

MACHADO DE ASSIS E A RETÓRICA DA DISSIMULAÇÃO

Castelar de Carvalho
UFRJ, LLP

No capítulo XXV de *Dom Casmurro*, José Dias, o homem dos superlativos, diz que Capitu tinha olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Mas oblíquo e dissimulado mesmo era o escritor Machado de Assis (1839-1908), com seus procedimentos narrativos sinuosos e enganadores, sobretudo a partir da segunda fase de sua obra de ficção.

Machado é tido pela crítica como um mestre na arte do desmascaramento, porém é mais mestre ainda na arte do despistamento, preferindo a insinuação e a perífrase à abordagem direta e categórica. Afirmações de caráter absoluto e dogmático não se coadunavam com seu temperamento cauteloso e evasivo, mas nem por isso deixou de sondar os desvãos da alma humana ou de revelar, nas entrelinhas de sua prosa enviesada, as mazelas da sociedade oligárquica do Segundo Reinado (1840-1889). Mas soube fazê-lo à moda de Capitu: dissimuladamente. De tal forma, que ao leitor desatento passam despercebidos certos artifícios narrativos, expressões do seu humor irônico e do seu olhar crítico e zombeteiro. Rompendo os limites entre o sério e o cômico ou, em suas próprias palavras, escrevendo com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, à semelhança do seu defunto autor Brás Cubas, Machado de Assis aplica piparotes no leitor sem que este o perceba, estruturando e desestruturando frases, compondo e descompondo personagens, enfatizando sem enfatizar, dizendo sem dizer, fingindo que não é aquilo que é ou poderia ser. Não foi por acaso que criou o mais intrigante enigma da literatura brasileira e o encanto do romance *Dom Casmurro*: a eterna dúvida sobre a traição de Capitu.

Recorrendo a procedimentos estilísticos como a antítese, a paródia, a intertextualidade, a quebra de paralelismo, a adjetivação compensatória, misturando gêneros, subjetivando o tempo e o espaço, interrompendo a narrativa com digressões, estilizando o discurso das personagens, fingindo que ignora informações, usando fórmulas dubitativas e, sobretudo, abusando da litotes e da preterição, duas figuras de retórica perifrásticas e sinuosas, Machado se

revela um narrador dissimulado e irônico, o tempo todo a brincar com o leitor e a instigar-lhe a capacidade de percepção.

Embora alguns dos procedimentos acima já se encontrem em suas crônicas (algumas delas são verdadeiros contos), é no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) que se consolida o seu estilo ziguezagueante, assim definido no capítulo LXXI: “Este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...”. Nesse sentido, *Brás Cubas* seria um representante moderno do gênero cômico-fantástico, por suas vinculações formais com a chamada sátira menipeia, assunto que foge aos objetivos deste trabalho. Sobre as influências presentes na narrativa machadiana da segunda fase, consultar os estudos de Enylton José de Sá Rego, José Guilherme Merquior e Sergio Paulo Rouanet, relacionados na bibliografia.

Machado teve a maior parte de sua obra de ficção publicada originalmente sob a forma de folhetins. É uma circunstância que o leva a manter o interesse constante do seu leitor, por meio de um jogo lúdico que inclui o suspense no encadeamento da narrativa, principalmente na fase romântica, aliado a certas estratégias estilísticas sutis, que tentaremos sistematizar neste trabalho. Privilegiamos na pesquisa exemplos extraídos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que, além de ser um divisor de águas na obra do autor, revela-se o mais representativo conjunto dos procedimentos estilísticos originais adotados por Machado de Assis, a partir da segunda fase de sua obra de ficção, marcada pelo chamado realismo interior, de caráter intimista e introspecção psicológica. Servimo-nos também de alguns contos publicados nessa fase, a partir de *Papeis avulsos* (1882), livro que está para os contos assim como *Brás Cubas* está para o romance, em termos de originalidade e renovação de técnica e estilo. No caso dos romances, mencionamos nos exemplos citados o número dos capítulos, em geral curtos, o que facilita a identificação pelo leitor.

Utilizamos sempre as edições críticas do Instituto Nacional do Livro. Por questões de ordem prática, as referências ao nome de Machado de Assis envolvem as categorias de autor e narrador real, que nem sempre coincidem com as do pseudonarrador das autobiografias ficcionais. Mas passemos à exemplificação, que, em alguns casos, serve a mais de um item.

