

SOBRE A RETÓRICA DE MACHADO DE ASSIS

DILSON FERREIRA DA CRUZ JUNIOR

Universidade de São Paulo
São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo investiga as relações entre a literatura e a retórica com o objetivo de verificar como estas se apresentam na obra de Machado de Assis. Para tanto, são investigados os romances do autor e analisadas passagens em que tal relação se mostra mais evidente.

Palavras-chave: Retórica; persuasão; verossimilhança; verdade.

ABOUT RHETORIC OF MACHADO DE ASSIS

Abstract: *This article investigates the relationship between literature and rhetoric with the aim of verifying how they are presented in the work of Machado de Assis. To this end, the author's novels are investigated and passages in which such a relationship is evident are analyzed.*

Keywords: *Rhetoric; persuasion; believable; truth.*

De forma praticamente unânime, Machado de Assis é considerado o maior escritor brasileiro e um dos maiores da literatura mundial. Objeto de críticas acerbas de seus contemporâneos, Machado conquistou ao longo dos séculos XX e XXI o respeito da crítica e o carinho dos leitores por motivos variados, o que não chega a ser uma raridade entre os homens célebres, pois muitos são os fatores que nos levam a admirar a obra dos grandes autores. De nossa parte, entendemos que a relação da obra machadiana com a retórica é um deles, uma vez que esta é convocada justamente quando há polêmica, quando a dissensão se manifesta. Com tal pensamento, e lembrando que a pluralidade de pontos de vista é frequente na obra machadiana, nas páginas seguintes procuraremos investigar, sem a pretensão da exaustividade, as relações entre ela e a retórica.

Ainda que diferentes na superfície, a literatura e a retórica têm raízes comuns, pois ambas são movidas por um mesmo desejo: obter a adesão do público às ideias e aos sentimentos que lhe são apresentados, ainda que tal fazer, um fazer-criar, adquira, num caso e noutro, feições bastante distintas.

Recordemos: como ensina Aristóteles – e ao contrário do que pensa Platão –, não é objetivo da retórica buscar a verdade, mas convencer o ouvinte; fazê-lo crer que aquilo que ouve é verdade, ainda que o próprio enunciador saiba que não é. O objetivo do retórico é, pois, convencer que o fato de que trata ocorreu ou irá ocorrer, uma vez que suas premissas são verdadeiras; ou melhor, apresentadas como tal. Desse modo, todos os argumentos, todas as figuras de que irá se valer visarão ao mesmo fim. Já o poeta não tem, em princípio, tal preocupação, pois a arte, também nos ensina Aristóteles, trata de algo mais sério; não daquilo que ocorreu, mas do que poderia ocorrer. Assim, importando-se pouco com a veracidade de suas afirmações, o poeta irá procurar re-criar um contexto em que tal ocorrência se mostre verossímil, ainda que sabidamente não seja verdadeira. Para o retórico, as premissas precisam parecer verdadeiras, mas não para o poeta.¹ Este pode bem imaginar um mundo absurdo ou que sabidamente nunca existiu – como a Itaguaí de “O alienista” –, mas os fatos narrados hão de ser coerentes com esse mundo absurdo; caso contrário, serão considerados inverossímeis e a narrativa será rejeitada pelo público. Assim, ainda que o convencimento buscado pelo artista seja muito diferente do perseguido pelo retórico, ambos, cada qual à sua maneira, procuram fazer crer que algo ocorreu ou ocorrerá, no caso do retórico, ou que poderia ocorrer, no caso do poeta.

Enfim, o retórico, sem desprezar a verossimilhança, buscará especialmente a companhia da verdade – ou do parecer verdadeiro – para obter a persuasão, para convencer seu interlocutor de que sua tese é a certa, de que os fatos ocorrem ou se relacionam tal como afirmado por ele. Já o poeta deseja a verossimilhança, com ela vai conquistar seu público e, a seu modo, mostrar que, no contexto criado por ele, em sua obra, tal fato poderia ocorrer. E quão mais real for essa possibilidade maior será o terror ou a piedade provocados em seu auditório, para lembrarmos mais uma vez as palavras do Estagirita. Para tanto, ao contrário do retórico, o poeta não se incomodará com provas ou testemunhos, pois os sabe de pouca valia, mas cuidará do encadeamento dos episódios, para que nenhum necessário se ausente e tampouco se mostre supérfluo. Se, por um lado, o poeta não tenta convencer ninguém de uma verdade nos termos buscados pelo retórico, por outro, buscará emocionar seu interlocutor, despertar nele as paixões que imagina que sua narrativa deva provocar. Atente-se para a inversão: para Cícero,

