O ESCRITOR É, ANTES DE TUDO, UM LEITOR

As próprias idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.¹

O amor aos livros pode ser tão absorvente que o leitor mesmo acaba por se tornar um texto ou um livro, como Brás Cubas em seu delírio, transformado na *Summa Theologica*.² Assim também pode-se falar de Machado de Assis, em sua biblioteca, fascinado pelas páginas impressas, cujo mistério aprendeu a amar em seu trabalho como tipógrafo, desde que Manuel Antônio de Almeida, então diretor da Tipografia Nacional, o chamou para ser aprendiz nas oficinas.

Escritores são, antes de tudo, leitores e buscam-se uns nos outros, no espaço constelar da literatura e se leem e se escrevem. Duplicam-se. Escrevem com suas leituras, que são também seus fantasmas, por isso a escrita guarda, mesmo sem saber, a memória do Outro, nunca coincidindo exatamente com o que se lê, pois são releituras, recriações. O texto nunca é transparente, pois tem uma família, um DNA, dissemina-se por vários escritos e os recolhe em suas páginas.

O leitor é o Outro em relação ao escritor, o Outro entendido como um lugar, não como um sujeito, apesar de ser possível supor nesse lugar um sujeito. O escritor dirige-se, não a alguém, mas a um lugar. O escritor imaginariamente pode supor aí um destinatário, um espelho que lhe devolva sua imagem pretendida, o que seria uma ilusão. A escrita especularizada pode surgir nos diários, nas memórias; de todo modo, ela sempre falha, pois não se submete aos desígnios de quem escreve.

O ato da escrita aponta para o Real,³ para a coisa literária, que tem uma face para o interior da linguagem e outra para o exterior, para o fora da linguagem, o fora de si. Parece que Brás Cubas intuiu essa verdade, quando escreveu seu livro, no lugar, no ponto mesmo de sua morte, antes que os vermes o decompusessem, com uma escrita

---

¹ ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In:_____. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. p. 993.

² ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In:_____. *Obra completa*, cit., v. 1, p. 520.

³ O Real, neste caso, é um termo lacanianiano que aponta para o indizível, o que a linguagem não nomeia.

sempre exibindo a falta, a falha, apresentando furos, delirando, misturando fatos e ficção.

Em *Esau e Jacó*, romance de 1904, há uma afirmação que parece um pouco enigmática, obrigando o leitor a refletir sobre ela: "O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro."⁴

Bordar, como o bordejar, é gesto congruente com o ato de escrever, permite que se pense numa escrita do real da linguagem, uma escrita que se faz a partir do furo da linguagem, sabendo-se que a linguagem não recobre tudo. Bordar nada, o que seria? Quando o oleiro faz o vaso, ele faz aparecer o vazio: o vazio só aparece pelo gesto humano de circunscrevê-lo, encurralá-lo, e, assim, exibi-lo. Talvez não se borde nada, mas é possível fazer bordas, o que não é a mesma coisa que bordar nada. O que seria bordar nada? Não é exatamente bordar o nada ou bordar o vazio. Acrescente-se também que nada e vazio não são a mesma coisa, o que não nos tira do impasse ou do paradoxo. Nessas horas, Machado de Assis deixa seu leitor perplexo, frustrado por não ter respostas, pelo menos dentro dos discursos a que se acostumou, com princípio, meio e fim.

Indo ao *Dicionário de filosofia*,⁵ pode-se encontrar o conceito de "nada" desde Parmênides e Platão, como o não ser, impossível de conhecer e de exprimir, até Hegel, Heidegger, como o que escapa do existente, do ser como não totalidade, como instabilidade, vivido como angústia.

O fragmento de Machado de Assis citado acima não se esgota em uma só concepção, mas parece paradoxalmente afirmar a possibilidade de pintar o inexprimível, de bordar o impossível de bordar. Ou, talvez, de tornar visível ou perceptível aquilo que está fora da linguagem, ou que esteja num limite, numa borda fina, nem dentro, nem fora, mas num lugar em que se pode saber do insabido, daquilo que está exterior à linguagem.