Adjetivação compensatória

É um artifício usado por Machado de Assis para transmitir, de forma atenuada ou contrastiva, o que ele realmente quer dizer ou realçar. Algumas

adjetivações apresentam-se impregnadas de humor, outras de ironia ou de perplexidade diante de algum fato para o qual o autor/narrador não encontra explicação.

Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. (*BC*, V. Brás Cubas descreve Virgília, sua ex-amante da juventude, com um substantivo concreto: *ruína*. Mas contrabalança a descrição acrescentando-lhe um adjetivo abstrato: *imponente*. Como diz o ditado popular, “quem foi rei nunca perde a majestade”).

Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; (...), fazendo romantismo prático e liberalismo teórico. (*BC*, XX).

Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona. (*BC*, IV).

Minha mãe era uma senhora fraca, (...) caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada. (*BC*, XI).

Vi-o conversar com Dona Eusébia, irmã do sargento-mor Domingues, uma robusta donzelona, que se não era bonita, também não era feia. (*BC*, XII).

Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril: e coxa! (*BC*, XXXIII).

Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita? (*BC*, XXXIII).

Triste, mas curto. (*BC*, XXIII). Curto, mas alegre (*BC*, XXIV).

Positivamente era um diabrete, Virgília, um diabrete angélico, se querem, mas era-o. (*BC*, XLIII).

Antíteses

Astrojildo Pereira (1959:167) foi quem primeiro percebeu os aspectos dialéticos da prosa machadiana. Ficcionalista que cultivava a contradição e o conflito, Machado, já em seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), capítulo V, apresenta, pela boca da personagem Félix, uma definição de vida que confirma o seu gosto pela expressão dialética: “Mas que é a vida senão uma combinação de astros e poços, enlevos e precipícios?”. Ao longo de toda a sua obra de ficção, Machado irá cultivar esse jogo de imagens duplas, antitéticas, ora analisando seu processo narrativo, ora tecendo reflexões sobre a condição humana, temperando-as com o molho do seu humor fino e irônico.

“Eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor” (*BC*, I. Neste quiasmo perfeito (AB x BA), Machado explora estilisticamente a permutabilidade sintática dos nomes substantivo e adjetivo, da qual podem

resultar marcas gramaticais e semânticas distintas. Em “autor defunto”, *autor* é substantivo, núcleo do grupo nominal, e *defunto* é adjetivo, na função de adjunto adnominal, referindo-se o sintagma a um sujeito que era escritor em vida. Em “defunto autor”, ao contrário, *defunto* é substantivo e núcleo do sintagma, enquanto *autor* é adjetivo e adjunto adnominal. Neste caso, trata-se de uma personagem que se tornou autor depois de morto, em coerência com o título do romance. Por outro lado, “autor defunto” também pode ser entendido como uma referência irônica ao agonizante Romantismo, sobre o qual Machado de Assis jogou a última pá de cal, com suas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que inaugura o Realismo entre nós).

Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela e é, todavia, mais do que passatempo e menos do que apostolado. (*BC*, IV. As ideias do narrador têm duas faces, como as moedas, imagem apropriada para simbolizar a duplicidade do discurso machadiano).

Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro. (*BC*, VII. Este capítulo, “O delírio”, que alguns consideram a chave para o entendimento de *Brás Cubas*, é rico em imagens contrastivas).

Vi-o conversar com Dona Eusébia, irmã do sargento-mor Domingues, uma robusta donzelona, que se não era bonita, também não era feia. (*BC*, XII).

Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita? (*BC*, XXXIII. Antítese formada por um quiasmo perfeito: AB x BA. Note-se também o humor irônico da pergunta, questionando uma aparente incoerência da natureza).

Cinquenta anos! Não é ainda a invalidez, mas já não é a frescura. (*BC*, CXXXV).

Conversas com o leitor

Em seus romances e contos, Machado de Assis leva o leitor a exercer um papel ativo, chegando quase a incutir-lhe a ilusão de que ele é coautor da narrativa. Machado o conduz “pelo braço” de um lado para outro, suscita-lhe reflexões, puxa-lhe as orelhas, convida-o a deslindar situações e comportamentos das personagens, aplica-lhe piparotes, enfim, não deixa o leitor um só momento sossegado, principalmente a partir de *Brás Cubas*. Estes procedimentos emprestam ao seu texto um tom coloquial, a par de um humor fino, por vezes irônico.