¹ Na verdade, na visão de Cícero em *De oratore* (I,§LI) também o retórico se importa com a verdade, porém, a diferença dele em relação ao poeta é que este não tem problemas em afirmar que seu discurso é uma ficção, mas ao retórico tal confissão é proibida.

retórico por excelência, a emoção é um meio para atingir um fim: persuadir o ouvinte de que fala a verdade. É o que ele ensina nesta passagem de *De oratore*:

Empreguei todas as minhas forças em suscitar a irritação popular contra Cipião; depois, com a maior doçura, revelei meus sentimentos para com meus amigos. E assim, Sulpícios, tocando mais o coração dos juízes que levando a convicção às suas mentes, pude me sair vencedor de tua acusação. (CICERO, 1932, tradução minha).

Já para o poeta o processo é inverso: ele procura convencer seu público da verossimilhança para então poder emocioná-lo. Pouco importa se Édipo, Hamlet ou Bentinho existiram, interessa que os dramas que viveram nos sensibilizem, emocionem, aterrorizem ou causem compaixão. Ora, para que tais sentimentos se produzam é preciso que o leitor conclua que os dramas que viveram são verossímeis, que chegue, em medidas e formas diferentes, a identificar-se com suas vivências, mesmo que elas tenham ocorrido séculos atrás, na Dinamarca ou numa sereníssima república de aranhas.

Pois bem, embora, a partir desse fazer crer comum, os caminhos da retórica e da literatura se bifurquem, suas tramas com frequência voltam a se entrelaçar, pois a retórica se vale da literatura para ilustrar suas teses,² assim como não são poucas as vezes que a literatura recorre aos ensinamentos de sua irmã para produzir a verossimilhança. Um dos casos mais comuns é aquele em que uma das personagens profere discursos mais ou menos extensos para fazer seus pares aderirem às suas teses e assim fazer ou não avançar a narrativa. É o caso por exemplo, de *A filosofia da alcova*, do Marquês de Sade, em que, entre as cenas de sexo, Madame de Saint-Ange e *Le Chevalier* fazem longos discursos, para, em resumo, convencer a jovem Eugénie da inutilidade das convenções sociais diante dos instintos naturais, e da importância de atendê-los, sem preocupar-se com regras ou limites. Nesse caso, porém, o orador, ou seja, *Le Chevalier*, vê-se diante de uma Eugénie inexperiente, despida de argumentos, que oferece contra-argumentos tibios, logo derrubados, de modo que ela não demora a aderir às teses apresentadas e, conseqüentemente, a participar dos jogos sexuais propostos, fazendo assim progredir a narrativa.

Procedimento mais complexo é verificado em inúmeros romances de Dostoiévski, em que os oradores-personagens – seja em *Crime e castigo*, *Os irmãos Karamázov* ou *Os demônios*, por exemplo – deparam com ouvintes que

² Michel Meyer (1999, p. 23) conta que Górgias se valia de episódios da *Odisseia* para ensinar retórica.

se contrapõem às teses expostas e apresentam fortes contra-argumentos, produzindo a polifonia de que tanto fala Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, isso quando a própria personagem não apresenta contra-argumentos às próprias teses propostas e hesita diante da ação, ou ainda como ocorre no impressionante duelo verbal entre Raskólnikov e Porfiri Pietróvitch, no capítulo II da sexta parte de *Crime e castigo*. Outro exemplo da mesma cepa é *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, em que o narrador, distanciando-se do personagem central, Ulrich, o homem sem qualidades, faz longas digressões, nas quais procura apresentar determinado ponto de vista, comenta os fatos já narrados ou a serem narrados, utilizando-os como ilustrações de suas teorias. Esse procedimento talvez atinja o paroxismo na obra de Jorge Luis Borges, cujos contos resumem-se muitas vezes a teorias, não havendo propriamente uma trama, de modo que o leitor desavisado poderá pensar que está diante de um texto de filosofia ou de história e não de uma obra de ficção. Um exemplo entre muitos é o conto "Exame da obra de Herbert Quain" (*Ficções*), em que o narrador discorre longamente sobre os livros de um autor fictício, Herbert Quain, comparando-o a escritores *reais* e recorrendo, em sua análise, a pensadores como Schopenhauer e Kant.