---

⁴ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. In: _____. *Obra completa*, cit., v. 1, p. 976.

⁵ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 666-668.

Os esforços da leitura de Machado de Assis podem ser frustrantes ou apenas revelar o trabalho que o leitor terá diante de um texto que não se desvenda totalmente, mas que o obriga à construção de um saber, já que, percorrendo os caminhos das metáforas machadianas, ele pode se valer das leituras do autor para descobrir em que filosofias ele se sustenta ou em que labirintos deixa seu leitor perdido.

De tudo isso, é válido concluir que a leitura não é um processo totalizante, em que se supõe que se lê tudo, com clareza, sem equívocos, pois a linguagem é o lugar do mal-entendido. Lê-se aos saltos, como afirma Barthes, deletando-se palavras e parágrafos inteiros, se considerarmos que nossa memória também é seletiva e que lemos por identificação. Ignoramos o que não está de acordo com nossas teorias, que, aliás, têm sua dose de ficção, que não é pequena.

Se o leitor quer construir um saber de outra ordem sobre o que lê, é necessário um distanciamento. É preciso que se descole do escrito em que se fixa, criando um dispositivo de leitura que o afaste do excesso de imaginário, mas é preciso também que não se esforce muito nessa tarefa, pois o livro é sedutor e, se não é, o leitor o fecha, entediado, não querendo saber do que lhe pode desagradar ou desestabilizá-lo de suas certezas. Daí, a retórica, as estratégias, o uso das palavras, os torneios, os ornamentos, que nem sempre o escritor tem consciência de que está usando, pois os enganos ou as ilusões perpassam muitas vezes o ato de escrever, com a força da letra.

Um dos traços da escrita de Machado de Assis é a desconstrução que ele faz das armadilhas da retórica, e o faz de forma muito peculiar, fingindo-se de retórico, dando voz ao engano, de forma tal que o leitor hesita em relação ao que lê, pois está imerso nas representações sociais que são, muitas vezes, inconscientes, como o senso-comum que rege os comportamentos, as crenças, as ideologias presentes nos provérbios, nas frases feitas, nos estereótipos que modelam e modulam a *persona* social. O sujeito que se sente muito confortável em sua vida nem sempre se presta a colocar seus valores em questão e provavelmente não será leitor do Bruxo, que lhe puxa o tapete do bem-estar não-pensante. Impossível esquecer a figura daquele leitor que parece ser o preferido do escritor, o que tem quatro estômagos no cérebro: "O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e

repassar os atos e fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida".⁶

Sabe-se há muito tempo que uma das funções da escrita é a tentativa de dar contorno ao que chamamos de realidade, e aquilo que a psicanálise chama de "fracasso da escrita" é a impossibilidade de descrever totalmente o mundo, de se fazer um mapa que coincida com ele, um livro-mundo. Sempre há muito mundo para se dizer, mas as coisas, ou a coisa-mundo, são sempre maiores que a capacidade humana de recortá-las, para torná-las humanas. O ato de cortar é o que a escrita opera, no esforço de configurar, dar limites, dar contorno ao infinito do não-saber, como os gregos, que tentaram transformar o caos em cosmos. Se a escrita corta para contar, é porque muita coisa fica de fora do escrito, é porque não cabe tudo no livro, como afirma Guimarães Rosa em *Tutaméia*: "o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber".⁷

É o que Machado de Assis afirma com Bento Santiago: "É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo",⁸ mostrando que tinha algum saber sobre a exterioridade do livro, tema que Michel Foucault⁹ e Maurice Blanchot,¹⁰ dentre outros escritores, vão desenvolver, no século XX. O exterior é o que não se acha dentro da representação e seus modos de dizer, o que está fora da subjetividade, que escapa a ela, porque nem tudo se diz pela representação, pois há o impossível de dizer dentro das normas gramaticais, que supõem um tempo cronológico, tempo das causalidades e do contínuo. A representação nunca apreende totalmente a coisa, algo sempre escapa, falha, fracassa, pois não se pode tocar, pintar, escrever o objeto em sua totalidade.

