

UM CLÁSSICO ENTRE CLÁSSICOS: MACHADO DE ASSIS

Marta de Senna

Resumo: Neste ensaio, procura-se demonstrar que Machado de Assis é um autor clássico, de estatura comparável aos maiores escritores do Ocidente. Redefine-se “clássico” por quatro parâmetros: desestabilização do leitor; imprevisibilidade; resistência a várias leituras; e convocação da inteligência leitora, exemplificados através de diversas obras do autor. Por fim, equipara-se o escritor a Shakespeare e Cervantes.

Palavras-chave: Machado de Assis; autor clássico; Shakespeare; Cervantes.

Abstract: In this essay, we try to demonstrate that Machado de Assis is a classic author, comparable in stature to the greatest Western writers. “Classic” is redefined by four parameters: destabilization of the reader; unpredictability; resistance to multiple readings; and summoning the reading intelligence. Finally, the writer is equated with Shakespeare and Cervantes.

Keywords: Machado de Assis; classic author; Shakespeare; Cervantes.

Para Maria Carmen e Chico

Começo com uma advertência, modo canhestro de pedir desculpas prévias aos meus eventuais leitores, porque quase tudo o que se segue está de certa maneira espalhado em vários dos textos que venho publicando em revistas acadêmicas, volumes coletivos e mesmo em livros meus, há mais de duas décadas (dos quais procuro dar as referências em nota de rodapé). O que há de novo – se é que é novo – será a perspectiva em que reúno ideias antes distribuídas em abordagens diversas da ficção machadiana. Procuro neste pequeno ensaio, que começou por ser uma conferência proferida no

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 2018, demonstrar que Machado de Assis é um autor clássico, de estatura comparável aos maiores escritores do Ocidente.

Já em 1977, José Guilherme Merquior declarava: “Foi com Machado de Assis que a literatura brasileira entrou em diálogo com as vozes decisivas da literatura Ocidental.” (1977, p.154). O parâmetro, por assim dizer, de Merquior é o fato de Machado ter criado uma obra em que predomina o que o crítico carioca chamou de “visão problematizadora da existência”, presente na ficção de qualidade que se produz na chamada “Segunda Revolução Industrial”, na virada do século XIX para o XX. Na esteira da poesia de Baudelaire, assinala Merquior, essa é uma ficção profundamente ligada ao “senso de perda da qualidade da existência”, decorrente da “vivência do vazio axiológico [...] na civilização da máquina e da sociedade de massa”, então nascente (1977, p. 152). De minha parte, o que pretendo é demonstrar que a obra de Machado de Assis ombreia com a melhor literatura do seu tempo porque Machado é um autor “clássico”.

Mas o que é um "clássico"? Por que Machado de Assis seria um "clássico"? Estas perguntas, aparentemente ingênuas, nos levariam longe, se estivéssemos dispostos a discutir o conceito em perspectiva diacrônica, remontando aos diferentes "classicismos": o da Antiguidade greco-romana, que nos remeteria a autores como Sófocles ou Virgílio; o do Renascimento, com a produção de obras-primas como o *Elogio da Loucura* (1511) ou *Os Lusíadas*, este já um pouco retardatário, publicado que foi em 1572; se formos afeitos à tradição francesa, pensaríamos no *classicisme* do século XVII, especialmente no teatro de Corneille, Racine e Molière; ou poderíamos lembrar o classicismo do século XVIII, chamado neoclassicismo, que, no caso específico do Brasil, se consubstanciou de maneira mais significativa na produção dos poetas árcades da chamada "Escola Mineira".

Se adotarmos essa perspectiva, teremos de abrir mão de falar em nomes como Homero, Santo Agostinho, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Stendhal, Dickens, ou... Machado de Assis. Isto sem falar nos "clássicos" do século XX, como Proust, Thomas Mann, Clarice Lispector, José Saramago – para citar poucos exemplos. E, contudo, não há leitor culto no Ocidente que não reconheça como "clássicos" a *Ilíada* e a *Odisseia*, as *Confissões*, a *Divina Comédia*, o *Dom Quixote*, o teatro e a poesia de Shakespeare, o *Fausto*, *A Cartuxa de Parma*, *Oliver Twist*, o *Memorial de Aires*, *Em*

Busca do Tempo Perdido, A Montanha Mágica, Perto do Coração Selvagem ou o *Memorial do Convento*. Por quê? O que faz desses autores (dessas obras) "clássicos"?

Mestre da síntese, Borges diz que “*Clásico es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad*”.¹ Sem discordar (quem ousaria?), quero sugerir uma maneira mais prática de responder às perguntas acima: inquirir dessa obra (desse autor) se ela (ele) responde a quatro quesitos: a) desestabilização do leitor; b) imprevisibilidade; c) resistência a várias leituras; e d) convocação da inteligência da leitura. Para demonstrar a minha “tese”, restrinjo-me à narrativa de ficção, gênero em que se inscreve o melhor da produção do autor-objeto deste artigo, Machado de Assis.