Por outro lado, a ausência ou escassez de digressões do narrador ou das personagens tampouco indica a inexistência de uma tese a ser defendida. Tome-se como exemplo um autor em cuja obra tais digressões são bastante raras: Émile Zola. Como se sabe, é bastante difícil discernir a opinião do narrador acerca de determinado assunto, pois ele raramente emite seus pontos de vista. No entanto, apesar disso, não é difícil perceber que os vinte romances que compõem os *Rougon-Macquart* são estruturados sobre a tese de que tanto o vício quanto a virtude são produtos do momento, da raça e do meio a que o indivíduo está ligado, e que esses três elementos são responsáveis pelo estado moral de uma sociedade. Desse modo, nas tramas que compõem a série, as personagens são bastante influenciadas por seu ambiente profissional, por sua carga genética – a família Rougon-Macquart – e pelo momento em que vivem, o Segundo Império francês. Salvo em *Dr. Pascal*, último volume da série, tal tese não é explicitamente enunciada, mas as intrigas dos dezenove romances que o precedem ilustram-na de formas e em graus diferenciados, como que a demonstrar por exemplos práticos sua veracidade. Compare-se com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, obra também alicerçada nas mesmas premissas, as quais são anunciadas já nos títulos das três partes que a compõem: a terra (o meio), o homem (a raça), a luta (o momento), elementos que a um só tempo constituem e explicam – ou tentam fazê-lo – o drama

ocorrido no arraial de Canudos. No caso de Euclides, porém, as teses estão explicitadas ao longo do texto pelo narrador, ainda que ao final ele se veja como que constrangido a rever sua tese de que o episódio de Canudos seja uma luta entre a civilização e a barbárie, dado que esta prevalece sobre todos os envolvidos. Outro escritor, contemporâneo e conterrâneo de Zola, apresenta, em uma chave distinta, trabalho semelhante: trata-se de Júlio Verne, cujos romances insistem em uma tese também positivista: a prevalência da ciência como fio condutor do progresso, o qual deve ou deveria ser buscado por todas as sociedades como forma de alcançar o bem-estar geral. Assim, em seus romances, cientistas ou homens que dominam a tecnologia apresentam descobertas que, em princípio, têm o poder de transformar a sociedade e fazê-la progredir, pois a ciência seria condição necessária, ainda que nem sempre suficiente, para a felicidade da humanidade. Antes de prosseguir, convém um esclarecimento: os processos comentados acima são, na verdade, bastante comuns em inúmeros autores, e é provável que seja sua ausência que constitua exceção. No entanto, os escritores citados, assim como Machado de Assis, que será visto em seguida, destacam-se pela intensidade com que os utilizam e não propriamente pelo uso que fazem deles.

Em Machado de Assis observam-se, em graus e formas variadas, os dois procedimentos citados: a defesa de uma ideia por parte de um personagem ou do narrador e a reiteração de uma tese que está nos fundamentos de seus romances e perpassa várias obras. Para o primeiro deles, citem-se os famosos contos-teorias que dispensam apresentação, tais como "Teoria do medalhão", "A sereníssima república", "A Igreja do Diabo", "O alienista" ou ainda, em menor grau, "O espelho", entre outros, em que o narrador ou uma das personagens vale-se de procedimentos familiares à retórica. O exemplo mais notável é, provavelmente, o Humanitismo, teoria que Quincas Borba defende com vigor em *Memórias póstumas* com o objetivo de obter a adesão de Brás Cubas. Sim, é uma teoria sem pé nem cabeça e a defesa é feita às avessas, com uma argumentação amalucada, mas, por hora, concentremo-nos no fato de que está em cena um personagem que não apenas defende sua teoria, mas o faz com o intuito explícito de obter a adesão de seu ouvinte. Voltaremos diversas vezes a esse ponto, mas registre-se que nesse episódio, assim como em "Teoria do medalhão", mais do que imitar a retórica, Machado faz dela um personagem de sua narrativa.

O segundo processo citado perpassa todos os romances de Machado de Assis e abrange não poucos contos: trata-se da tese, também apontada por Cruz (2008, p. 113-164), segundo a qual ascender socialmente é um imperativo

da sociedade brasileira, e tal ascensão só é possível mediante relações familiares – casamento ou recebimento de uma herança. Esses meios seriam os únicos pelos quais os indivíduos sobem na vida ou tentam fazê-lo. Se é assim, não resta lugar para o amor romântico, pois as personagens, quando se veem diante da necessidade de escolher entre sentimentos e capital, optam pelo segundo, claro. Um conto que exprime isso de forma quase didática é “D. Mônica”, em que Gaspar tem que optar entre a rica herança de seu tio e o amor sincero de sua noiva, Lucinda. É o caso também de *Helena*, romance que tem sido atribuído a uma alegada fase romântica de Machado: entre seu pai pobre, que a amava, e a família rica do amante de sua mãe, Helena opta pela segunda, mesmo que isso a afaste do pai, pois este só teria para dar-lhe, nas palavras dele, “o pão amargo de todos os dias”, ao passo que a família do Conselheiro “ia afiançar-lhe futuro, respeito, prestígio; a lei ia ampará-la” (ASSIS, 1997, v. 1, p. 379).