O exterior no campo literário se opõe à escrita da representação, à verossimilhança, ao senso comum presente nas expectativas dos leitores de determinada época, de certo contexto cultural. Quem escreve um livro falho e o confessa está afirmando algo da ordem do inconsciente, afirmando que a literatura ou o ato de escrever não dão conta do insabido do sujeito. Apontando esse limite, Bento Santiago confessa o fracasso de seu livro em dizer a verdade toda, pois ele, narrador, afirma:

---

⁶ ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: _____. *Obra completa*, cit., v. 1, p. 1019.

⁷ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 12.

⁸ ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: _____. *Obra completa*, cit., v. 1, p. 871.

⁹ FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*. Paris: Fata Morgana, 1986.

¹⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

"mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo",¹¹ numa época em que a maioria dos escritores insiste estar dizendo toda a verdade, apoiando-se em cartas, documentos, enfim, certezas.

O conceito de exterior supõe o corte, e se Guimarães Rosa em *Tutaméia* afirma que "o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber",¹² pensamos no processo de corte: corto porque devo fazer uma seleção, pois nem tudo cabe no livro, o que quero dizer é maior que o livro, é mais do que posso dizer. E o excesso de palavras é a afirmação de sua impossibilidade. Minha língua é curta, precária para dizer tudo, o que provoca minha angústia, meu desejo de dizer o indizível.

Sublinhando o tema do corte, queremos lembrar Paul Valéry, em seu "Discurso aos cirurgiões",¹³ quando o escritor destaca as mãos do cirurgião durante o ato cirúrgico, elogiando a arte desses profissionais, sublinhando a perícia e o estilo que se depreende do trabalho de suas mãos e as associa à mão dos artistas. Refletindo sobre as mutilações que o ser humano pode se impor, Valéry lembra o duplo efeito que a ferida pode ter no ser humano, pois se é causa de morte, pode ser também condição de vida, no ato cirúrgico. Acentuando a semelhança que há entre as duas artes, a do cirurgião e a dos artistas, ele fala de um "estilo cirúrgico", o que nos permite pensar que também na escrita os procedimentos de corte e sutura podem ocorrer, produzindo diferentes efeitos no corpo textual.

Continuando com Valéry, destacamos a importância que ele dá ao *Fazer*: "Toda a ciência do mundo não completa um cirurgião. É o *Fazer* que o consagra".¹⁴ O *Fazer* é próprio da mão, e as mãos dos cirurgiões são hábeis para ler os textos tegumentários que se lhes tornam transparentes. O corpo e seus tecidos como textos a serem lidos: esta é a imagem construída por esse escritor.

Valéry lembra a cadeia etimológica da palavra "cirurgia": Cirurgia, *manuopera*, manobra, obra de mão. "É preciso também as mãos para instituir uma linguagem, para apontar com o dedo o objeto que nomeamos, para imitar o ato que será verbo, para pontuar e enriquecer o discurso"; e continua: "Entretanto, vou mais além.

---

¹¹ ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In:_____. *Obra completa*, cit., 1962. v. 1, p. 810.

¹² ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 12.

¹³ VALÉRY. Discours aux chirurgiens. In:_____. *Oeuvres*. v. 1, Paris: Gallimard, 1957. p. 907-923.

¹⁴ *Ibidem*, p. 918.