A maior parte da obra de ficção de Machado de Assis foi publicada originalmente sob a forma de folhetins, dirigidos a um público heterogêneo. Lidando com esse tipo de leitor, Machado usa a 3.^a pessoa indireta (*amigo leitor, leitora, senhor, senhora*) ou a segunda pessoa direta (em geral, *tu*; algumas vezes, *vós*), manobrando com mestria esse jogo lúdico cuja finalidade, em princípio, é manter o interesse do leitor na narrativa, a par da criação de um certo clima de suspense. Mas, por outro lado, esse artifício pode ser entendido também como uma forma dissimulada de aliciamento do leitor, de envolvê-lo numa espécie de cumplicidade com o narrador, num procedimento retórico que os clássicos chamavam de *captatio benevolentiae*, “captação da benevolência”, literalmente. Numa tradução livre, conquista da empatia do leitor.

Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto. (*BC*, II. Machado elege o leitor como árbitro).

Não se conclua daí que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros. (*BC*, XI. Machado adverte o leitor de que não faça ilações precipitadas).

Não tremas assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue. (*BC*, LXIII. Machado tranquiliza a leitora a respeito do desenrolar da narrativa).

Vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios... (*BC*, LXXI. Machado censura o leitor e aproveita para fazer uma crítica indireta ao estilo linear da narrativa tradicional romântica).

Eis aí um mistério; deixemos ao leitor o tempo de decifrar este mistério. (*BC*, LXXXVI. Aqui, Machado transfere ao leitor o encargo de desvendar um enigma).

Não sendo meu costume dissimular ou esconder nada, contarei nesta página o caso do muro. (*BC*, CXI. Machado, o dissimulador-mor, diz que não dissimula nem esconde nada. Pura galhofa com o leitor).

Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba. (*Quincas Borba*, III. Machado trata o leitor com intimidade, “pega-o pelo braço” e convida-o a conhecer, em *flashback*, as circunstâncias em que Rubião conheceu Quincas Borba em Barbacena).

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas. (*Dom Casmurro*, XVIII. Exemplo típico de *captatio benevolentiae*, com Bentinho, narrador-

personagem, dirigindo-se diretamente ao leitor, para tentar convencê-lo das artimanhas precoces de Capitu).

Correlação “não A, mas B”

Esta estrutura correlativa, muito usada por Machado de Assis, é uma variante ampliada da litotes tradicional. Nela, os termos “não A” e “mas B” mantêm entre si as mais diversas relações de sentido e inferência estilística, numa síntese dialética de negação e afirmação. Esse tipo de litotes se repete inúmeras vezes em toda a ficção machadiana e, ao lado da figura chamada gradação, é uma das obsessões estilísticas do Bruxo do Cosme Velho. Sobre este assunto, recomendamos a proveitosa leitura do capítulo “A litotes em Machado de Assis”, de Hércio Martins (v. bibliografia).

Eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor. (*BC*, I. O termo B retifica o termo A).

Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas. (*BC*, V. O termo B destoa do termo A).

Havia já dois anos que nos não víamos, e eu vi-a agora, não qual era, mas qual fora. (*BC*, VI. O termo B corrige o termo A. Note-se a mudança de perspectiva temporal na oposição entre as formas verbais *era e fora*).

Não era homem que visse a parte substancial da igreja; via o lado externo. (*BC*, XI. O termo B ratifica o termo A).

Uma flor, o Quincas Borba. (...). Era a flor, e não já da escola, senão de toda a cidade. (*BC*, XIII. O termo B amplia ironicamente o termo A).

Nunca o desejo era razoável, mas um capricho puro, uma criancice. (*BC*, XV. O termo B reitera e amplia o termo A, aqui em sua variante com o advérbio *nunca*).

Não estava magra; estava transparente. (*BC*, XIX. O termo B amplia a extensão do termo A).

Não haverá estro, (...), mas ninguém me negará sentimento. (*BC*, XIX. O termo B compensa o termo A).

Era um despotismo temperado, — não por cantigas, como dizem alhures, — mas por penachos da guarda nacional. (*BC*, XCII. O termo B se contrapõe, de forma zombeteira, ao termo A).

Não disse preços baratos, mas usou uma metáfora delicada e transparente. (*BC*, XXXVIII. O termo B retifica o termo A).

Não sei por que, imaginei que a carta imperial da nomeação podia atraí-la à virtude, não digo pela virtude em si mesma, mas por gratidão ao marido. (BC, CI. O termo B complementa o termo A).