O autor clássico é aquele que produz um texto que nos desestabiliza, que nos inquieta, que nos leva a rever valores, que nos perscruta ao perscrutar as suas personagens, que nos transforma, enfim. Se permanecemos rigorosamente os mesmos ao acabar de ler um romance ou um conto, não acabamos de ler um clássico. Os leitores de Kafka, ao fecharem a última página da *Metamorfose*, ou do conto “Na colônia penal”, são necessariamente diferentes do que eram antes de lerem essas narrativas: todos serão um pouco Gregor Samsa, metamorfoseado numa espécie de inseto, ou refletirão se, nas sociedades em que vivem, em diversas latitude e longitude, não estamos todos, a cada dia, assistindo passivos (até mesmo irritados) à transformação de seres humanos em bichos ou em coisas, a serem descartados, excluídos; todos terão experimentado na carne a inscrição-tatuagem de seus delitos pela tenebrosa máquina de tortura por que passam os detentos da colônia penitenciária, e todos, provavelmente, experimentarão um alívio cósmico quando a máquina, afinal, se desintegra.

Quem pode dizer que é o mesmo depois de ler um conto como “A causa secreta”, de Machado de Assis? Quem não terá ficado em estado de profunda perplexidade e desconforto moral diante do espetáculo do sadismo de Fortunato a observar, com deleite, o sofrimento físico de um rato cujas patas corta e depois queima, uma a uma? Quem não se transformará com o refinamento, ou a depuração do gozo com que observa a dor de Garcia diante do caixão da amada, que outra não era senão a mulher do próprio Fortunato? Como pode a leitora de *Dom Casmurro* permanecer a

¹ O ensaio de que colho a citação tem por título, precisamente, “Sobre los clásicos” e se encontra em *Otras Inquisiciones*, que leio no segundo volume das *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1989. p. 151.

mesma ao dar-se conta da radicalidade do olvido a que Bentinho submete Capitu depois de convencer-se do adultério da mulher?² Como não ter modificada a sua escala de valores éticos o leitor de “Pai contra mãe”, que acompanha a perseguição impenitente da escrava fugitiva Arminda por Cândido Neves, que atende a um anúncio de jornal recompensando quem a capturasse e a levasse ao “dono”? Registre-se que a escrava estava grávida e sofre um aborto em razão da violência física e moral a que é submetida; e que Candinho empreende a “caçada” para com a recompensa dar de comer ao filho recém-nascido. O fim do conto poderia estar nos manuais de psicologia como exemplo cristalino de racionalização, entendida como um dos mecanismos de defesa da psique; ou nos manuais de retórica, como exemplo não menos cristalino de ironia, no que a ironia tem de mais sinistro. De volta a casa, “Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto. //– Nem todas as crianças vingam – bateu-lhe o coração.” Insisto: como não ter abalada a nossa escala de valores éticos diante de tamanha ignomínia, de tamanha torpeza?

O segundo quesito: para ser clássico, o romance tem de ser imprevisível. É claro que tal imprevisibilidade não é, necessariamente, a imprevisibilidade do enredo, embora ela possa (e deva) existir. Afinal, agular a curiosidade de quem lê é um truque velho como a própria literatura narrativa. Na *Odisseia* (século IX-VIII a.C.), Homero retarda a chegada de Ulisses a Ítaca o mais que pode, e é fácil imaginar os primeiros ouvintes da história a se perguntar se o herói voltaria são e salvo à pátria e derrotaria os pretendentes que assediavam a fiel Penélope. *Os Irmãos Karamázov* (1879) é decerto um romance mais instigante porque não lhe podemos prever o desfecho, já que um mistério cerca o assassinato de Fiódor Pavlovich. Mas é igualmente imprevisível na articulação da trama romanesca com a reflexão filosófico-religiosa, imprevisível na complexidade e nas contradições das personagens, imprevisível nas intromissões do narrador na história que conta. Ao término de *A Mulher Ruiva*, do romancista turco contemporâneo Orhan Pamuk,³ os leitores nos sentimos compelidos a reencetar a leitura em busca de pistas que nos anunciassem a reviravolta de enredo e de técnica narrativa com que o autor nos surpreende nas últimas páginas.

² Ver o meu artigo “Notas sobre o olvido”, publicado em *Machado de Assis em linha*, v. 15, 2022, acessível em <https://doi.org/10.1590/1983-682120221511>

³ O original é de 2016. Em 2020 foi traduzido para o português e publicado pela Companhia das Letras.