Direi mesmo que uma relação recíproca das mais importantes deve existir entre nosso pensamento e esta maravilhosa associação de propriedades sempre presentes que nossa mão nos acrescenta".¹⁵

Nessa mesma página, Valéry privilegia as diversas habilidades da mão, desde as mais delicadas, como fazer gestos amigos ou gestos necessários à sobrevivência. Entretanto, refere-se também ao martelo que bate, escava e escreve. Que aparelho é este, pergunta o escritor, que "se faz martelo, tenaz, alfabeto?...",¹⁶ que se faz escrita, podemos acrescentar.

Sobre o "estilo cirúrgico", é possível aproximá-lo do estilo do escritor, por suas maneiras de cortar e deixar restos, de deixar traços que fazem que o leitor o reconheça, mesmo que não haja uma assinatura em seu texto, havendo, entretanto, uma outra forma de assinatura, que, sem dúvida, Machado de Assis soube criar, com seu corte e costura, corte e sutura. Ou só corte. É pertinente adicionarmos o verbo "emendar", que cabe também no registro do corte e da costura, pois pudemos observar que Machado de Assis o usa em sua escrita, no sentido de modificar, acrescentar, tarefa que executa no ato de ler e escrever.

Antoine Compagnon¹⁷ aproxima a citação a cortes e usa a metáfora da tesoura para dar a imaginar o gesto de leitura/escritura como algo específico dos trabalhos do escritor e do leitor, que, agora vemos, são muito próximos. A esse propósito, levantamos rapidamente os temas da citação e do plágio, que só se tornaram um problema que envolve a "propriedade do escrito" há alguns poucos séculos. De forma um pouco radical, é possível pensar que o leitor é sempre um ladrão em potencial, pois sofre da angústia da influência, que tenta resolver, numa almejada originalidade.

O que já podemos dizer, no caso de Machado de Assis? De alguma forma, ele teoriza sobre o plágio, em *Dom Casmurro*, no capítulo IX, "A ópera", quando um velho tenor sem voz conta a história da criação e a apropriação por Satanás do manuscrito divino, no qual este interferiu, modificando-lhe a pontuação, o ritmo e o tom, o que

---

¹⁵ Ibidem, p. 919.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ COMPAGNON, Antoine. Tesoura e cola. In: _____. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

causou reboição na crítica musical e literária da época, acabando por remeter à questão do plágio:

Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário.¹⁸

Repare-se que o velho tenor não tem mais voz, assim como o manuscrito de Deus já devia estar com letras delidas, manuseadas e modificadas por quantas mãos o tocaram, depois de abandonado pelo próprio Criador, cansado da insistência de Satanás. Se no fim das contas tudo se reescreve, se plagia, se rouba do Outro, entretanto, algumas vezes, em sua obra, Machado de Assis alude a algo puro, original, não marcado pelo outro, uma fonte límpida, lugar originário, espécie de *Ur*, como se lê em *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Vim. Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as cousas e cenas da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida.¹⁹

Essa nostalgia aponta para um antes, um outrora da vida, possível de se comparar a uma escrita original, sem a presença alheia, um desejo humano de encontrar seu eu impossível de capturar. Assim, Mestre Romão se confessa assolado melancolicamente por esta falta: a falta de uma criação não manchada pelo enxurro do outro: "Impossível! Nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original,

---

¹⁸ ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In:_____. *Obra completa*, cit., 1962. v. 1, p. 818- 819.

¹⁹ ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In:_____. *Obra completa*, cit., v. 1, p. 544.

mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado".²⁰

Pouco antes desse lamento do músico, o narrador compara a dificuldade de inspiração com um pássaro preso numa gaiola: "Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada".²¹ Ora, se Romão acreditava numa inspiração preexistente à obra, Machado de Assis não era tão ingênuo e já aludia à presença de um Outro, do campo da linguagem, em que se forma, se constrói uma constelação de significantes, uma sinfonia de vozes que se fazem ecos de nossos desejos. Assim acontece quando Mestre Romão ouve, pela voz da jovem recém-casada, sua canção pronta, inteira, vinda de lá...lá...lá...