E o que dizer de Guiomar e Luís Alves, que se alimentam da ambição mútua? Recorde-se brevemente as juras de amor que trocam, ao final do romance:

- Vi que você era homem resoluto, disse a moça a Luís Alves, que, assentado, a escutava.
- Resoluto e ambicioso, ampliou Luís Alves sorrindo; você deve ter percebido que sou uma e outra coisa.
- A ambição não é defeito.
- Pelo contrário, é virtude; eu sinto que a tenho, e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova.
- Oh! sim! exclamou Guiomar.
- E com um modo gracioso continuou:
- Mas que me dá você em paga? um lugar na câmara? uma pasta de ministro?
- O lustre do meu nome, respondeu ele. (ASSIS, 1997, v. 1, p. 270).

O diálogo acima não fica muito a dever àquele em que Lobo Neves promete a Virgília que a faria marquesa. Além disso, recorde-se que a união de Guiomar e Luís Alves resultara da “fria eleição do espírito” por parte da moça e que esta embora gostasse de flores jamais iria colhê-las em “sítios agrestes” e preferia obtê-las em vasos de Sèvres (ASSIS, 1997, v. 1, p. 254).

Enfim, Machado edifica sua obra romanesca, de *Ressurreição* a *Memorial de Aires*, em torno da necessidade de ascender socialmente no Brasil e da

dificuldade ou impossibilidade de fazê-lo por meio do trabalho, ao menos de um trabalho honesto, restando como alternativa uma herança ou um casamento. É o que acontece com Félix, em *Ressurreição*; com Guiomar, em *A mão e a luva*; com Helena, no romance homônimo; com Iaiá, em *Iaiá Garcia*; com Rubião, em *Quincas Borba*; com Capitu, em *Dom Casmurro*; com Tristão, em *Memorial de Aires*. Em todos esses casos, as relações afetivas devem ser colocadas em segundo plano em prol do projeto de ascensão; aqueles que negam tal fato, fracassam, como Estêvão, de *A mão e a luva*, ou Estela, de *Iaiá Garcia*. Observe-se que é pouco relevante se é verdade ou não que a personagem se casou por interesse. Tanto faz se Helena, Capitu ou Tristão resolvem se casar com intenções materiais; o fato é que tal juízo das personagens está no cerne da trama. Observem-se agora as exceções: *Memórias póstumas* e *Esaú e Jacó*. Inicialmente, recorde-se que os protagonistas de tais romances – Brás Cubas, no primeiro caso, e Pedro e Paulo, no segundo – já nasceram em berço esplêndido e não têm a obrigação de ascender socialmente, embora procurem fazê-lo. No caso de *Brás Cubas*, suas relações amorosas, com Marcela e Virgília, fracassam porque nenhuma delas vê em Brás – ao contrário de Guiomar, que encontrara em Luís Alves o *homem forte* – aquele que pode dar-lhes o status de que necessitam, o que é confirmado por suas malogradas tentativas de ascender socialmente, seja na política seja mediante a criação do emplastro. No caso dos gêmeos, ambos igualmente fúteis, não se observa, de fato, nenhum movimento digno de nota que visasse à melhoria de seu já elevado status quo, mas a preocupação com sua ascensão está presente logo no início do romance, quando Natividade procura a cabocla do Castelo, querendo saber qual seria o destino de seus filhos, e recebe como resposta que eles “Serão grandes, oh! grandes. Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir...” (ASSIS, 1997, v. 1, p. 949). Enfim, em todos os romances de Machado a única personagem de destaque que consegue ascender por outro meio que não o recebimento de uma herança ou celebração de um casamento é Luís Alves, de *A mão e a luva*, que inicialmente sobe na vida pelo trabalho e depois assegura a ascensão com a carreira de deputado. Mas, mesmo nesse caso, registre-se que ele e Guiomar são comparados à mão e à luva, não pelos sentimentos que nutrem um pelo outro, ainda que os tenham, mas pelo fato de as ambições de ambos coadunarem-se e constituírem um reforço a seus projetos individuais. Claro, não se afirma aqui uma monótona mesmice dos romances de Machado nem se lhes nega matizes bastante diferentes, mas apenas se realça um aspecto

comum a todos, e que faz prevalecer como que a defesa de uma tese – sempre implícita – acerca das relações socioeconômicas no Brasil.

