

“O imortal” e a verossimilhança João Adolfo Hansen

Resumo Quando republicou “O imortal”, em 1882, Machado de Assis continuava interessado na paródia e no pastiche como gêneros literários. A partir de 1880, tinha começado a usar autores ficcionais que escrevem textos improváveis ou inconfiáveis. Com eles, transforma a matéria social de seu tempo, relativizando e destruindo a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos, os conceitos e as estruturas da realidade objetiva. O texto demonstra que a desnaturalização dos modos habituais de ler incide diretamente sobre a verossimilhança, tema de “O imortal”. **Palavras-chave** Machado de Assis; “O imortal”; verossimilhança; gêneros literários.

Abstract When “O imortal” was published, in 1882, Machado de Assis was still interested in parody and pastiche as literary genres. From 1880 on, he started to make use of fictional writers who produced works which were either unrealistic or not to be trusted. With them, Machado transforms the social substance of his time, questioning and destroying the type of representation based on the presupposition that the signs, concepts and structures of reality have to coexist in a harmonic relationship. The text demonstrates that the denaturalization of habitual ways of reading has direct consequences for the mechanism of verisimilitude, the theme of “O imortal” **Keywords** Machado de Assis; “O imortal”; verisimilitude; literary genres.

Entre 15 de julho e 15 de setembro de 1882, Machado de Assis publicou os seis capítulos do conto “O imortal” em *A Estação*, uma revista feminina do Rio de Janeiro. No final dele, o narrador afirma: “Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos”.¹ Segundo Jean-Michel Massa, o conto é “a repetição de ‘Rui de Leão’, assinado Max, publicado no *Jornal das Famílias*, janeiro-fevereiro-março 1872 e republicado por Magalhães Júnior nos *Contos Recolhidos*, pp.89-117”²

¹ Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O imortal”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962, v. 2 (Conto e Teatro), p. 900.

² Cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Ed. ilustrada. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Conselho Nacional de Cultura, 1971, p. 534.

“O imortal” começa com a fala do Dr. Leão, médico homeopata, que relata a história da vida de seu pai para o Coronel Bertioiga e o tabelião João Linhares: “— Meu pai nasceu em 1600...”. É uma noite chuvosa de novembro de 1855, numa vila fluminense, “suponhamos que Itaboraí ou Sapucaia”, diz o narrador. Bertioiga é o proprietário da casa onde estão; Linhares é um “espírito forte”, expressão francesa que no século XVII significava “libertino”, e, no XIX, “livre-pensador” “— Perdão, em 1800, naturalmente... — Não, senhor, replicou o Dr. Leão, de um modo grave e triste, foi em 1600.”

É provável que a história que o médico começa a contar para seus ouvintes também não coincida “naturalmente” com as opiniões do leitor. O leitor considera falsa a opinião de que um homem possa viver 255 anos, pois não conhece nenhuma evidência empírica que a comprove como fato biológico natural, habitual e normal. O narrador põe em cena essa mesma opinião, quando faz o homeopata antecipar-se às objeções dos ouvintes: “[...] na verdade a história de meu pai não é fácil de crer”. Realmente, não é. Vejamos três ou quatro coisas que permitam discuti-lo.

Comecemos pelo gênero do conto. Machado de Assis o escreveu elegendo uma tradição antiga para ele, a de Luciano de Samósata, um grego do segundo século da era cristã, autor de obras satíricas e paródicas relacionadas à chamada II Sofística.³ Caso de *História verdadeira*, uma paródia, informa Henrique Murachco, das narrativas de Odisseu na corte do rei Alcino nos cantos IX e seguintes da *Odisséia*.⁴ Como outros textos de Luciano, *História verdadeira* se caracteriza pela improbabilidade das ações e dos eventos narrados, improbabilidade que hoje chamamos “fantástico”. O gênero, que foi usado por autores conhecidos de Machado de Assis, como Swift, de *Viagens de Gulliver*, Campanella, de *A cidade do sol*, ou Cyrano de Bergerac, de *Viagem à Lua*, tem regras específicas: é uma ficção falsa, ou seja, ficção sobre coisas impossíveis e improváveis. Para especificá-la, podemos repetir a pergunta de Espinosa: a narração de um evento que não ocorreu em

3 Cf. REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia*. A sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

4 LUCIANO DE SAMÓSATA. *Diálogo dos mortos*: versão bilíngüe grego/português. Trad., intr. e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena/EDUSP, 1996, p. 14.

parte alguma é *falsa* ou *fictícia*? Há dois tipos de critérios para responder, o de existência e o de essência.