Pode-se acrescentar mais uma reflexão sobre o plágio através dos trabalhos de Jean-Michel Rey, destacando-se a expressão "a parte do outro" que o autor cunha e que dá título a um de seus livros, *La part de l'autre*. Lembrando Freud, afirma Rey:

Evocaremos a título de indicação o que Freud diz em um texto intitulado "Sobre a história do movimento psicanalítico". Meus três mestres, relata, transmitiram-me uma concepção que, propriamente falando, não possuíam. Essas ideias assimiladas, sem estarem efetivamente compreendidas, de alguma maneira, dormiram em mim durante anos, para se apresentarem, no momento oportuno, como alguma coisa original que parecia voltarem a mim como minhas, pertencendo-me.²²

Para Jean-Michel Rey, a "parte do outro" e a passagem pelo outro são cruciais na travessia do escritor, na constituição de sua escrita, na "invenção" de sua vida, na possibilidade de criar sua assinatura e seu acesso a um novo nascimento pelo trabalho nunca totalmente realizado que é a sua obra.

O homem célebre, Pestana, sofria exatamente por sua admiração pelo outro: o outro canônico, já consagrado, já admirado. Uma paixão pelo outro da criação, da linguagem musical, instalado no eurocentrismo, com todas as suas glórias: Cimarosa,

---

²⁰ ASSIS, Machado de. Cantiga de esponsais. In:_____. *Obra completa*, cit. v. 2, p. 389. O conto se encontra no conjunto publicado sob o título de *Histórias sem data*.

²¹ *Ibidem*, p. 388.

²² REY, Jean-Michel. *La part de l'autre*, Paris: PUF, 1998. p. 15. Tradução nossa.

Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, Haydn, "o piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven".²³ Pais musicais e o pai padre estavam nas origens de Pestana, e eram eles que queria imitar. Imitar, mas criar alguma coisa sua. Ser pai de uma obra que o tornasse conhecido, imortal.

O conto "Um homem célebre" trata dessas questões: a criação, a originalidade, a imitação dos mestres, a imortalidade. Imitar, mas ser original. Os ídolos de Pestana eram músicos europeus, deles o brasileiro queria se aproximar, imitando-os, num gesto clássico. Original, como os românticos. Mesmo assim Pestana angustiava-se, pois, se os tocava com perfeição, queria-os como modelos, mas almejava uma originalidade: Pestana queria ser original. Sabe-se, entretanto, que a originalidade é um desejo próprio aos poetas românticos, já que aos clássicos não sufocava a angústia da influência de que falou Harold Bloom. Pestana queria criar "uma só que fosse daquelas páginas imortais".²⁴ Para ele, as obras clássicas eram imortais e seu desejo de imortalidade se realizaria criando uma música inesquecível que tornasse imortal a assinatura de seu nome próprio.

É claro que Pestana está preso a uma estética aristocrática, europeia, elitista, e a polca, gênero em que era ótimo compositor, não lhe satisfazia o ideal, cujos modelos eram os mestres clássicos e românticos.

O que Pestana desejava era que a música de seus mestres voltasse a ele, como se fosse dele: a inspiração deveria vir de um outro idealizado e invejado. Podemos deduzir que sua inveja tinha muito do fato de não ser europeu, pertencente ao centro dos ideais de nossos escritores e artistas. A tentativa de atingir essa meta impossível torna o conto satírico, pois as estratégias e os fracassos do compositor só podem provocar o riso, dada a desproporção de seus esforços e a inadequação de seus meios.

Parece-nos que o autor zomba de Pestana, o qual se submete à obra alheia de forma radical, com admiração irrestrita, tendo ele um talento para outro tipo de composição, o que o torna patético. Apesar de acusado de eurocêntrico, Machado parece-nos muito lúcido em relação a sua própria criação, não se limitando aos ideais vigentes na época, não repetindo, de forma acrítica, estilos de outrem. Assim, Machado

---

²³ ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In:_____. *Obra completa*, cit. v. 2, p. 498. O conto se encontra no conjunto publicado sob o título de *Várias histórias*.