Tudo o que foi dito sugere que não há um uso da retórica específico de Machado, mas talvez seja possível apontar algo que o caracterize: o fato de o autor a um só tempo desnudar a retórica e penetrar-lhe o âmago. A estratégia do bruxo parece ser a de transformar a própria retórica em personagem de seus romances, como na passagem em que Quincas Borba prega o Humanitismo a Brás Cubas. Na verdade, Machado faz do processo de construção da verdade, familiar e caro aos retóricos, o objeto último de seus romances. Começemos por algo bastante trivial, quase um lugar-comum: o fato de em suas obras a narração adquirir tanta importância quanto o fato narrado. Tem sido dito que ao fazê-lo Machado acaba por representar o próprio fazer literário, afirmação com a qual concordamos. No entanto, entende-se que é preciso descer mais um degrau e recordar que tal fazer consiste em criar efeitos de verdade e verossimilhança, prática também comum à retórica. Agora talvez se possa retificar a asserção feita há pouco para afirmar que o fazer retórico, considerado como processo de criação de efeitos de verdade, é, em última instância, a matéria-prima presente em todos os romances machadianos, tanto quanto ou mais que a defesa da tese relativa à ascensão social. Desse modo, as intervenções do narrador têm duas funções: de um lado, desnudar, conforme citado, o processo de criação da verdade; de outro, instaurar o debate, a multiplicidade de pontos de vida, a dúvida. Nesse sentido, a retórica dos romances de Machado seria uma antirretórica, pois busca instaurar não a certeza, mas a dúvida, processo que acompanha toda a obra do autor e torna-se mais evidente em *Dom Casmurro*. Vejam-se rapidamente alguns exemplos.

Já em *Ressurreição* são abundantes as intervenções do narrador pelas quais a própria feitura do romance é exposta ao leitor para lembrá-lo a todo instante que ele está diante de uma obra de ficção e não da realidade. É o que ocorre quando o narrador afirma que "Aqui podia acabar o romance muito natural", casando os personagens (ASSIS, 1997, v. 1, p. 159), mas não pode fazê-lo, porque eles não se amam. Ora, é evidente que tudo não passa de fabulação e o narrador poderia, sim, casá-los, mas ao dizer que não expõe mais uma vez as entranhas de seu fazer, pois simula uma coerção que todos sabem que não existe. O processo se torna mais evidente em *A mão e a luva*, quando o narrador afirma que é "privilégio do romancista e do leitor ver no rosto de uma personagem aquilo que as outras não veem ou não podem ver" (ASSIS, 1997, v. 1, p. 244). Desse modo, Machado, a um só tempo, aproxima mais uma vez os

mundos da ficção e da realidade e cria uma barreira entre eles, realçando o caráter artificial de sua criação e mesmo dos efeitos de verdade construídos. É fato que esse procedimento se atenua em *Helena* e quase se extingue em *Iaiá Garcia*, mas volta com todo o ímpeto em *Memórias póstumas*, como se verá a seguir.

Sabe-se que em *Memórias póstumas* o leitor passa a ter que conviver com um narrador pouco confiável, que dá inúmeras mostras de sua parvoíce. Claro, ri-se não pouco de e com Brás Cubas, mas o que interessa aqui é o uso feito da argumentação, tanto por ele quanto por aqueles com quem convive. Examine-se, por exemplo, um trecho do capítulo CXXIII, ironicamente intitulado “O verdadeiro Cotrim”, que narra o diálogo do narrador com o cunhado acerca do casamento daquele com Nhã-loló. Apesar de Cotrim mostrar-se reticente ao projeto, Brás sai na defesa do cunhado, e afirma que o marido da irmã era “ferozmente honrado”. Em seguida, passa a relatar fatos que comprovariam tal juízo, mas que, na verdade, demonstram a canalhice de Cotrim. Em dado momento, afirma que “A prova de que o Cotrim tinha sentimentos pios encontrava-se no seu amor aos filhos, e na dor que padeceu quando morreu Sara, dali a alguns meses; prova irrefutável, acho eu, e não única” (ASSIS, 1997, v. 1, p. 929). Evidentemente, a prova apresentada, relativa ao caráter do cunhado, não prova absolutamente nada, afinal quem não choraria diante da morte do próprio filho, com exceção de Bento Santiago? No entanto, seu argumento inepto comprova não apenas que é péssimo retórico, mas acaba por expor a retórica e suas provas. Claro que há ironia no texto, mas esta não é de Brás Cubas, que se revela sempre um completo aparvalhado, mas do enunciador, do autor implícito, se preferirmos, que por seu narrador bisonho denuncia as artimanhas da retórica.³

