabe-se que ele se lançou em carreira às Índias impelido pela necessidade, ainda jovem, e calhou de ser enviado a rotas todas no Extremo Oriente; lá, conviveu entre diversos povos, aprendendo muito com suas culturas; quando estava na China, teve uma espécie de revelação, que o levou a ingressar na Companhia de Jesus, na qual era confrade

de Francisco Xavier; no entanto, pouco depois, desiludido com a falta de idoneidade dos jesuítas, retornou à navegação; após duas décadas, voltou a Portugal, onde viveu seus últimos anos em uma pequena propriedade, escrevendo sua obra, cujos leitores pretendia que fossem apenas os seus descendentes. Alguns registros documentais levam a crer que sua família fosse de origem judaica, ao que se soma o seu pouco apego à nação e as duras críticas sociais que faz em seu livro – Pinto muitas vezes retrata, como se fosse entre os chineses, os desmandos da política portuguesa.<sup>11</sup>

Rodrigues Lapa comenta que, não obstante a narrativa se inscreva no quadro das *crônicas* históricas que descreviam as expansões ultramarinas portuguesas – cujos grandes exemplos seriam as *Décadas* de João de Barros e a *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, de Fernão Lopes de Castanheda –, as *Peregrinações* devem ser lidas como *memórias*, pois a veracidade e a precisão dos fatos narrados são bastante contestadas:<sup>12</sup> o autor confunde datas, troca localizações, exagera e estiliza, em uma prosa fascinante, repleta de descrições apuradas, na qual o exótico, seara fértil de possibilidades, beira o mágico. Sintomática do gênio do autor e do terreno instável em que ele planta a narrativa é esta frase do segundo parágrafo do primeiro capítulo das *Peregrinações*: "[...], como adiante espero tratar muito particular e muito difusamente;".<sup>13</sup>

O conto de Machado, segundo a respectiva nota, deveria ser intercalado entre os capítulos 213 e 214 do livro de Mendes Pinto, pois o episódio nele narrado ocorre quando o navegador se encontrava em Fucheo, capital do reino de Bungo, no arquipélago japonês. Conta, então, o narrador (supostamente, Fernão Mendes Pinto), que, estando uma vez a passear pelas ruas da cidade com seu colega Diogo Meireles, viram um aglomerado de pessoas que ouviam e aplaudiam um orador, chamado Patimau, que pregava vivamente sobre a abiogênese dos grilos; algumas esquinas depois, deparam-se com outro sujeito, nomeado Languru, que falava às gentes, com igual ênfase, acerca do poder gerador de vida

---

<sup>11</sup> Cf. SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 6. ed. Porto: Porto Editora Ltda [19-]. p. 319-324.

<sup>12</sup> LAPA, Manuel Rodrigues. "Prefácio". In: PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinações*. Lisboa: Col. Textos Literários, 1954. p. XII-XIV.

<sup>13</sup> PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinações*. Lisboa: Col. Textos Literários, 1954. p. 3.

contido no sangue da vaca. Espantados com a atenção e o crédito que o povo dava a Patimau e Languru, os dois portugueses indagam o porquê ao vendedor de alparcas Titané, amigo de Diogo Meireles, que lhes sugere que procurem o bonzo – uma espécie de sábio, sacerdote – Pomada, o mais respeitado entre seus pares. Os navegadores vão até Pomada, que, do alto dos seus 108 anos, promete contar-lhes o seu segredo, desde que não o revelem a mais ninguém. O sábio, partindo do pressuposto filosófico de que é a percepção que confere real existência ao objeto, conclui que "não há espetáculo sem espectador" (PA p.199) e daí traça a estratégia de que um discurso enfático pode fazer as vezes de uma verdade.