²⁴ *Ibidem*, p. 499.

de Assis não é Pestana, não tem o gosto da imitação e a sedução simplória pelos Mestres-pais europeus.

No caso de Pestana, o plágio é evidente, mesmo ingênuo e fácil de descobrir. Parece-nos adequado pensar na afirmação de Michel Schneider, em seu livro *Ladrões de palavras*:

o plagiário é aquele para quem o pensamento do outro nunca foi perdido. A elaboração não transformou o objeto encontrado em objeto interior. Tal pensamento não existe verdadeiramente como pensamento do outro, perdido, separado, fora.²⁵

É bom observar que as predileções de Pestana dirigem-se a obras soturnas, como réquiens, que apontam para um estado de espírito melancólico, ao contrário das polcas alegres e bem humoradas, dentro do espírito brasileiro do riso provocado pela alegria e pelo deboche. Sabe-se que a polca era originária da Boêmia, no início do século XIX, e difundiu-se por toda Europa e no Brasil, onde se tornou popular. Opunha-se à música aristocrática admirada por Pestana como superior, pois característica das classes mais elevadas.

Machado de Assis parodiava, fazia pastiches, citava, e já se escreveu sobre suas citações, às vezes equivocadas ou mesmo erradas, se a exigência do leitor é a exatidão e a fidelidade àquele que o escritor cita. A este propósito, há um capítulo no livro de Raimundo Magalhães Junior, *Machado de Assis desconhecido*,²⁶ "O deturpador de citações", que o autor inicia afirmando que ninguém fez acusações sobre Machado como deturpador de citações, "nenhuma, porém, seria mais bem fundamentada", diz ele, para quem tais citações eram sintomas de uma das poucas vaidades do escritor, que gostava de exibir cultura, através de suas leituras:

Cedia a um impulso irreprimível e transferia para o papel, ora uma passagem de *Coriolanus* ou do *Hamlet*, de Shakespeare, ora um pensamento de Pascal, ora um verso de Molière, de Corneille, de

---

²⁵ SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. Unicamp, 1990. p. 277.

²⁶ MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido* In:_____. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Instituto Nacional do Livro, 1981.

Racine, de Boileau, de André Chernier, de Marceline Desbordes-Valmore, Lamartine, Hugo, Musset, etc. senão de Dante, de Shelley ou de Longfellow. Quando começou a estudar alemão, não se conteve e transferiu para o pé de uma crônica versos de Goethe terminando por uma citação latina... Molière, entretanto, é que foi seu grande favorito. Nele se abasteceu de inspiração e ideias. Citou-lhe versos, frequentemente, quer de *Tartuffe*, quer de *Le Misanthrope*, quer de *Les femmes savantes*, e ainda trechos de prosa. Na escolha de um de seus pseudônimos, prestou também homenagens a Molière, tomando-lhe o nome de Lélío, uma das figuras centrais de *L'Étourdi* e de *Sganarelle*.²⁷

Magalhães Jr. refere-se a paródias, confusões, citações alteradas, adulteradas ou falsificadas e é minucioso ao mostrar como Machado "falsifica" Molière, "seu grande favorito", destacando algumas dessas citações que o escritor modifica. O ensaísta escolhe um fragmento do capítulo VIII das *Memórias póstumas de Brás Cubas* em que o narrador do romance afirma: "Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava para 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*'".

Essa mesma citação modificada foi empregada numa crônica de 1893 que trata das estátuas de Benjamin Constant e Deodoro da Fonseca numa mesma praça. Ora, revela Magalhães: a citação correta da frase de Tartufo seria: "*C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître; La Maison m'appartient, je le ferai connaître*" e não o alexandrino, ou seja: "*La maison est à moi; c'est à vous d'en sortir*".