Examine-se agora *Quincas Borba*. Quase ao final do livro, entre os capítulos CXLIX e CLIV, quando já lhe resta pouco juízo, Rubião entra à força no carro que Sofia chamara e, delirando, narra para ela um encontro que jamais tiveram. Desce a detalhes, fala dos sentimentos ambos ao verem juntos o pôr do sol; enfim, narra com precisão uma cena que jamais existira, e o faz com tal habilidade que em dado momento a própria Sofia fica admirada:

Não, não era possível que o intuito de Rubião fosse fazer crer ao cocheiro uma aventura mentirosa. A voz era tão sumida que Sofia mal podia escutá-la; mas, se lhe custava a entender as palavras, não chegava a

³ Para um outro exemplo, em outra chave, veja-se o desespero do Brás Cubas menino diante das infundáveis glosas do Vilaça. Está nas páginas 529 a 531 da *Obra completa* (ASSIS, 1997).

compreender o sentido delas. A que vinha aquela história não sucedida? Quem quer que a ouvisse, aceitaria tudo por verdade, tal era a nota sincera, a meiguice dos termos e a verossimilhança dos pormenores. E ele continuou suspirando as belas reminiscências... (ASSIS, 1997, v. 1, p. 772).

Ocorre que em seu delírio Rubião constrói uma narrativa tão verossímil que chega a confundir Sofia, que, obviamente, tinha plena certeza de que nada daquilo ocorrera. Ao final do episódio, Rubião parece recuperar a razão enquanto Sofia começa a devanear:

Ao contrário, Sofia, passado o susto e o espanto, mergulhou no devaneio; todas as referências e histórias mentirosas de Rubião como que lhe davam saudades, – saudades de quê? – “saudades do céu”, que é o que dizia o padre Bernardes do sentimento de um bom cristão. Nomes diversos relampejavam no azul daquela possibilidade. Quanto pormenor interessante! (ASSIS, 1997, v. 1, p. 774).

Para além da narrativa, a passagem interessa-nos porque nela, mais uma vez, Machado ocupa-se de algo muito familiar à retórica: o processo de construção de efeitos de verdade pela linguagem, o qual tem o poder de distorcer os fatos e até mesmo de construir uma nova realidade, mesmo quando se sabe que esta não existe.

Chega-se agora a *Dom Casmurro*, que apresenta uma situação bastante familiar aos retóricos: a necessidade de provar a culpa ou inocência sem dispor de provas materiais ou sem dispor delas na quantidade e qualidade necessárias. Observe-se que a argumentação do acusador, no caso Bentinho, mostra-se insuficiente para condenar a ré, Capitu, embora consiga produzir indícios aqui e ali de que ela possa ser culpada. Seria ocioso citar as passagens, pois são inúmeras; lembremos apenas que os muitos indícios apontados pelo narrador de que Capitu o traía são sempre circunstanciais: a capacidade dela, ainda menina, de dissimular os sentimentos e mentir de forma impávida; o olhar de Capitu no velório de Escolar; o fato de ele ter ido à casa do amigo quando este não estava; a semelhança de Ezequiel com Escobar, e vai por aí afora... A essa constatação deve ser somado o fato de a narrativa ser feita em primeira pessoa, por Bentinho, portanto, subjetiva por definição; afinal, o acusador é também a pretensa vítima. Ao fim e ao cabo, o que está em jogo é o processo – a construção da verdade – e não o produto; isto é, a obtenção da adesão ou não do ouvinte à tese apresentada. Atente-se para o fato de que, se

Bentinho não consegue comprovar a culpa de Capitu, tampouco é possível absolvê-la totalmente, ou só se pode fazê-lo por falta de provas, residindo a genialidade do romance no equilíbrio entre tais posições. Por esse motivo afirmou-se que a maneira de Machado lidar com a retórica é bastante peculiar, pois ele praticamente a transforma em personagem do enredo, não a discute ou quase nunca o faz em sua obra, mas com frequência a mostra em ação, ainda que de uma forma derrisória, como na "Teoria do medalhão", em *Memórias póstumas* e *Quincas Borba*, ou apontando que ela pode estar a servir a fins questionáveis, como em *Dom Casmurro*.