A imprevisibilidade pode, ainda, estar na surpresa que um romance prepara para o leitor na maneira de dizer o que tem a dizer. É o que se dá, por exemplo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880-1881), quando Brás, para narrar o início de sua relação com Marcela, diz: "Gastei trinta dias para ir do Rossio Grande ao coração de Marcela" (capítulo 15); ou, em *Dom Casmurro* (1899), quando a sequência narrativa é interrompida pela inserção de uma passagem de intenso lirismo ("Entre luz e fusco, tudo há de ser breve como esse instante"), quando Bentinho se despede de Capitu, antes de partir para o seminário (capítulo 51). O capítulo, que se intitula precisamente "Entre luz e fusco" se abre com esta sequência de três redondilhas menores ("Entre luz e fusco, / tudo há de ser breve / como esse instante"), totalmente imprevisíveis num texto em prosa. Ao inseri-las na estrutura narrativa, Machado revela absoluto domínio técnico e, como que deslizando da prosa à poesia, transfere ao seu narrador Bento Santiago a capacidade de registrar liricamente a emoção que o menino Bentinho sentira ao ter de separar-se da amada, tantos anos antes de começar a contar a sua história, para tentar, em vão, "restaurar na velhice a adolescência". O capítulo é bem curto e termina com outra frase de lirismo comovente, ainda que, aqui, não "metrificado". O narrador velho se dirige à amada jovem e rejuvenesce nessa efusão lírica: "Oh! Minha doce companheira da meninice, eu era puro, e puro fiquei, e puro entrei na aula de São José, a buscar de aparência a investidura sacerdotal, e antes dela a vocação. Mas a vocação eras tu, a investidura eras tu."

A terceira qualidade imprescindível num romance "clássico" é a sua resistência a repetidas leituras, tanto por diferentes gerações ao longo do tempo, como no âmbito da vida de um mesmo leitor. Certamente, um contemporâneo de Stendhal terá lido *O Vermelho e o Negro* (1830) de maneira muito diferente da leitura que fazemos hoje, apto que estaria a identificar prontamente as referências à ordem social vigente na França da Restauração. Mas, desde sua publicação até hoje, gerações e gerações se deixaram fascinar pelo desenrolar da trama e pela figura inesquecível do atormentado Julien Sorel, cuja densidade psicológica o autor examina com minúcia. Um apreciador da boa literatura certamente voltará sempre com proveito e prazer ao romance de Stendhal e se dará conta, a cada vez, de ter compreendido melhor, ou de maneira diferente, esta ou aquela passagem. Uma mesma leitora pode ler e entreter-se

deliciosamente com um bom romance policial, mas dificilmente o relê e, se o relesse, é provável que ficasse entediada quando, depois de transpostas as páginas iniciais, lhe voltasse à memória o desdobramento do enredo. Por outro lado, quem quer que tenha sido tocado pela magia de Proust em seus relatos dos ritos da memória, encontrará encanto renovado a cada leitura de qualquer dos volumes de *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-1927). Quem quer que se tenha emocionado com a ambivalência de que Graciliano Ramos dota Paulo Honório, brutal e ao mesmo tempo comovente, será capaz de reler *São Bernardo* (1934) incontáveis vezes.

De modo análogo, os leitores de hoje do romance *Quincas Borba*, se não têm presente no seu cotidiano os percalços sociopolíticos nacionais e internacionais da época em que se passa o romance (aproximadamente entre 1865 e 1870) ou do período em que a obra foi sendo publicada na improvável revista *A Estação*,⁴ por certo hão de ler e reler a história de Rubião (intricada, por disposição testamentária, à do cão Quincas Borba). E hão de chocar-se com a perfídia do casal Palha, que explora criminosamente a ingenuidade do pobre mestre de meninos do interior, transposto, por obra de uma herança inopinada, à Corte imperial, onde, junto com a fortuna herdada, sua mente também acaba por dissipar-se. Assistir à progressão da loucura de Rubião, que acredita ser Napoleão III e vai morrer pobre e só na sua Barbacena natal, é uma perturbadora experiência de leitura, a qual exige do leitor algum refinamento, uma sensibilidade aberta ao lirismo da cena que precede o falecimento do (anti)herói, na qual, pegando nada, cingindo nada, põe nada sobre a cabeça e morre imperador; uma experiência a demandar da leitura uma inteligência que a faça refletir sobre a indiferença do cosmos em relação aos homens, tal como se lê nas duas frases finais do romance, em seguida à descrição das mortes do homem e do cão: "Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te. É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens".⁵

⁴ A publicação se deu entre 1886 e 1891 na revista feminina quinzenal *A Estação*. A quem se interessar pela publicação nesse periódico, recomendo uma visita ao site www.machadodeassis.net, buscando o título da obra como "Quincas Borba – *A Estação*". Em livro, o romance foi publicado em 1891.

⁵ Remeto ao meu ensaio "*Quincas Borba: uma ontologia do abandono*". Em *O olhar oblíquo do Bruxo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. p. 57-72.