Quando a narração se refere a algo que realmente *existe* e o relaciona com um evento que não ocorreu em parte alguma, tem-se a “*ficção primeira*”. Por exemplo, com a referência à existência de uma pessoa conhecida, Machado de Assis, inventa-se a ficção de algo que nunca ocorreu, como uma viagem à Inglaterra, onde Joaquim Maria faz contatos com uma leitora de *Otelo* chamada Capitolina. Tem-se a “*ficção segunda*” quando a narração se refere somente à *essência* dos seres; com a referência à essência, é possível inventar uma ficção verdadeira, como *vera fictio*, e uma ficção falsa, como *falsa fictio*. Como exemplo desta, imaginemos uma história absurda, onde um inseto infinito voa num espaço que, teoricamente, deverá estar todo ocupado por seu corpo; ou uma personagem que tem uma alma quadrada. Ou, ainda, um homem imortal.

A distinção permite conceber operacionalmente a ficção verdadeira como a narração que relaciona a existência ou a essência verdadeira de algo com eventos que não aconteceram. E também definir a ficção de algo falso, que não é nem existe, como história que relaciona o não-ser com acontecimentos que nunca ocorreram. A *falsa fictio* inventa algo impossível de ser e, assim, de ocorrer. Em ambos os casos, verdadeiro e falso, o termo *ficção* define uma operação da imaginação, uma técnica, uma forma e um efeito aplicados ora ao conhecimento de existência, ora ao conhecimento de essência.

As duas espécies de ficção podem ser relacionadas com a passagem da *Poética* em que Aristóteles prescreve que o gênero histórico trata do que efetivamente ocorreu, como uma narrativa de existência que conta eventos particulares e verdadeiros, diferentemente da poesia, que figura o possível ou o universal, como ficção de essência sem necessidade de se referir a eventos particulares. Como se sabe, Aristóteles considera a história inferior à poesia, porque a história é *mimesis* parcial que trabalha com o conhecimento de existência do passado ou um conhecimento particular fornecido por testemunhos. Por isso mesmo, em suas versões clássicas, a história consegue estabelecer a variante “verdadeira”, quando estabelece “fatos” que permitem eliminar outras variantes concorrentes. Como dizia Jean-Pierre Faye, o incêndio do Reichstag não pode ter sido produzido ao mesmo tempo pelos comunistas e Van der Lubbe, versão nazista, pelos SA de Göring, versão da

Internacional comunista, e por Van der Lubbe sozinho, versão de Tobias. As três versões se excluem logicamente e é impossível que sejam verdadeiras ao mesmo tempo. Com isso, a história se opõe à fantasia poética que, mesmo ao tratar do passado, como a novela histórica, não refere o que efetivamente foi, mas o que poderia ter sido.

○ Dr. Leão afirma que sua história não é fácil de crer. Realmente não é, se o fantástico do seu gênero, como ficção falsa, for avaliado com as opiniões positivistas e realistas que o leitor, assim como João Linhares, consideram verdadeiras quando pensam em “realidade”, pressupondo que a ficção é uma imitação direta da mesma. O gênero fantástico é explicitamente incrível: a descrença é seu pressuposto, não seu efeito, pois sua matéria é não-ser. Seu destinatário deve saber que lê uma arte de representar o inacreditável do não-ser e do não-existente, aceitando, contudo, a realidade da convenção e do artifício. Na história fantástica, nada existe em que acreditar, a não ser o bom desempenho técnico e artístico das convenções de um gênero que trata do falso. O gênero prevê que seus personagens vivam aventuras e situações improváveis. Por exemplo, ser um morto que escreve. Ou ser pernambucano e tornar-se rei da Inglaterra. O último exemplo é tipicamente fantástico, na medida mesma em que os possíveis de uma vida apenas mortal são por definição restritos e restritivos. Afinal, lembremos Sartre, cada um é o que faz com o que fizeram dele. Nunca é suficiente, embora o pouco quase sempre seja demasiado. O que acontece ao personagem de “O imortal” é ser e fazer muito, acumulando e vivendo demasiadamente na sua os vários possíveis das vidas de outros homens: pernambucano, religioso franciscano, amante de índia, amante de lady escocesa, guarda papal, rei de Inglaterra, traficante de escravos, soldado, espião etc. A história incomum de sua vida é efetivamente uma história esticada como somatória, por assim dizer, de existências, escolhas e ações de muitos homens. Nos diversos momentos dos seus 255 anos, variam enormemente as pessoas e as experiências; no entanto, em todas as situações que vive, ano após ano, entre 1639 e 1855, sempre se lê a mesma história básica. Como se, vivendo o impossível da imortalidade, a cada nova experiência estivesse condenado a efetivamente viver as possibilidades restritas de uma vida só mortal, repetindo na longa extensão da sua as mesmas poucas experiências da vida breve de todos, o amor, a aventura e a intriga. Não há moral da história, pois quer divertir; no entanto, se quiser, o