Não era a frescura da primeira idade; ao contrário; mas ainda estava formosa, de uma formosura outoniça, realçada pela noite. (BC, CXXX. O termo B compensa o termo A).

Cinquenta anos! Não é ainda a invalidez, mas já não é a frescura. (BC, CXXXV. Realçada pelos advérbios *ainda e já*, há uma espécie de dialética compensatória entre os termos A e B, para destacar a meia-idade do narrador).

Digressões

A técnica do narrador intruso, a inserir digressões na narrativa, já existe nos romances e contos da primeira fase da ficção machadiana, mas ela se acentua a partir de *Brás Cubas*. Este, na condição de narrativa não-linear, apresenta inúmeras interrupções, como, por exemplo, a do capítulo XXI, “O almocreve”, um conto dentro do romance, exemplo típico da mistura de gêneros. Ver também os seguintes capítulos, todos dedicados a digressões filosófico-morais: XVI, XLII, XLIX, XCVII, CXIII, CXIX, CXLIX. Os capítulos LXXI, LXXII, CXXXII e CXXXVIII são digressões metalinguísticas, enquanto o CXXXV trata do tempo, eterna preocupação do nosso proustiano romancista. Fragmentando e conduzindo o texto, o autor Machado de Assis intervém abertamente na narrativa, à revelia do narrador Brás Cubas e do leitor. Este nem sempre se dá conta de que está sendo enredado pelo estilo ziguezagueante da dupla Machado-Brás Cubas.

Em *Quincas Borba*, romance em terceira pessoa, o narrador não interfere tanto na narrativa, mas também se encontram digressões, como a do capítulo XL, de natureza humorística, mitológica e literária. Em *Dom Casmurro*, narrativa memorialista e pseudo-autobiográfica, que favorece a intervenção do narrador, ver, dentre outros, os capítulos IX e X, dedicados a digressões filosóficas.

Estilização da fala das personagens

Machado de Assis é considerado um grande frasista. Já se publicaram dicionários relacionando suas frases de efeito, cujo conteúdo gira em torno de reflexões de natureza literária, filosófica ou moral. Mas nem sempre ele o faz diretamente, preferindo, em alguns casos, filosofar de maneira sutil, por meio da estilização do suposto discurso da personagem. Curioso é que esta, muitas

vezes, seria incapaz de se expressar em termos elevados, como é o caso de Rita, do conto *A cartomante*, pintada pelo narrador como “formosa e tonta”.

Foi então que ela [Rita], sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo. (“A cartomante”, *Várias histórias*).

Tal foi a opinião de Rita, que, por outras palavras mal compostas, formulou este pensamento: — a virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel; só o interesse é ativo e pródigo. (“A cartomante”, *Várias histórias*).

Não disse preços baratos, mas usou uma metáfora delicada e transparente. (*BC*, XXXVIII).

Frases dubitativas

Um dos exemplos mais representativos do estilo sinuoso de Machado de Assis é o emprego de fórmulas de caráter dubitativo, por meio das quais o narrador, mesmo o onisciente, em terceira pessoa, simula não conduzir a narrativa, e sim ser conduzido por ela. Ressalvas e pseudo-hesitações podem ser entendidas como um artifício de efeito humorístico, e a crença ou descrença nesses despistamentos fica por conta do leitor. Mas podem também escamotear alguma intenção oculta do autor-narrador ou realçar a verossimilhança ficcional da narrativa.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim. (*BC*, I. Já nesta primeira frase do romance, *Brás Cubas*, vale dizer Machado, diz a que veio. Como se ele não soubesse antecipadamente por onde iria começar a narrativa).

Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto. (*BC*, II. Aqui, Machado deixa ao leitor a tarefa de escolher entre o sagrado e o profano).

Meu tio João, não sei se por espírito de classe e simpatia de ofício, perdoava no déspota o que admirava no general. (*BC*, XII. Referência ao general francês Napoleão Bonaparte).

Creio que trazia também colete, um colete de seda, escura, roto a espaços, e desabotoado. (*BC*, LIX. Para quem está em dúvida, o narrador sabe demais). Talvez suprima o capítulo anterior. (*BC*, LXXII. Escusado dizer que ele não suprimiu nada).

Talvez essa efusão o desconcertou um pouco; é certo que me pareceu acanhado. (*BC*, LXXXI).