Por fim, penso que um livro só alcança o patamar de “clássico” se, ao ser capaz de desestabilizar a leitora, ao ser imprevisível e ao resistir a várias releituras, convidá-la a participar da construção de seu sentido, se conseguir fazer do leitor um parceiro de jogo, habilitado a cooperar para a atualização, a mais plena possível, do texto que tem sob os olhos. No prólogo do livro de poemas *Para las Seis Cuerdas*, o mesmo Borges a que recorri acima declara, sem meias palavras: “*Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad.*”⁶ Duzentos anos antes, Laurence Sterne já levava tal cumplicidade ao ponto de, em *Tristram Shandy* (1759-1767), ceder ao leitor a prerrogativa de descrever a viúva Wadman, cuja apresentação vinha protelando há muitos capítulos:

[...] mandai buscar pena e tinta — eis papel em branco ao vosso dispor. — Sentai-vos, senhor, e pintai-a como quiserdes — tão parecida quanto puderdes com a vossa amante — tão diferente de vossa esposa quanto a consciência vos permitir — para mim dá tudo na mesma — cuidai tão-só de deleitar vossa fantasia.⁷

E deixa, efetivamente, página e meia em branco, para a intervenção do leitor. Ou ao ponto de, no capítulo 12 do livro 1, expressar a tristeza e o luto do narrador pela morte do amigo e pastor Yorick (cujo nome evoca o do *jester* de *Hamlet*), inserindo na narrativa uma folha (frente e verso) totalmente negra.

Machado de Assis não chega a tais extremos, mas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* aventura-se em piruetas tipográficas, como no capítulo LV, intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”, composto apenas de linhas pontilhadas e diferentes sinais de pontuação, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o diálogo entre Brás e Virgília, no alvorecer de sua paixão adúltera; ou no capítulo “De como não fui ministro de Estado” (CXXXIX), o qual consiste numa página de linhas pontilhadas, sem uma palavra sequer, já que, se não foi ministro de Estado, o narrador Brás nada tem a dizer. Para além de tais cabriolas, seja nas narrativas de primeira pessoa, seja nas de terceira, nosso autor está o tempo todo a requisitar a cooperação dos leitores, às vezes de maneira explícita, às vezes veladamente, mas sempre supondo neles a capacidade de preencher as lacunas do texto. Em interlocução direta, chega mesmo a trazer o leitor para dentro da história: “*Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história* poderia responder mais, tão

⁶ Em *Obras completas*, cit. p. 331. O prólogo é datado de Buenos Aires, junho de 1965.

⁷ Utilizo a tradução de José Paulo Paes: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, livro 6, capítulo 38, p. 458. A tradução foi republicada em 2009, pela Companhia das Letras.

certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho" (*Dom Casmurro*, capítulo 72, grifos meus). O leitor, ou a leitora, portanto, é uma "pessoa da história", que tem um papel a desempenhar: pensar, preencher as lacunas, como, aliás, o narrador os exorta a fazer na última frase do capítulo LIX do romance: "É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas".

Em *Esau e Jacó*, a convocação ao leitor se refina. Num livro em que a questão do narrador é de uma complexidade inédita na ficção machadiana, como se verá no último segmento deste ensaio, o próprio autor empírico, Joaquim Maria Machado de Assis, pela voz do narrador "neutro", nos adverte, no capítulo XIII, de que a epígrafe ("*Dico, che quando l'anima mal nata*", verso da *Divina Comédia*, que ele diz ter truncado) é como "um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro". Os leitores somos convocados a voltar ao início do romance, ler a epígrafe, pensar sobre ela e concluir que o que se espera de nós é que saibamos compreender o livro como a epígrafe sugere. Porém, há ainda um *twist* proposto sub-repticiamente aos leitores: se nos dermos o trabalho de ir à *Divina Comédia*, verificaremos que o narrador neutro cita literalmente o verso, não trunca nada, mas, descontextualizadas, utiliza as palavras de Dante para inculcar-nos a ideia de que os gêmeos Pedro e Paulo só poderiam ser como viriam a ser, porque eram "almas malnascidas", ou malconcebidas ("o pau que nasce torto morre torto"), visão determinista que não está nem poderia estar no poema do cristianíssimo florentino, crente, por óbvio, no livre arbítrio, na possibilidade de cada ser humano escolher seu próprio destino.⁸

Desnecessário é dizer que essas quatro qualidades (a capacidade de desestabilizar ou transformar o leitor, a imprevisibilidade, a resistência a repetidas leituras, a exigência de uma leitura participante) trabalham em interseção, e mesmo em interdependência, sendo quase sempre inseparáveis. Na ficção madura de Machado, as quatro qualidades postuladas estão indiscutivelmente presentes. Por isso se pode chamá-lo de "clássico".

⁸ Para quem se interessar pelo tópico, sugiro o meu pequeno ensaio "O enxadrista e seus trabalhos", publicado em *A primavera toda para ti*. Lisboa: Presença, 2004, p. 226-230. O volume, em homenagem a Helder Macedo, foi organizado por Teresa Cerdeira, Margarida Calafate Ribeiro, Juliet Perkins e Philip Rothwell.

No entanto, eu gostaria de propor à reflexão dos leitores deste texto ainda outro traço do caráter clássico da ficção machadiana, que vem ocupando a melhor parte da minha inteligência na pesquisa que desenvolvo há cerca de vinte anos: Machado de Assis é um clássico *também* pelo diálogo que em sua obra estabelece com o cânone ocidental e, em particular (como espero demonstrar), com a obra de dois dos clássicos queridos por todos nós: Shakespeare e Cervantes.