Magalhães Jr. revela também como um dos tradutores franceses não se dá conta da "metamorfose" e a repete tal qual, assim como o tradutor alemão e o norte-americano. É interessante assinalar que, em artigo publicado no primeiro número de *Machado de Assis em linha*, a pesquisadora Marta de Senna informa que a deturpação não é original de Machado de Assis, sendo moeda corrente na literatura e na imprensa francesas do século XIX, das quais cita três diferentes autores.

O que fica claro, errando ou não, com lapso de memória ou pura invenção, é que Machado de Assis se dá o direito de modificar citações que escolhe dos autores que prefere. O efeito desse "atrevimento" pode ser considerado uma releitura do texto alheio, uma passagem pelo Outro, sem submissão a ele, quando o escritor, num

---

²⁷ Ibidem, p. 212.

procedimento lúdico, criativo, passando por vozes alheias, assina seu nome de leitor brasileiro, periférico em relação à cultura europeia, mas não menos importante que ela.

Magalhães Jr. refere-se a uma crônica de Machado publicada na *Semana Ilustrada*, cuja epígrafe é tirada do *Médecin malgré lui*, de Molière, em que Géronte e Sganarelle dialogam sobre uma frase de Hipócrates que estaria "*dans son chapitre... des chapeaux*".²⁸ Este "*chapitre des chapeaux*" vira título da crônica e de um conto publicado em *Histórias sem data*, "Capítulo dos chapéus", que traz a mesma epígrafe, agora simplificada:

GÉRONTE
Dans quel chapitre, s'il vous plaît?
SGANARELLE
Dans le chapitre des chapeaux.

Nesse conto, Mariana, mulher de Conrado, pede-lhe que não use o chapéu que julgava deselegante, o que dá pretexto a uma longa discussão e à elaboração, pelo marido ofendido, de uma sarcástica "metafísica do chapéu", com sustentação teórica em Laplace e Darwin.

Esclarece Magalhães Jr. que Machado, por uma série de associações de ideias, vai tecendo sua filosofia, passando por *Os comediantes sem o saberem*, de Balzac, e pelo *Sartor Resartus*, de Carlyle. Neste pequeno livro, seu autor sustenta uma filosofia das roupas, como Machado, em seu conto, afirma, através de seu personagem, existir uma metafísica dos chapéus. Magalhães Jr., fazendo uma travessia pelas diversas leituras dos vários escritores, registra o seguinte trajeto de livros e autores:

O Dr. Teufesdröckh, de Carlyle, se apoia em Laplace e no Alcorão, bem como no *Robinson Crusoe* e no *Belfast Town and Country Almanack*, e que o marido de Mariana, Conrado, no conto "Capítulo dos chapéus", se apoia em Darwin e em Laplace. E tanto Carlyle, como Machado aludem à *Mecânica Celeste*, ao citarem Laplace. Mesmo o disparate da mistura do Alcorão e Laplace com o almanaque de Belfast, em Carlyle, tem uma correspondência na mistura daquela obra com o volume das *Minhocas*, de Darwin, e, Machado de Assis.²⁹

---

²⁸ Ibidem, p. 216.

²⁹ Ibidem, p. 218.

Citações, alusões, intertextualidade, diríamos hoje. Pode-se, entretanto, fazer uma outra leitura do conto de Machado e do uso metonímico que ele fez do termo "chapéu". Segundo Conrado, chapéu seria "integração do homem, um prolongamento da cabeça" ou, antes "o homem é que seria complemento do chapéu".³⁰ O chapéu desliza metonimicamente pelo conto, ora em seu sentido literal, ora entrando como elemento de uma teoria ficcional presente no discurso do marido zombeteiro, ora tomando um significado erótico, numa trama de sedução entre os sexos, ora como um jogo de aparências sociais, e outros tantos, como queira o leitor.