Digo apenas que o homem mais probo que conheci em minha vida foi um certo Jacó Medeiros ou Jacó Tavares, não me recorda bem o nome. Talvez fosse Jacó

Rodrigues; em suma, Jacó. (...) Ah! Lembra-me agora: chamava-se Jacó Tavares. (BC, LXXXVII. Exemplo típico da retórica da pseudo-hesitação).

Estou com vontade de suprimir este capítulo. (...). Não; decididamente suprimo este capítulo. (BC, XCVIII. A primeira frase abre o último parágrafo do capítulo. A segunda encerra o capítulo. Mais um piparote no leitor).

Creio que nessa ocasião houve grandes aplausos, mas não juro; eu pensava em outra coisa. (BC, XCIX).

Não sei por que, imaginei que a carta imperial da nomeação podia atraí-la à virtude, não digo pela virtude em si mesma, mas por gratidão ao marido. (BC, CI).

Suponho que Virgília ficou um pouco admirada, quando lhe pedi desculpas das lágrimas que derramara naquela triste ocasião. (BC, CIII).

Não afirmo se os nossos lábios chegaram à distância de um fio de cambraia ou ainda menos; é matéria controversa. (BC, CIII).

Nem então, nem ainda agora cheguei a discernir o que experimentei. Era medo, e não era medo; era dó e não era dó; era vaidade e não era vaidade; enfim, era amor sem amor. (BC, CVIII).

Não é impossível que eu desenvolva este pensamento, antes de acabar o livro; mas também não é impossível que o deixe como está. (BC, CXIII).

Quero crer que o próprio marujo concordou com essa opinião. (“Noite de admirante”, *Histórias sem data*. O narrador, embora onisciente, simula ignorar a reação da personagem).

Parece que a agulha não disse nada. (“Um apólogo”, *Várias histórias*. Aqui, também, o narrador onisciente “finge” desconhecer detalhes de sua história).

Intertextualidade

Diálogo entre textos e autores, a intertextualidade sempre foi utilizada por Machado de Assis, desde seus primeiros romances e contos. Em *Brás Cubas*, ele exagerou na dose, e são tantas as remissões intertextuais que se tornam um pouco cansativas, exigindo do leitor uma edição com notas de pé de página que elucidem as inúmeras citações de natureza mitológica, bíblica, histórica, literária, filosófica, algumas delas mencionadas na língua original. É possível que esse procedimento seja um pretexto, uma forma indireta e dissimulada de Machado, um autodidata, exibir erudição, ou de recorrer aos seus autores preferidos para legitimar suas opiniões e ideias. A intertextualidade pode apresentar-se também sob a forma de paródia, recurso bastante explorado por Machado de Assis.

Dos autores mais citados ou que mais o influenciaram destacam-se os clássicos gregos e latinos: Aristóteles, Homero, Horácio, Virgílio. Referências constantes, diretas ou indiretas, também são feitas a Dante Alighieri, Shakespeare, Molière, Montaigne, Pascal, Schopenhauer, Goethe, Laurence Sterne, Camões, Garrett, dentre outros. Dos livros da Bíblia, Machado gostava muito do *Eclesiastes*, que pode ter sido uma das fontes do seu relativismo filosófico. Daremos aqui apenas alguns exemplos, mas se o leitor abrir *Brás Cubas*, ao acaso, tropeçará em referências intertextuais.

E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet. (BC, I. Alusão ao Ato III, cena I da peça *Hamlet* de Shakespeare. É um monólogo em que o protagonista pronuncia a célebre frase “To be or not to be: that’s the question” (Ser ou não ser: eis a questão). O “undiscovered country from which no traveller returns” é o reino da morte, de onde nenhum viajante retorna, exceto Brás Cubas).

Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair, clamando, e com melhor jus, as palavras de Tartufo: *La maison est à moi, c’est à vous d’en sortir*. “A casa é minha; você é que deve abandoná-la”. (BC, VIII. Tartufo, símbolo da hipocrisia, é o protagonista da peça homônima de Molière. A citação de Machado não corresponde fielmente ao original, como adverte R. Magalhães Jr., 1957: 260).

Arma virumque cano. “Eu canto as armas e o varão”. (BC, XXVI. Verso com que Virgílio começa seu célebre poema épico *Eneida*).

Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. (BC, XXVII. Machado “corrige” Blaise Pascal, moralista e pensador francês, a quem muito admirava).

Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. (BC, L. Referência a Francesca da Rimini, personagem do canto V do Inferno, da *Divina comédia*, de Dante Alighieri).

Recuei espantado... Quem me dera agora o verbo solene de um Bossuet ou de Vieira, para contar tamanha desolação! (BC, LIX. Note-se a falsa modéstia de Machado).

Litotes

Maneira de afirmar alguma coisa por meio da negação. Por exemplo, quando dizemos “Ele não é tolo”, querendo dizer, na verdade, que ele é esperto, recorremos a uma litotes, uma espécie de perífrase, que pode soar como eufêmi-

ca, enfática ou irônica, dependendo do contexto em que ela é usada. Vê-se que a litotes é uma figura de retórica sinuosa, bem ao gosto de Machado de Assis, que a emprega, sobretudo, na sua variante ampliada, a estrutura correlativa “não A, mas B”, acima especificada.

Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. (BC, Ao leitor).

Naturalmente o Quincas Borba herdara de algum dos seus parentes de Minas, e a abastança devolvera-lhe a primitiva dignidade. Não digo tanto; há coisas que se não podem reaver integralmente; mas enfim a regeneração não era impossível. (BC, XCI).

Segundo parece, e não é improvável, existe entre os fatos da vida pública e os da vida particular uma certa ação recíproca, regular, e talvez periódica. (BC, C). Não é impossível que eu desenvolva este pensamento, antes de acabar o livro; mas também não é impossível que o deixe como está. (BC, CXIII. A dupla Brás Cubas-Machado é uma espécie de metanarrador, fazendo constantes reflexões sobre o seu processo de narração).

Preterições

A preterição é uma figura de estilo mediante a qual o narrador/autor “finge” que não sabe alguma coisa ou que não vai falar sobre determinado assunto, mas acaba fazendo exatamente o contrário. Como se vê, sinuosa e bem machadiana é essa figura. O efeito estilístico pode estar na ironia ou no realce que o autor pretende atribuir a um termo ou a uma situação. Empregando essa figura, o narrador/autor acaba dizendo o que finge não dizer, numa espécie de ênfase dissimulada. Curioso é que Machado de Assis revela ter consciência do emprego da preterição e do seu valor estilístico, como é possível constatar no exemplo abaixo, extraído do “Conto de escola”, narrativa impregnada de reminiscências autobiográficas.

Não lhe chamo a atenção para os padres e sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. (“Cantiga de esponsais”, *Histórias sem data*).

Não lhe digo aqui os aborrecimentos que tive, nem a dor e o despeito que me ficaram. (“A desejada das gentes”, *Várias histórias*).

Não digo também que era dos mais inteligentes, por um escrúpulo fácil de entender e de excelente efeito no estilo, mas não tenho outra convicção. (“Conto de escola”, *Várias histórias*).

Se não conto os mimos, os beijos, as admirações, as bênçãos, é porque, se os contasse, não acabaria mais o capítulo, e é preciso acabá-lo. (BC, X. Preterição pura, pois ele acabou contando tudo antes de encerrar o capítulo).

Não direi as traças que urdi, nem as peitas, nem as alternativas de confiança e temor, nem as esperas baldadas, nem nenhuma outra dessas coisas preliminares. (BC, XV).

Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. (BC, XXVII. Por entre as frestas de um discurso dissimulado, Machado usa o discurso de Brás Cubas para reiterar sua ruptura com o Romantismo).

Creio que trazia também colete, um colete de seda, escura, roto a espaços, e desabotoado. (BC, LIX. Note-se que a preterição é introduzida pela frase dubitativa “creio que”).

Naturalmente o Quincas Borba herdara de algum dos seus parentes de Minas, e a abastança devolvera-lhe a primitiva dignidade. Não digo tanto; há coisas que se não podem reaver integralmente; mas enfim a regeneração não era impossível. (BC, XCI).

Esse retalhinho de papel, garatujado em partes, machucado das mãos, era um documento de análise, que eu não farei neste capítulo, nem no outro, nem talvez em todo o resto do livro. (BC, CVIII. Mas ele fez a análise, a ela dedicando todo um parágrafo. Confira o leitor).

Deus me livre de contar a história do Quincas Borba, que aliás ouvi toda naquela triste ocasião, uma história longa, complicada, mas interessante. (BC, CIX. Note-se a intratextualidade com o romance que viria a seguir, *Quincas Borba*).