A maior presença intertextual na obra ficcional de Machado é a Bíblia. Mas o *autor* mais citado é Shakespeare (contei 115 referências), seguido de Homero, Camões e Dante.⁹ Como se fazem essas apropriações, como funcionam no texto machadiano as citações e alusões a outros autores? No início de sua carreira como ficcionista, elas são frequentemente mera ostentação de erudição: o autor cita para demonstrar aos leitores (e aos outros escritores, assim como aos críticos) como é culto, como tem familiaridade com a cultura ocidental, da qual se esforça para tornar-se parte. O autor alude a ela como quem exhibe uma carta de legitimação, um "diploma" de escritor, conferido não pela academia, mas pela suposta (e declarada) dimensão da sua cultura literária, daquilo que se poderia chamar de sua "enciclopédia" de leitura. De modo geral, é o que acontece nos romances iniciais, embora já aí o narrador machadiano se valha dessa enciclopédia de maneira funcional. Veja-se, em *A Mão e a Luva*, o capítulo que introduz Mrs. Oswald, o qual recebe o título de *Latet anguis*. O fragmento do verso 93 da "Écloga III" de Virgílio (que Machado usaria, na íntegra, em *Helena*, cap. XV: "*Latet anguis in herba*") é, sem dúvida, uma exibição de erudição do romancista quase estreante, mas é também uma citação funcional, na caracterização da esperta dama de companhia, que age insidiosamente, às escondidas, como a serpente de Virgílio, que jaz oculta na relva.

Denomino "funcional" a citação que desempenha um papel importante na narrativa, papel este que ou somente ela pode desempenhar ou que ela desempenha de maneira mais econômica e expressiva do que qualquer outro possível dispositivo retórico de que o narrador eventualmente lançasse mão. Várias podem ser as suas funções. Pode servir para simplesmente dizer-nos que seu livro *Páginas Recolhidas*, de 1899, é uma miscelânea de contos, crônicas, uma peça de teatro, um discurso. Recorre a Montaigne: "*Quelque diversité d'herbes qu'il y ayt, tout s'enveloppe sous le nom de*

⁹ A quem tiver interesse nas citações e alusões presentes na ficção machadiana, sugiro uma visita ao sítio eletrônico <www.machadodeassis.net>.

salade. (Montaigne, *Essais*, liv. I, cap. XLVI.)". A citação de um clássico da estatura de Montaigne serve para nobilitar, de maneira bem-humorada, algo que seria pouco nobre, a saber, uma coletânea de escritos cujo caráter circunstancial o autor quer que relevemos. Vale lembrar, que, "perdida" entre os escritos de circunstância, está nesse livro uma das obras-primas da ficção machadiana, o conto "Missa do galo".

É exatamente por "Missa do galo" que proponho chegar às citações e alusões que têm funcionalidade na *estrutura* narrativa e ir fechando o foco no primeiro dos autores que elegi: Shakespeare. Começemos pela referência cultural que serve ao narrador para manipular a recepção do leitor, num exemplo que nos levará, quase naturalmente, ao dramaturgo inglês. O conto é composto em meios tons, nele nada se afirma, tudo se sugere. Uma das sugestões do narrador (que, no entanto, jamais o afirma) é a ambiguidade do caráter de Conceição, esposa respeitável e mulher madura atraída pela sexualidade em botão do jovem que anos mais tarde será o narrador da história, embora admita nunca ter podido entender o que aconteceu naquela noite de Natal. A sugestão está, principalmente, no *discurso*, na habilidade com que o autor (falo aqui do autor, por trás do narrador) decora as paredes da sala de Conceição, onde havia dois quadros: "Um representava 'Cleópatra'; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos". Pela alusão, desta vez histórico-literária, o narrador remete à rainha do Egito, amante sucessivamente de César e de Marco Antônio; remete à personagem criada pelo imaginário popular, representada à exaustão em estampas de gosto duvidoso; mas remete também à personagem da tragédia de Shakespeare.

Na escassa decoração da casa do escrivão Meneses, a figura de Cleópatra funciona como emblema do comportamento da mulher. Evocando apenas o assunto de *um* dos quadros, o narrador machadiano não o faz inocentemente.¹⁰ Ao inscrever em seu texto o *signo* "Cleópatra", deflagra na mente do leitor toda uma cadeia de associações, através das quais, artilhosamente, lhe manipula a recepção. A intensidade da presença de Shakespeare na obra do romancista, bem como a familiaridade que a essa altura (1894 é a data de publicação do conto em *A Semana*) já tem com a obra do dramaturgo, autorizam que nos arrisquemos a refletir um pouco sobre a protagonista de *Antônio e Cleópatra*. Plural, a Cleópatra de Shakespeare é desconcertante.

¹⁰ Veja-se o artigo seminal de Dirce Côrtes. "Santa – maometana – Cleópatra". In: _____. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. p. 70.