leitor cioso de moralidade poderá concluir que estar livre da morte, mas sujeito às contingências da condição humana, é tristemente tedioso, uma vez que Pangloss é um estúpido e este aqui não é, com toda evidência, o melhor dos mundos possíveis. Não é sem alívio que Rui de Leão vai enfim para o outro lado do mistério, onde está Brás Cubas, que lá continua escrevendo.

Obviamente, Machado de Assis é um mestre insuperado na sátira e na paródia que caracterizam a tradição luciânica, podendo-se supor que, sendo o monstro de perversidade que é, também deseja que seu leitor descreia. E não do tema, “imortalidade”, nem da história do personagem que vive 255 anos, porque as inventa como o fantástico que diverte a fantasia do “bom povo” de 1872, como poderá, talvez, divertir o de 2004. Ao republicar o conto em 1882, provavelmente para ganhar uns cobres, já poderia supor que seus leitores fossem como aqueles cinco do prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/81). Não eram, evidentemente, porque “O imortal” foi publicado entre anquinhas atiradas para cima, toucados de *ondulations et chutes* e o escocês e o xadrez vitorianos que então, pasmo!, influenciavam até a moda de Paris, segundo *A Estação*. Provavelmente foi lido, se é que foi, como um *fait divers* a mais. A história republicada em 1882 já tinha sido contada “por outras palavras” em 1872, explica o narrador. Como um avô de Pierre Menard, no entanto, em 1882 o mesmo conto já não era o mesmo de 1872: *Memórias póstumas de Brás Cubas* evidencia que era já impossível ler como discurso sério o romanesco romântico com que recheia os lugares-comuns da vida fantástica de Rui de Leão. O romantismo continuaria a divertir o “bom povo”, como agora, com o *kitsch* da ideologia do ideal, complicação sentimental, aventuras e intrigas; em 1882, contudo, a mesma história que diverte também perverte a diversão, pois subordina os lugares-comuns e os efeitos fantásticos a outros fins.

Quando publicou “O imortal”, Machado de Assis continuava interessado na paródia e no pastiche como gêneros literários. A partir de 1880, tinha começado a usar narradores que escrevem textos improváveis ou inconfiáveis. Com eles, transformando a matéria social de seu tempo, passou a relativizar e a destruir a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos da linguagem, os conceitos da mente e as estruturas da realidade objetiva. A partir de 1880, tornaram-se mais e mais freqüentes nos seus textos as imagens da morte, do falso e do nada, como a falta de memória, a equivalência de razão e loucura, a

ação do diabo, o acaso das semelhanças, o arbitrário do encadeamento da narrativa, o duplo, a improbabilidade e a indeterminação. Basta lembrar que o narrador de *Memórias póstumas* é um defunto. Que é a morte?, angustia-se o leitor. Nada, certamente, pois não é dizível ou escriptível e nela não há nenhum fazer. Nada se pode afirmar sobre ela e qualquer idéia de fazer seu conceito é autocontraditória. Evidentemente, não é natural, habitual ou normal que um morto escreva. O uso de um como autor sugere que Machado de Assis faz da falta de ser o princípio alegórico do sentido da sua arte como negação da representação tradicional. A delegação da escrita do romance para o morto, que incrivelmente recorda e impossivelmente escreve, é fantástica e desloca a autoria para uma liberdade arbitrária e artificiosa que não é mais definível por unidades de sentido das quais o discurso fosse uma semelhança adequada. A escrita do morto esvazia as representações unitárias da subjetividade, do mundo objetivo e da linguagem, que são as da vida e sua ideologia, descartando com elas o ilusionismo baseado em opiniões dadas como naturalmente verdadeiras e evidentes, como as do livre-pensador João Linhares. Por várias razões, Machado de Assis é um grande escritor e sua consciência da historicidade das formas literárias é uma das principais. Em 1882, o mesmo ponto de vista sério da complicação sentimental romântica é repetido, mas agora se evidencia como convenção histórica, ou seja, particularidade apenas mortal. As leitoras de *A Estação* decerto não pensavam em literatura como coisa séria nem que pudesse ter algum sentido crítico. Provavelmente, queriam a literatura como se deseja uma cama mental: a história lá longe, na tempestade que passa lá fora e, aqui, dentro, o calor do suplemento de alma, a maciez do romanesco, o sono morno da razão nos lençóis do passatempo. Por isso mesmo, ignorando que seu modo de ler já era ruína, elas eram lidas por *Memórias póstumas de Brás Cubas* e pelo conto, ainda quando não os liam, e passavam, como seu tempo passava, entre anquinhas e outras coisas mais altas do Império que ameaçavam desabar e já ruíam. Mas vamos ao conto.