Em *Esau e Jacó* esse processo adquire outra configuração. A advertência do romance nos informa que o narrador é, na verdade, o conselheiro Aires, que é, também personagem importante da trama. No entanto, ao longo do texto, o narrador jamais diz "eu", nem mesmo quando se refere a Aires, ou seja, a si próprio, e isso de tal modo que se não fosse a indiscrição de M. de A., que assina a advertência, jamais se conheceria a identidade do narrador. Releia-se a passagem abaixo, repleta de louvores de Aires a si próprio:

Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício. Não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisto um pouco de homenagem à modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito. Apesar dos quarenta anos, ou quarenta e dois, e talvez por isso mesmo, era um belo tipo de homem. Diplomata de carreira, chegara dias antes do Pacífico, com uma licença de seis meses.

Não me demoro em descrevê-lo. Imagina só que trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo. (ASSIS, 1997, v. 1, p. 964).

Aires tece não poucos elogios a si próprio: afirma que é "modesto"; considera-se "um belo tipo de homem", que tem "a expressão adequada", que "era um gosto ouvi-lo"... Não haveria maiores problemas em aceitar tal juízo se ele fosse feito por um terceiro, imparcial, e é o que o trecho dá a entender quando o narrador finge ser distante de Aires a ponto de não saber ao certo sua idade. Contudo, na verdade, o trecho acima constitui uma extensa autolouvação, o que torna a fala deselegante e leva ao imediato questionamento desse juízo. Mas qual a razão de M. de A. revelar a identidade do narrador, e causar um desconforto diante da atitude de Aires? Sem eliminar outras razões, entende-se que seu papel é, mais uma vez, revelar os artifícios

da linguagem, que cria justamente efeitos de objetividade, de que o julgamento seria imparcial, quando se sabe que ele pode ser tudo menos imparcial, dado que dessa vez julgador e julgado são a mesma pessoa. Ora, a objetividade, a imparcialidade são fatores cruciais de uma boa argumentação.

Chega-se agora ao derradeiro romance de Machado, *Memorial de Aires*, narrado, como se sabe, pelo mesmo conselheiro Aires, de *Esau e Jacó*. No entanto, as coisas agora se passam de modo diverso: se no romance anterior prevalecia um efeito de sentido de objetividade, ainda que com sua artificialidade exposta, agora o efeito buscado é exatamente oposto: de grande subjetividade. Aires escreve um diário, terreno propício para o extravasamento da intimidade, para a sinceridade, e estes sentimentos veem à tona de uma forma que lembra, de certo ponto de vista, Bento Santiago. Tal como este, Aires sabe pouco e procura preencher as lacunas de seu saber com inferências. Mas, ao contrário de Bentinho, Aires não é um desconfiado, e sim um crédulo. Ele próprio afirma que quando estava no corpo diplomático era desconfiado, mas que se aposentou “justamente para crer na sinceridade dos outros. Que os efetivos desconfiem” (ASSIS, 1997, v. 1, p. 1191). E, de fato, não faltam indícios ao longo do texto de que Aires seria – ou se apresenta como – excessivamente crédulo, pois pode haver uma história bem diferente da narrada por ele ou no mínimo as pessoas podem não ser exatamente como ele as julga. Num processo inverso ao de Bentinho, Aires não consegue absolver o casal Fidélia-Tristão, mas, como o casmurro, deixa aqui e ali indícios de que talvez não sejam tão angelicais quanto ele próprio afirma. Tal possibilidade é explicitamente enunciada por D. Cesária, que, ao contrário de Aires, não faz bom juízo de Fidélia e Tristão.

– Sim, concordei, parece que lhe custa [a Tristão] muito deixar os padrinhos.

– Os padrinhos? redarguiu Cesária rindo. Ora, conselheiro! Certamente chama assim aos dois olhos da viúva, que são bem ruins padrinhos. Mas lá tem consigo a água benta para o batizado.

Não entendendo, perguntei-lhe que água benta era, e que batizado. O marido [de D. Cesária], com a sua rabugem do costume, respondeu que a água benta era o dinheiro, e esfregou o polegar e o índice; ela riu apoiando, e eu compreendi que atribuíam ao moço uma afeição de interesse. (ASSIS, 1997, v. 1, p. 1178).