Dependendo das circunstâncias, Marco Antônio a qualificará de maneiras antitéticas. Dirá, ao longo da peça: "Preciso separar-me dessa *rainha feiticeira*" (I, ii); "A esta *grande fada* recomendarei teus feitos"; "Esta *egípcia imunda* me traiu [...]"; "Uma palavra, *doce rainha*" (IV, xv). A própria Cleópatra, ao rejeitar a oferta de Otávio, que quer levá-la para Roma depois da morte de Marco Antônio, antevê o que lhe aconteceria caso a aceitasse e, num dos mais célebres exemplos de ironia dramática da obra de Shakespeare, prevê que a posteridade haveria de consagrá-la como uma prostituta (Ato V, cena vii).¹¹ Qualquer que seja a interpretação que façamos de seu comportamento paradoxal, o que fica da leitura da peça coincide com a caracterização cristalizada no imaginário popular: sua beleza, o fascínio que exerce sobre todos e a sexualidade à flor da pele.¹²

É, potencialmente, disso tudo que ficamos carregados quando o ladino narrador machadiano nos leva a associar Conceição a Cleópatra. Lembremos que, se é de Cleópatra (representada em um dos quadros) a atitude de sedução que a senhora assume, magnetizando o estudante desprevenido, é no *discurso* do narrador que ela assim nos é descrita. Conceição é associável a Cleópatra graças à ação de três figuras masculinas: a personagem do marido, que pendurou a estampa em sua sala de jantar; o narrador adulto, que, ao recordar a cena de sua adolescência, de todas as estampas, só se lembra desta; o autor, que orchestra tudo isso.¹³

As tragédias de Shakespeare a que Machado mais alude são *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Otelo*. Mas quero deter-me um momento em uma peça que ele convoca apenas uma vez: *Medida por Medida*. Na "Advertência" de seu primeiro romance, *Ressurreição*, há uma citação por meio da qual Machado nos esclarece qual o tema do livro (e de certo modo uma inquietação que subjaz a toda a sua ficção), em torno da qual ele tece a trama narrativa.

Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:
Our doubts are traitors,

¹¹ "[...] Antony/Shall be brought drunken forth, and I shall see / Some squeaking Cleopatra boy my greatness / I th' posture of a whore." (V, ii). Em tradução livre: "Antônio/ Será apresentado como um bêbedor, e eu hei de ver/ Algum menino esganiçado, fantasiado de Cleópatra, representar minha grandeza/ Com a postura de uma puta."

¹² Lembre-se a fala de Enobarbo: "Age cannot wither her, / nor custom stale her infinite variety." (II, ii)

¹³ Faço uma análise mais detida desse conto em "Missa do galo: aproximações". In: SENNA, Marta de. *Machado de Assis: cinco contos comentados*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 219-242.

*And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.*

Esta é exatamente a proposta do romance, em que a personagem masculina se deixa atormentar por dúvidas infundadas sobre a fidelidade da noiva, com quem acaba por não se casar, "*by fearing to attempt*". É claro que o livro é muito mais complexo do que isto, mas o protagonista, Félix, está bem delineado nesse pequeno resumo, que se compreende num minuto quando se lê a epígrafe shakespeariana. Igualmente digno de interesse nessa citação, que a voz autoral de Machado pinça do primeiro ato, cena 5 de *Medida por Medida* (c. 1604), é o fato de que a frase, tão judiciosa e sábia, é dita por Lúcio, personagem menor, num contexto de significado ético perverso. Condenado à morte por um ato de luxúria, Cláudio, irmão de Isabela, sugere que Lúcio a exorte a usar seu poder de sedução para persuadir o tirano Ângelo a libertá-lo. Isabela diz ter dúvidas a respeito de tal poder, e Lúcio lhe responde com os versos usados por Machado. Descontextualizada, a frase é quase um aforismo e preside a todo o romance, cuja personagem masculina central, Félix, é exatamente alguém que se deixa atormentar pela dúvida, alguém que, anunciando o célebre Bentinho, é incapaz de ser feliz, vive como presa das dúvidas que ele mesmo engendra, independente do comportamento irrepreensível de Livia, no qual vê apenas dissimulação. É curioso notar que, neste caso de apropriação e descontextualização de um fragmento de obra de outro autor, Machado procede de maneira oposta à costumeira. De hábito, ao arrancar uma passagem de seu contexto original, o Bruxo do Cosme Velho a rebaixa, aplicando-a a situações banais e até mesmo moralmente condenáveis. Aqui, ocorre o inverso. Na peça de Shakespeare, a frase é utilizada para instigar Isabela a uma ação que violenta os seus princípios morais, e ela só acabará cedendo em nome de um valor maior, o amor pelo irmão, o que, de certo modo, confere nobreza ao gesto.¹⁴ No romance de Machado de Assis, o trecho está a serviço de uma ideia monoliticamente nobre, a saber, alertar contra o perigo da hesitação e da pusilanimidade.¹⁵

¹⁴ Na verdade, Isabela apenas finge ceder, fazendo-se substituir no leito de Ângelo pela jovem Mariana, que o falso puritano havia iludido e que, no entanto, ainda o ama.

¹⁵ Remeto o leitor para o meu ensaio "O Bruxo e o Bardo". Em *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe*, coletânea idealizada e organizada por Fernanda Medeiros e Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. p. 486-498.