Todas essas citações de citações fazem-nos voltar ao conceito de "predecessores", de Jorge Luís Borges, e também à sua "Biblioteca de Babel",³¹ onde as prateleiras confundem os leitores que correm em busca de uma preciosa e única verdade que não existe. Para nós, o que interessa é a versatilidade do escritor brasileiro, que faz ficção de ficção, numa mistura híbrida de livros e autores de tempos diversos, livre de um tempo cronológico e linear, para criar um tempo constelar, em que a criação literária se faz, ao sabor de leis diversas da pretendida verdade filosófica ou documental.

Se há erros ou falsificações, estão dentro da lógica da ficção e criam-se novas ficções, com novas leituras, o que é estratégia da própria ficção. Há, entretanto, verdadeiros erros de Machado de Assis, como demonstrou Marta de Senna, em artigo publicado no *Suplemento literário de Minas Gerais*,³² em número dedicado aos cem anos da morte do escritor.

Segundo ela, Machado colocou na boca de Mrs. Oswald, numa cena em que a dama de companhia critica Guiomar por gostar da adoração que Estevão nutre por ela, a seguinte citação da Bíblia, que funciona no texto como uma alusão ao comportamento da moça:

Já sei, gosta de uma adoração como a do Dr. Estevão, silenciosa e resignada, uma adoração...

---

³⁰ ASSIS, Machado de. Capítulo dos chapéu. In: _____. *Obras completas*, cit. v. 2, p. 403. O conto se encontra no conjunto publicado sob o título de *Histórias sem data*.

³¹ BORGES, Jorge Luis. La Biblioteca de Babel. In: _____. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989. v. 1, p.465-471.

³² SENNA, Marta de. Na relva jaz uma serpente. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, abr. 2008, p. 6-8.

E Mrs. Oswald, que, como boa protestante que era, tinha a Escritura na ponta dos dedos, continuou por este modo acentuando as palavras:

– Uma adoração como a que devia inspirar José, filho de Jacó, que era belo como a senhora: por ele as moças andavam por cima da cerca...

– Da cerca? – perguntou Guiomar, tornando-se séria.

– Do muro, diz a Escritura, mas eu digo cerca, porque...nem eu sei por quê. Não core! Olhe que se denuncia.³³

Esta citação está de acordo com a versão portuguesa da *Vulgata*, afirma Marta de Senna, versão acessível na época de Machado ("José, filho que cresce, filho que se aumenta, fermoso de aspecto: as moças andarão por cima do muro. *Gen.* 49:22"). Entretanto, continua a ensaísta, o exemplar que Mrs. Oswald devia ter era da "chamada *Authorized Version* (ou *King James Version*), a *Bíblia* oficial da Igreja Anglicana e, portanto, a que Mrs. Oswald verossimilmente lia."³⁴ Nessa versão, a tradução é: "*Joseph is a fruitful bough, even a fruitful bough by a well; whose branches run over the wall*";³⁵ ou seja: "José é um ramo que frutifica, mesmo um ramo próximo a um poço; cujos brotos se espalham pelo muro".

Marta de Senna mostra como Machado deixa-se enganar, mas acrescenta: "na verdade, pormenores como esse são pouco importantes. O que importa, de fato, é a competência de Machado de Assis escritor", pela perfeita construção das personagens e por revelar-se "o autor mais sub-repticiamente traçoeiro da literatura brasileira".³⁶

Ruth Silviano Brandão

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, MG

José Marcos Oliveira.

Aleph – Escola de Psicanálise

Belo Horizonte, MG

---

³³ *Ibidem*, p. 8.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Ruth Silviano Brandão é professora de Literatura da UFMG, Doutora em Literatura Comparada, com pós-doutorado na Universidade de Paris VIII e pesquisadora do CNPq. É também escritora e tradutora. E-mail: ruthjsb@gmail.com

José Marcos Oliveira é Doutor em Literatura Comparada pela UFMG, com a tese *O escrito era um esqueleto: a letra oblíqua de Machado de Assis*, de 2006. É psicanalista.