A narração do Dr. Leão repete três procedimentos básicos: a exposição linear, a complicação e a explicação. Ele conta ações do mais passado para o presente, linearizando a história da vida do pai de 1600 a 1855; simultaneamente, amplifica e complica cada uma das ações com acidentes ordenados como repetição dos mesmos lugares-comuns de aventura, intriga e amor. Como o que conta é fantástico

ou improvável, dá explicações aos ouvintes, fornecendo causas que tentam tornar plausível e mesmo verídico o que lhes diz. Vejamos.

Rui de Leão nasce no Recife em 1600; seu pai era da nobreza de Espanha e a mãe, de grande casa do Alentejo. Entra aos 25 anos para a ordem franciscana em Igarçu, fica no convento até 1639, quando é aprisionado pelos holandeses; recebe um salvo-conduto, vai para o mato, chega a uma aldeia de gentio, junta-se com Maracujá, filha do chefe Pirajuá. Antes de morrer, o chefe lhe revela o local de uma igaçaba enterrada; contém um boião com um líquido amarelo; preparado por um pajé, garante a imortalidade a quem o bebe. O chefe morre, Rui de Leão adoece, vai ao local do vaso, bebe a substância, volta à tribo, sara; outros índios atacam a aldeia, morre Maracujá, Rui é ferido, sara, decide voltar para o Recife. Quando os holandeses são expulsos, em 1654, vai para Portugal, casa-se, tem um filho; em março de 1661, seu filho e sua mulher morrem e ele parte para a França e a Holanda.

Até aqui, o Dr. Leão narra sessenta e um anos de vida do pai aplicando tópicos ou lugares-comuns da aventura e do amor típicos do *kitsch* romântico usual. Depois deles, aplica lugares-comuns também românticos de intriga. Por exemplo, na Holanda, “por motivo de uns amores secretos, ou por ódio de alguns judeus descendentes ou naturais de Portugal, com quem entreteve relações comerciais na Haia, ou enfim por outros motivos desconhecidos”, Rui de Leão é preso; levam-no para a Alemanha, donde passa à Hungria, a cidades italianas, à França e à Inglaterra.

Machado de Assis compõe a complicação romanesca da vida do personagem até 1654 como estilização da história colonial. A começar pelo nome do personagem, Rui de Leão “ou antes Rui Garcia de Meireles e Castro Azevedo de Leão”. A somatória de nomes de família tradicionais era séria, nos tempos coloniais e imperiais, pois distintiva da prosápia dos “homens bons” “gente de representação” ou “melhores”; em 1882, é uma afetação burguesa de arrivistas, barões Joões do Império, proprietários de escravos e funcionários públicos aspirantes a ministérios que hiperboliza, com o “e” e o “de” as alianças de parentesco, compadrio e favor das oligarquias do tempo. A estilização reescreve textos de cronistas e jesuítas sobre os contatos com as tribos indígenas; retoma relatos sobre as guerras holandesas, a situação dos judeus portugueses refugiados na Holanda, as negociações pela posse de Pernambuco etc. O trecho citado no parágrafo anterior estiliza as intrigas políticas que envolveram a ação diplomática de Vieira em Haia e Amsterdã.