Diferentemente do que ocorre com relação a Shakespeare, Cervantes é uma presença raramente visível na ficção de Machado. Mas, subterrânea ao texto, a presença do autor de *Dom Quixote* na obra machadiana é importantíssima. Como assinala o mexicano Carlos Fuentes em "Machado de la Mancha", o romancista brasileiro é o maior herdeiro de Cervantes na América Latina.¹⁶

Proponho examinar aqui alguns aspectos pelos quais se pode perceber a afinidade entre o texto ficcional machadiano e o cervantino. O primeiro é, sem dúvida, o caráter autoconsciente da narrativa de ambos. A narrativa autoconsciente é aquela que insiste em se referir a si mesma, aos processos de sua construção, em expor o seu "avesso", ou seja, em pôr o leitor constantemente em estado de alerta para o fato de que o que lê é um *constructo*, ou seja, uma obra literária composta por um autor. Com isso, é como se essa narrativa furasse o balão da ilusão realista, como se desprezasse qualquer pretensão de ser uma janela aberta para a realidade. Por mais que o empreendimento realista do século XIX tenha, em grande medida, sufocado o ímpeto autoconsciente, ele aflora na obra de Dickens, na de Flaubert, na de Dostoiévski – e na de Machado de Assis. No século XX, Nabokov, John Fowles e Italo Calvino são apenas alguns representantes dessa linhagem.

Tanto em *Memórias Póstumas* como nos romances seguintes, em maior ou menor grau, o narrador machadiano será sempre um narrador autoconsciente, ou autorreferente, mesmo em romances onde é quase o tempo todo um narrador de terceira pessoa. Penso no capítulo CXII de *Quincas Borba*, quando o narrador interrompe a trama para comentar:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros, – velhos todos, – em que a matéria do capítulo era posta no sumário: "De como aconteceu isto assim, e mais assim." [...] Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos.

Um narrador autoral (isto é, um narrador cuja voz pode ser identificada à do autor) se imiscui na história para comentá-la e, portanto, quebra o encanto "realista", expõe os truques da sua magia, acorda o leitor, cuja imaginação já ia a galope. O leitor para. E reflete.

¹⁶ Cf. "Machado de la Mancha", disponível em <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso em 05 de fevereiro de 2023. O ensaio foi originalmente publicado na revista *Quimera*, no ano 2000.

Na era moderna, é Cervantes quem estabelece esse paradigma: o romance nasce com Cervantes e nasce autoconsciente. Veja-se este exemplo, com que se encerra o capítulo VIII, o do episódio dos moinhos de vento, último do Livro I de *Dom Quixote*, em que somos, os leitores, como que acordados do sonho da aventura do Cavaleiro da Triste Figura:

O pior de tudo isso, porém, é que, neste ponto e término, o autor da história deixa a batalha inacabada, desculpando-se de não ter encontrado escritas senão as façanhas de Dom Quixote que foram citadas. É bem verdade que o segundo autor desta obra não quis acreditar que tão curiosa narrativa tivesse caído no rol das coisas esquecidas [...]; nesta convicção, não desesperou de achar o fim da amena história, e efetivamente o logrou, com o favor do Céu, como se contará no livro II.¹⁷

O que se opera aqui é algo extraordinário. No início do romance, a voz narrativa era de primeira pessoa, levando o leitor, principalmente o contemporâneo de Cervantes, a identificar nela a do próprio autor. Lembremos a abertura célebre, talvez a mais célebre de todos os romances, de todos os tempos: "Num lugar da Mancha, de cujo nome não me quero lembrar, vivia, não há muito tempo, um desses fidalgos que usam lança em hastilheira, adarga antiga, cavalo magro e galgo corredor." (Livro I, cap. I, v. 1, p. 107). Tem início o Livro II, e eis que, logo no primeiro capítulo (que é o IX na sequência geral do romance), esse narrador "primeiro", que supúnhamos ser o autor, desconsolado porque se interrompera a história, supostamente escrita por um "autor", de que ele seria, simplesmente, o narrador segundo, encontra casualmente na rua, em Toledo, o manuscrito, em árabe, da história do valoroso fidalgo de la Mancha, escrita por um tal Cid Hamete Benengeli! (Livro II, cap. IX, v. 1, p. 178-182). Procedimentos semelhantes percorrem toda a obra, em que é como se tivéssemos, sob os olhos, o desdobrar de uma ficção, dentro de outra ficção, dentro de outra ficção.