Se falasse, por exemplo, no botão de ouro que trazia ao peito, e na qualidade do couro das botas, iniciaria uma descrição, que omito por brevidade. (BC, CIX. Não omitiu nada, como se vê).

Quanto aos cinco contos, não vale a pena dizer que... (BC, CXLV. Capítulo curto, intitulado “Simples repetição”, composto inteiramente com base na preterição. Confira o leitor).

Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada. (BC, CLVII. A escancarada preterição acaba enfatizando

as ações caritativas de Brás Cubas. Mas não era isso mesmo que ele queria? Falsa modéstia é o que não falta ao cínico narrador).

Quebra de paralelismo

Em princípio, termos coordenados entre si devem conter algum tipo de afinidade semântica. A desconexão lógica de sentido, nesses casos, caracteriza a ausência de paralelismo semântico, recurso estilístico a que Machado de Assis gosta de recorrer para enfatizar indiretamente determinadas situações ou características e comportamentos das personagens. Misturando coisas desiguais e inusitadas ou termos concretos e abstratos, ele quebra a isonomia semântica que deveria existir numa frase coordenada. Esta se apresenta então impregnada de ironia e de malícia, situação que desperta a atenção do leitor e, ao mesmo tempo, suscita comicidade. Trata-se de um recurso usado com certa frequência pelo autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Minha mãe era uma senhora fraca, (...); temente às trovoadas e ao marido. (BC, XI. Apesar do humor, a imagem é patética, deixando entrever a condição social e humana da mulher na época a que se refere a narrativa, as primeiras décadas do século XIX).

O Vilaça levava nos olhos umas chispas de vinho e de volúpia. (BC, XII. Notem-se a malícia e a comicidade resultantes do contraste entre categorias semânticas desiguais, representadas pelo substantivo concreto *vinho* e pelo abstrato *volúpia*).

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis. (BC, XVII. Tempo cronológico e interesse financeiro se contrapõem nessa tirada de excepcional efeito humorístico).

Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico, — uma pérola. (BC, XIV. Roído de ciúmes do rival, Brás Cubas exulta com sua doença e ainda sapeca-lhe uma metáfora mordaz: *uma pérola*).

Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; (...), fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. (BC, XX. Olhos e constituições, total incompatibilidade semântica).

E eis que me surge o passado, ei-lo que me lacera e beija; ei-lo que interroga, com um rosto cortado de saudades e bexigas... (BC, XL. Contraste entre o sublime — *saudades* — e o grotesco — *bexigas*. A antecipação do termo abstrato *saudades* realça esse contraste).

As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. (*BC*, LIX. Aqui, é ainda mais gritante o contraste cômico entre o sublime e abstrato *miseri-córdia* e o prosaico e concreto *graxa*. Pura galhofa machadiana).

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. (*Dom Casmurro*, I. O efeito humorístico resulta do inusitado contraste entre gestos de natureza diferente).

No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta. (“A cartomante”, *Várias histórias*. Repete-se aqui o contraste entre um adjetivo concreto — *formosa* — e outro abstrato — *tonta*, realçando, neste caso, a contradição entre o aspecto físico e o caráter moral da personagem).

Conclusão

Pensamos que a exemplificação aqui apresentada, embora sumária, pode ser considerada representativa dos procedimentos oblíquos e dissimulados da retórica machadiana, sobretudo nos romances e contos da segunda fase, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Com este estudo de estilística genética ou do autor, prestamos uma homenagem à memória do nosso maior escritor, neste momento em que se completam cem anos de seu desaparecimento. Que as informações e os comentários apresentados neste artigo sirvam de estímulo à leitura ou releitura prazerosa de seus textos. Esperamos ter atingido os nossos objetivos: reiterar (nunca é demais) a genialidade de Machado de Assis e comprovar, com base nos textos, que Machado, ao lado de Fernando Pessoa, também foi um grande fingidor, talvez o maior de todos da literatura de língua portuguesa.

Referências bibliográficas

- CÂMARA JR., J. Mattoso. *Ensaio machadianos*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Brasília: INL, 1977.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Edição crítica das obras*. (Comissão Machado de Assis). 2.^a ed., v.15. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. “O deturpador de citações”. In: *Machado de Assis desconhecido*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

- MARTINS, Hércio. “A litotes em Machado de Assis”. In: *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2005.
- MARTINS, Hércio. “Sobre o realismo de Machado de Assis”. In: *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2005.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. In: *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: São José, 1959.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.