Machado também estiliza a ficção indianista e histórica de José de Alencar e mais românticos: Rui, Maracujá e Pirajuá refiguram Martim, Iracema e Araquém; o tipo do religioso que abandona o hábito, vai para o mato e amiga-se com índia pode ser rastreado em personagens ex-padres de *O Guarani*, *As minas de prata* e *O jesuíta*. O poema escatológico de Bernardo Guimarães, “O elixir do pajé”, é estilizado na referência ao pajé que fez a beberagem. Nas aventuras de Rui de Leão posteriores a 1661, também estiliza personagens como D. Juan, o atleta do amor, e os mitos eróticos da vida de poetas românticos mais ou menos descabelados, como Byron, Lamartine, Musset. Estiliza ainda os segredos, as traições, os desesperos, o patético e o sentimental de narrativas de românticos ingleses, escoceses e franceses, Walter Scott, Trilby, Lamartine, George Sand, Eugene Sue, Morand, Carco, Musset, Alexandre Dumas e um grande etc. Também estiliza elementos microtextuais, como o léxico antigo: o termo “aleivosia” é divertidamente típico. E frases inteiras, que é impossível ler sem sorrir de cumplicidade, pois o *kitsch* não é de Machado de Assis. Em todos os casos, a estilização mantém as características originais do estilo romanesco da arte e da vida dos românticos, para subordiná-las a outro fim, transformando o sério do ideal num pastiche irônico.

Vejamos um pouco mais do texto. Em Londres, Rui estuda inglês; sabe o latim do convento, o hebraico aprendido em Haia com um amigo (nada menos que um polidor de lentes, o filósofo Espinosa), e o francês, o italiano, parte do alemão e do húngaro, tornando-se objeto de curiosidade e veneração de plebeus e cortesãos. A história acumula mais lugares-comuns. A enumeração dos múltiplos ofícios de Rui de Leão condensa em poucos segundos de leitura o tempo de muitos anos vividos por ele — soldado, advogado, sacristão, mestre de dança, comerciante, livreiro, espião na Áustria, guarda pontifício, armador de navios, letrado, gamenho. Na aceleração narrativa, de novo se associa a esses lugares o lugar-comum do amor. Mais que as *mille e tre* mulheres de D. Juan, informa o Dr. Leão, seu pai teve não menos de cinco mil. Outros lugares-comuns se acrescentam ao exagero improvável que diverte a inveja erótica do leitor: os da beleza feminina e sua psicologia vária, com alfinetadas nas leitoras de figurinos. Por exemplo, a gentil descortesia que é dizer elogiosamente que a estupidez das mulheres é graciosa, usando para isso um preceito retórico do gênero cômico — “Há casos em que uma mulher estúpida tem o seu lugar” Os “casos” e o “lugar” para uma mulher estúpida são tópicos cômicas,

e elas sempre prescrevem que a estupidez é só isso: estúpida. De novo, complicação sentimental e aventuras amplificadas: na Haia, entre os novos amores, Rui de Leão torna-se amante de lady Ema Sterling, “senhora inglesa, ou antes escocesa”. A caracterização de Ema estiliza heroínas como Corinne, Norma, Graziella, Geneviève, Cosette, Delphine, Aurélia, Diva, Helena, Iaiá Garcia e outras, cuja solidão moral assombra o imaginário dos leitores românticos: “formosa, resoluta e audaz — tão audaz que chegou a propor ao amante uma expedição a Pernambuco para conquistar a capitania, e aclamarem-se reis do novo Estado”. Apaixonadamente dedicada ou dedicadamente apaixonada, Ema deseja alçar Rui a grande posição: “— Tu serás rei ou duque... — Ou cardeal, acrescentava ele rindo. — Por que não cardeal?” Os dois enunciados elencam lugares-comuns de alta posição social dos romances capa-e-espada. “— Por que não cardeal?” As três posições são aplicáveis à história romanesca de Rui de Leão, pois, sendo imortal, tem tempo para viver todos os lugares. Assim, lady Ema o faz entrar na conspiração que resulta na guerra civil inglesa. Segundo o Dr. Leão, ela tem uma idéia espantosa: afirmar que Rui de Leão é o pai do Duque de Monmouth, suposto filho natural de Carlos II e principal caudilho dos rebeldes. A tal idéia causa nova complicação narrativa que obriga o Dr. Leão a justificar por que lady Ema pôde tê-la: “A verdade é que eram parecidos como duas gotas d’água. Outra verdade é que lady Ema, por ocasião da guerra civil, tinha o plano secreto de fazer matar o duque, se ele triunfasse, e substituí-lo pelo amante, que assim subiria ao trono da Inglaterra. O pernambucano, escusado é dizê-lo, não soube de semelhante aleivosia, nem lhe daria seu consentimento”.