Machado de Assis não vai tão longe, mas faz algo talvez igualmente audacioso em seus dois últimos romances, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, sobretudo se, ao lermos um, tivermos sempre presente o outro. Refiro-me à complexa questão do narrador em *Esau e Jacó* (à qual aludi brevemente há pouco). Um suposto narrador neutro informa ao leitor que, ao morrer o Conselheiro Aires, "acharam-se-lhe na

¹⁷ CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. v. 1. p. 173. Em todas as demais citações da obra se indicará entre parênteses livro e capítulo que se encontram em qualquer edição, além do volume e da página em que se localizam nesta que aqui utilizo.

secretária sete cadernos manuscritos", numerados de I a VI, o sétimo trazendo por título "Último", que agora se dá a público, sob o título de *Esaú e Jacó*. Nada haveria de mais, se esse Aires fosse de todos conhecido. Ocorre que se trata de uma personagem por haver, já que o seu *Memorial* só seria publicado quatro anos mais tarde. Portanto, como assinala Helder Macedo, a ficção de *Esaú e Jacó* é "concebida como parte de uma mais ampla estrutura memorialista [...] Tratando-se de Machado – nunca adepto das soluções mais evidentes – era parte de um livro que ainda não existia." (1995, p.115). Machado consegue a proeza de escrever um livro (*Esaú e Jacó*) cujo "criador" é o autor ficcional de uma espécie de diário (*Memorial de Aires*) que existe somente como projeto quando se publica *Esaú e Jacó*, de que esse "criador" é também personagem. E o narrador, *persona* de Aires, é *persona* de Machado, num jogo de espelhos digno de Cervantes.

Outra possibilidade de aproximação entre Machado e Cervantes é o apagamento de fronteiras entre o real e o irreal, ou entre a sanidade e a loucura, como se lê no episódio mais conhecido de *Dom Quixote*, o combate entre o cavaleiro e os moinhos de vento, mencionado há pouco. De modo análogo, real e irreal se misturam na mente em desintegração de Rubião, para quem Sofia e a imperatriz Eugênia se fundem numa só pessoa (capítulos 109, 131 e 132).

Em 1986, Milan Kundera, num texto instigante no qual se diz "ligado à herança depreciada de Cervantes" (2011, p.25), propõe que se pense no autor de *Dom Quixote* como uma figura de estatura heroica, análoga, no campo da literatura, à de Descartes na filosofia. Para o romancista tcheco,

[c]ompreender com Descartes o *ego pensante* como fundamento de tudo, estar assim só em face do universo, é uma atitude que Hegel, a justo título, julgou heroica.

Compreender com Cervantes o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em *egos imaginários* chamados personagens), ter, portanto, como única certeza a *sabedoria da incerteza*, isso não exige menos força. (2011, p.21)

Machado sabe que só tem "*a sabedoria da incerteza*", sabe que o que sua ficção pode (e quer) oferecer são interrogações e não respostas.

A afinidade por assim dizer genética com Cervantes (pertencem à mesma "família" de escritores) tem como implicação ética (e estética) o relativismo: toda situação humana pode ser vista de pelo menos dois ângulos, a "realidade" tem sempre muitas faces. Já foi dito inúmeras vezes que *Dom Quixote* não pode ser lido

exclusivamente nem como um canto nostálgico à cavalaria, cujos valores já se haviam perdido no século XVII espanhol em que se desenrola a trama, nem, exclusivamente, como a crítica paródica desses valores. O que o romance propõe, de fato, é a relativização dos dois mundos, o romântico idealista e o realista racionalista.

Creio que a mais marcada e fecunda presença de Cervantes na ficção machadiana é essa relativização de absolutos, essa crença de que tudo pode, sempre, ser outra coisa. É como se, em Cervantes e em Machado de Assis, houvesse uma consciência daquilo a que Camões chamou o desconcerto do mundo, o caráter absurdo, paradoxal, insondável da vida (aliás presente nas melhores tragédias de Shakespeare). O que salva suas obras de um niilismo aterrador é o humor, a aptidão para ver ao mesmo tempo duas faces opostas de uma mesma realidade. Humor sutil que Machado de Assis inaugura na literatura brasileira, contraindo o riso aberto de Manuel Antônio de Almeida nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, contraindo esse riso aberto num esgar, que, não obstante, é ainda um sorriso.

Em obra de meados do século XX e ainda atualíssima, o historiador marxista Arnold Hauser aproxima os autores de *Dom Quixote* e de *Hamlet* e afirma que as criações de Cervantes e de Shakespeare, para serem compreendidas, precisam ser constantemente interpretadas, porque a sua é uma arte que recusa a ingenuidade (1969, v.2, p.59-60). Vale dizer: suas obras são e serão sempre desestabilizadoras e por isso não apenas resistem a várias leituras, exigem-nas, porque são, renovadamente, imprevisíveis. Por isso também, a cada leitura, o leitor é convocado a preencher-lhes o sentido, ainda que sempre precariamente. Por isso, sua arte é "clássica". Como a de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

HAUSER, Arnold. La época de la política realista. In: _____. *Historia social de la literatura y el arte*. Traducción de A. Tovar e F.P. Varas-Reyes. 3.ed. popular. Madrid: Guadarrama, 1969.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MACEDO, Helder. "Garrett, Machado de Assis e as opções impossíveis". *Convergência Lusíada*, 12, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

Marta de Senna foi professora da UFRJ e pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa. Seu principal interesse acadêmico é a ficção de Machado de Assis, sobre a qual escreveu dois livros e organizou três. Concebeu e disponibilizou o sítio eletrônico www.machadodeassis.net e um aplicativo para celulares Android, *Machado de Assis Ficção*.

Artigo recebido em 20/02/2023. Aprovado em 28/02/2023.