Tristão parece ser um tipo nulo como o Jorge de *Iaiá Garcia* e tantos bacharéis ineptos e fúteis que habitam os romances machadianos, mas Aires o

vê com outros olhos, contudo sem conseguir abafar outra interpretação dos fatos, que se mostra mais fiel à realidade quando, ao final do romance, Fidélia e Tristão abandonam seus pais de estimação para viver em Portugal, onde uma promissora carreira política o aguarda.

É preciso agora que tentemos amarrar as pontas soltas deste texto. Sabe-se que Platão condenava a retórica, pois, em seus diálogos (*Fedro*, *Górgias* etc.), Sócrates vence os retóricos ao demonstrar que a ciência que praticavam era um embuste, uma artimanha para convencer os incautos, não da verdade, mas da opinião do retórico, a qual, no mais das vezes, era falaciosa. Aristóteles e Cícero não negam a crítica de Platão, mas afirmam que o valor da retórica decorre justamente do fato de ela buscar a persuasão, e não a verdade. Por outro lado, o parecer verdadeiro é elemento fundamental da persuasão; afinal, ninguém se deixa convencer por uma tese que sabe ser falsa. Assim, a retórica, em última instância, irá buscar construir efeitos de verdade, demonstrar que uma tese é verossímil, ainda que o próprio retórico saiba que é falsa. Chega-se desse modo a um terreno também conhecido da literatura, que por meios outros busca demonstrar que algo é verossímil *apenas* para emocionar seu público. Como se viu, Cícero ensina que, para a retórica, a emoção é um meio para alcançar um fim, a verossimilhança, ao passo que Aristóteles, entre outros, mostra que a verossimilhança é um meio para que se emocione os homens, fim último.

Como foi dito no início deste texto, os caminhos da retórica e da poesia num momento se bifurcam, noutro se cruzam, de modo que não são poucos os empréstimos que uma faz à outra. A especificidade – mas não exclusividade – de Machado consiste em trazer para o centro da cena o processo de construção da verdade mediante personagens que, como os retóricos criticados por Sócrates, buscam convencer seus pares de uma tese mais ou menos absurda valendo-se, no mais das vezes, de argumentos falaciosos ou desonestos. A frequência e intensidade com que esse processo ocorre na obra do autor sugere que a trama pode ser um pre-texto para que se discutam os princípios que regem a própria argumentação, tal como se vê no Humanitismo, nas palavras de Bentinho, nas avaliações de Aires ou nos discursos dos partidos de "A sereníssima república". Mais que usar de expedientes retóricos, Machado faz a vivissecção da própria retórica. A esse respeito, não custa recordar que Quincas Borba e Rubião, ensandecidos, quase convencem Brás Cubas e Sofia, ao passo que Bentinho e Aires, com seu pretenso comedimento e razoabilidade, não convencem seu público ou não totalmente.

A obra de Machado de Assis começou a ser forjada há mais de 150 anos e desde então jamais deixou de ser atual, de falar a seus leitores, de alertá-los para verdades e mentiras e principalmente de mostrar-lhes de que matéria as verdades são feitas. Em nossos dias, em que discursos divorciados da realidade proliferam, a leitura de Machado de Assis é, além de um imperativo, um antídoto.

Referências

- ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Paris: Livre de Poche, 1991. Tradução de C. E. Ruelle.
_____. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. In: _____. *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 3 v.
- CÍCERO, Marcus Tullius. *De L'Orateur*. Texto estabelecido, traduzido e anotado por François Richard. Paris: Garnier Frères, 1932.
- CRUZ, Dilson Ferreira da. *O ethos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2008.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*. Paris: Hachette, 1979.
- ISÓCRATES. *Discours*. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1929.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- MEYER, Augusto. Machado de Assis. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- MEYER, Michel. *L'Histoire de la rhétorique des grecs à nos jours*. Paris: Le livre de Poche, 1999.
- PLATÃO. "Gorgias" in Platon. Tradução de Èmile Chambry. Paris: Garnier Frères, 1967.
_____. "Phèdre" in Platon. Tradução de Èmile Chambry. Paris: Garnier Frères, 1967.
- SCHWARZ, Roberto. _____. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

DILSON FERREIRA DA CRUZ JUNIOR é doutor em semiótica e linguística geral pela Universidade de São Paulo, instituição da qual é atualmente pesquisador colaborador. É autor, dentre outros, de *O ethos do enunciatador dos romances de Machado* e tradutor de diversas obras do francês para o português. Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-3068-5307>. E-mail: dfc70@hotmail.com.

Recebido: 14.12.2022

Aprovado: 12.06.2023