O Dr. Leão usa o termo “verdade” duas vezes para justificar o que torna plausível a idéia de lady Ema: a semelhança. A narração do conto acontece em 1852; esse é um tempo romântico, o Dr. Leão é homeopata e a semelhança ainda é tudo. Desde *Memórias póstumas*, porém, as identidades e unidades metafísicas que a fundamentavam foram criticadas, e a semelhança já está arruinada como critério de validação da verdade dos discursos transformados pela ficção. Machado de Assis ainda iria escrever o texto decisivo, cujo núcleo é o equívoco da semelhança, *Dom Casmurro*, de 1899. Por ora, fiquemos com a história do Dr. Leão.

Nas idas e vindas da revolta, sempre envolvido em aventuras, intrigas e no eterno amor de lady Ema, o pernambucano é aclamado rei de Inglaterra. De novo, em poucos segundos de leitura, o leitor fica sabendo que Rui governa o país, reprime

sedições, baixa leis, é preso quando a fraude é revelada, julgado, condenado à morte na Torre de Londres. Duas vezes o machado do carrasco lhe atinge o pescoço, sem cortá-lo; solto, é admirado, temido, amado, odiado, comparado a Cristo. O ano é 1686, Rui de Leão tem 86 anos, não aparenta mais que 40.

No início do capítulo V, o Dr. Leão adverte Bertioga e Linhares: “Já vêem, pelo que lhes contei, que não acabaria hoje nem em toda esta semana, se quisesse referir miudamente a vida inteira de meu pai. Algum dia o farei, mas por escrito, e cuido que a obra dará cinco volumes, sem contar os documentos...”. Aqui, afirma mais duas coisas relativas à probabilidade da história que conta: a primeira é que poderia amplificá-la ilimitadamente, acumulando detalhes. Por exemplo, se parasse para contar miudamente a história de cada um dos ofícios exercidos pelo pai; ou se tratasse de cada um dos seus cinco mil amores. Para fazê-lo, bastaria aplicar novamente os lugares-comuns de aventura, amor e intriga, que espichariam a história pelos cinco volumes com que felizmente só ameaça o leitor. A segunda coisa é que afirma ter documentos que comprovam a veracidade da história: “títulos, cartas, traslados de sentenças, de escrituras, cópias de estatísticas...”.

Na historiografia, o leitor sabe, provas documentais atestam a existência dos eventos narrados, distinguindo a narração histórica da narração ficcional. Alegando as provas documentais que tornam o gênero histórico provável, o médico homeopata propõe que o fantástico da sua história tem a autenticidade e a autoridade de um discurso verdadeiro sobre coisas e eventos reais — “fatos” como diziam os positivistas também no tempo de Machado de Assis. A suposta realidade dos “fatos” assim constituídos pelos supostos documentos permite separar e excluir como “ficção”, irrealidade, o discurso que não pode apresentá-los. Se a opinião de que um homem possa viver 255 anos é considerada falsa, a história do Dr. Leão sobre a vida do pai é improvável; mas ela tende a ser recebida não só como plausível, mas principalmente como verídica, quando declara aos ouvintes que tem documentos que a comprovam. Voltemos a Rui de Leão.

Sempre entre os 40 e os 50 anos, vivendo oito, dez ou doze numa cidade e noutra, perde a herança de lady Ema em um lugar de complicação. Com os dez mil cruzados que lhe restam, tem a idéia de meter-se no negócio de escravos. Aqui, mais lugares-comuns de aventura. Obtém privilégio, arma navio negreiro, transporta escravos para o Brasil. Mas, ainda lugar-comum sentimental que lhe enche as

horas vagas do negócio negreiro, sofre de “vazio interior”, alargado pelas “solidões do mar” Isso em 1694. Em 1695, mais lugares de aventura, combate o quilombo de Palmares, perde um amigo e salva um jovem, Damião, em um lugar-comum de heroísmo, no qual recebe no peito a flecha desferida contra o rapaz por um quilombola. Outros lugares-comuns sentimentais, gratidão, modéstia, amizade: “A pobre mãe do oficial quis beijar-lhe as mãos: — Basta-me um prêmio, disse ele; a sua amizade e a do seu filho”. Mas a murmuração do povo de Pernambuco o aborrece e vai para a Bahia, onde casa com D. Helena. Repete-se a situação narrativa da união amorosa: D. Helena agora, antes lady Ema, anteriormente a mulher portuguesa, a índia Maracujá no início. Das outras mulheres o Dr. Leão felizmente nada conta, deixando-as para os cinco volumes prometidos; mas o leitor pode imaginar o que seria a história se ele narrasse todos os casos de amor do pai com o mesmo lugar-comum do amor romântico: dedicação, adoração, paixão, traição. Adiante, ele falará ainda sobre duas espanholas e sua mãe, e o leitor poderá ter seu trabalho de imaginação reduzido, pois serão só quatro mil novecentas e noventa e três as restantes que não entram na história.