Admirados com nova doutrina, o narrador, o alparqueiro e Diogo Meireles vão às ruas testá-la: o primeiro promove um concerto de charamela, no qual, mesmo sem saber tocar o instrumento, convence a todos de sua habilidade através da afetação com a qual manejava o mesmo; o segundo divulga anúncios de suas alparcas, nos quais lhes confere títulos inexistentes e diz serem muito cobiçadas em outras terras, com o que consegue que as vendas aumentem bastante; mas é o terceiro que faz a mais interessante experiência. Estando a grassar na cidade uma doença que desfigura os narizes da população, Diogo Meireles propõe a substituição do órgão doente por um novo, superior ainda àquele, posto que feito de pura matéria metafísica; assim, opera os cidadãos retirando-lhes os narizes e dizendo ter posto esse outro, com o que os pacientes levantam-se satisfeitíssimos, cheirando como se os tivessem.

A temática do conto não é nova: já em "O espelho" foram problematizadas as noções de verdade e representação, em claro debate platônico. Em "O segredo do bonzo", além do travo de ironia em relação à doutrina, a estratégia utilizada para a alegorização é diversa, projetando a história em um cenário longínquo, tanto no tempo quanto no espaço, o que causa uma deliberada confusão entre o que é irreal e o que é desconhecido. Semelhantes temas e semelhantes estratégias viriam a aparecer ainda em "As academias de Sião", de *Histórias sem data*, no qual não há, no entanto, um diálogo intertextual tão claro. Ressalte-se, também, como, da mesma maneira que se apropria de outros textos e outras culturas para lhes atribuir um sentido próprio, Machado se apodera das palavras e traz à

tona o que nelas subjaz: batiza o sábio bonzo com o nome de *Pomada*, suposto substantivo próprio na língua bunga, idêntico ao substantivo comum da língua portuguesa *pomada*, que possui, além da acepção de "preparado farmacêutico para uso externo", a de "mentira, fraude, engano".

É interessante observar – já a pretexto de uma última consideração – os textos-matrizes de "Na arca" e "O segredo do bonzo" no conjunto da obra machadiana. A pesquisa de Marta de Senna, efetuando um exaustivo inventário das citações e alusões na ficção de Machado de Assis,<sup>14</sup> aponta a Bíblia (em especial o Antigo Testamento) como a fonte mais citada pelo autor; em seguida (em ordem decrescente) são referidos Shakespeare, Homero, Camões e Dante. À luz dessas informações, compreende-se a eleição da Bíblia e das *Peregrinações* como hipotextos para os pastiches de *Papéis avulsos*: a primeira constitui a fonte da qual o autor tem o maior domínio, o que é respaldado pela recorrência das citações, além de ser o texto matricial da cultura ocidental; a segunda se inscreve no mesmo momento e na mesma temática que a epopéia camoniana – poema do qual Machado se mostrou um aficionado e leitor atento – e se oferece ao escritor brasileiro como uma contraface lúdica do poema de Camões. Ambas as fontes são narrativas inaugurais, descrevendo quer seja o surgimento do mundo em tempos imemoriais, quer seja o encontro do Ocidente com o Oriente por ocasião das grandes navegações dos séculos XV e XVI.

Ao longo deste artigo, buscou-se delinear algumas possíveis relações entre o conteúdo semântico-simbólico e as estratégias narrativas presentes em *Papéis avulsos*. Nesse caldeirão, no qual o Bruxo parece estar experimentando novos paladares, dois instrumentos desempenham um papel fundamental: as apropriações intergenéricas e intertextuais. Chamando para si outros registros e outras vozes, Machado adensa sua escrita e se permite transitar em realidades que são exclusivamente ficcionais: solidificando os pactos de veracidade, penetra em inextricáveis matizes do fantástico; pastichando narrativas inaugurais, instaura uma temporalidade que se sobrepõe ao tempo; relendo o cânone, inscreve-se nele.

---

<sup>14</sup> Disponível em <http://www.machadodeassis.net>.



Marcelo da Rocha Lima Diego

Marcelo da Rocha Lima Diego é graduando em Letras, habilitação português-literaturas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista de iniciação científica / CNPq na Fundação Casa de Rui Barbosa, sob orientação da pesquisadora Marta de Senna. Em junho de 2008, apresentou parte deste texto como comunicação na Jornada Discente Machado de Assis, na Faculdade de Letras / UFRJ.