Damião vai à Bahia, leva uma madeixa dos cabelos da mãe morta e um colar que a moribunda ofereceu a D. Helena, lugares-comuns de gratidão. Três meses depois, Damião e D. Helena aplicam em Rui o lugar-comum da traição: “Meu pai soube da aleivosia por um comensal da casa. Quis matá-los; mas o mesmo que os denunciou avisou-os do perigo, e eles puderam evitar a morte. Meu pai voltou o punhal contra si, e enterrou-o no coração” Três ou quatro lugares patéticos se atropelam no trecho: a revelação da aleivosia, o ultraje da honra, o indizível do desespero, o tresloucado do ato suicida. Como na Torre de Londres, repete-se a experiência fantástica: Rui de Leão não pode morrer; foge, vai para o Sul; no princípio do século XVIII, nova aventura, está na descoberta das minas: “Era um modo de afogar o desespero, que era grande, pois amara muito a mulher, como um louco...”, Machado faz o Dr. Leão ir sendo falado pelo melhor do *kitsch* romântico. Em 1713, Rui de Leão está no Rio de Janeiro, rico com as minas e com idéias de ser feito governador. Repete-se situação narrativa também conhecida do leitor: o pernambucano que já foi rei da Inglaterra agora deseja governar o Rio. Aqui, complica-se a complicação sentimental: D. Helena retorna, lugar-comum, mostra-lhe uma carta escrita pelo comensal, outro lugar; nela, o denunciante pede perdão

pela calúnia, mais um, declarando que mentiu, outro, por “criminosa paixão”, mais outro, comuníssimo. D. Helena volta para ele, trazendo a mãe e o tio; o tempo passa, Rui é sempre o mesmo, eles envelhecem, morrem. Segundo o Coronel Bertoga, “vieram ao cheiro dos cobres” Linhares, também sempre positivo, afirma que D. Helena “não estava tão inocente como dizia”. Mas faz uma ressalva, em que novamente aparece o termo “verdade” como fundamento de uma explicação provável: “É verdade que a carta do denunciante...”. Mas o Dr. Leão é peremptório e, explicando a perfídia da ação de D. Helena — “O denunciante foi pago para escrever a carta” —, também explica por que pode dar essa explicação: “[...] meu pai soube disso, depois da morte da mulher ao passar pela Bahia”.

É meia-noite, o médico tem sono e quer dormir, mas os ouvintes insistem em que termine a história: “Mas, senhores... Só se for muito por alto. — Seja por alto”. Outra vez, os mesmos lugares de aventura: seu pai deixa o Brasil, passa por Lisboa, vai para a Índia, onde fica cinco anos fazendo estudos, volta a Portugal, publica-os, é chamado pelas autoridades, que o nomeiam governador de Goa. Os mesmos lugares-comuns de intriga, inveja, maledicência e aleivosia são aplicados à situação narrativa repetida pela terceira vez: antes rei de Inglaterra, depois quase governador do Rio, agora talvez governador de Goa. Um candidato ao cargo encomenda a um latinista a falsificação de um texto latino da obra de Rui de Leão, atribuindo-o a um frade agostinho. A tacha de plagiário o faz perder o governo de Goa; perde também a consideração pessoal e, mais aventura, vai para Madri, onde mais lugares, amores com fidalgas espanholas (romanticamente, as espanholas são morenas como as mouras, misteriosas como a noite e ardentes como a lava, leitor), “uma delas viúva e bonita como o sol, a outra casada, menos bela, porém amorosa e terna como uma pomba-rola” etc., são aplicados para de novo engatar-se neles o lugar-comum da honra: o marido ultrajado da aleivosia não duela com Rui de Leão para lavar a honra em sangue, mas, lugar-comum de falsidade vingativa e baixaza de caráter, manda assassiná-lo. Três punhaladas, quinze dias de cama; um tiro e, como na Torre de Londres e nas tentativas de suicídio, nada. Novamente, com um lugar-comum de intriga, o marido o denuncia ao Santo Ofício da Inquisição. O Dr. Leão explica por que o denunciante pôde fazer a denúncia: tinha visto coisas religiosas da Índia com seu pai e elas lhe forneceram pretexto para acusá-lo de ser dado a práticas supersticiosas.

Nesse ponto, o leitor bem pode concluir que Machado de Assis trabalha com poucas situações narrativas básicas e três espécies também básicas de lugares-comuns, na verdade os mesmos, só lhes variando o recheio. Como diz o Dr. Leão, seu pai acha “todas as caras novas; e essa troca de caras [...] dava-lhe a impressão de uma peça teatral, em que o cenário não muda, e só mudam os atores”. Assim, mudam os atores da história, mas não a própria história e seus actantes. Nas narrativas, como o leitor sabe, sempre há um problema, para que os personagens possam agir superando-o ou sendo vencidos por ele. Nessa, os problemas vão como que desabando em cascata sobre o personagem, para que ele possa viajar e meter-se em novas aventuras e problemas nos novos lugares. Os problemas são diversos, diversas as viagens, diversas as aventuras, diversos os locais para onde vai, mas sempre há muitos problemas, várias viagens, inúmeras aventuras e, obviamente, os mesmíssimos lugares-comuns. O personagem está sempre de tal modo ocupado por eles que não tem tempo para viver a imortalidade na sua ação sempre exterior. O mesmo acontece quando ama, tem pretensões políticas ou é vítima da intriga de inimigos. Com que fim?

● leitor poderá pensar que Machado de Assis aplica os lugares-comuns funcionalmente, para espichar a história, pois afinal ela é sobre a vida fantástica de um personagem “imortal”. E pensará bem, pois o gênero pressupõe essas complicações. Mas pensará melhor se observar que o espichamento é produzido redundantemente com os mesmos elementos típicos do patetismo do romanesco romântico, aventura, intriga, amores. Por serem exageros aplicados com redundância, tornam cada ponto e o todo do conto também redundantes e exagerados. O patetismo dessa contínua agitação exterior é uma deformação; como deformação, as paixões intensas — a solidão moral, a paixão amorosa, a honra ultrajada, o desespero suicida etc. —, que passavam por sublimes, digamos que entre 1830 e 1870, são efetivamente cômicas em 1882. Na estilização, a seriedade romântica evidencia-se como mera convenção de seriedade tornada objetivamente ridícula pela marcha das coisas. “Na verdade”, como diria o Dr. Leão, Machado de Assis pouco se importa com que o leitor creia ou não na história de “O imortal”, pois a crença é um efeito determinado pelo gênero e será problema só do leitor se não sabe ler e confunde gêneros literários com a empiria e pensa que personagens são pessoas. Na verdade, Machado está interessado em parodiar um gênero e

um estilo romanescos em que a complicação sentimental da aventura exterior era séria, passando em revista sua legibilidade. Por assim dizer, é o conto que lê os leitores, propondo-lhes que não se trata de saber se a imortalidade é possível, nem de duvidar da história narrada, mas de evidenciar que é improvável propô-la diretamente como tema sério, porque são justamente os modos de escrever sobre ela ou o que for com lugares-comuns românticos de aventura, intriga e amor fundamentados na semelhança que se tornaram improváveis, ou seja, inverossímeis. Decerto seria possível propor a imortalidade indiretamente, como acontece com o defunto Brás Cubas, que escreve *Memórias póstumas*, ou o desmemoriado Bento Santiago, que lembra em *Dom Casmurro*. A imortalidade seria então um tema sério, como uma metáfora ou alegoria para outras coisas importantes, como a crítica da vida. Isso porque, digamos de novo, os lugares ficaram para trás com a mudança histórica das coisas. Em 1882, as audazes Emas fidalgas dos textos românticos transformaram-se para valer em pacatas burguesas leitoras de figurinos. O amor, que antes só queria o absoluto de si mesmo, rendeu-se de vez ao valor-de-troca. As intrigas e as aleivosias não são as da honra, mas tornaram-se a estrutura mesma da imprensa, da política e do grande negócio. E, como hoje, nada há de heróico na vida do “bom povo” de então. O conto degrada gêneros e estilos românticos: o conto, a novela, o poema narrativo, o romance, o folhetim; ironiza personagens típicos: o herói aventureiro, a heroína apaixonada, o vilão intrigante; critica uma espécie de ação: a aventura exterior, a complicação; desqualifica o ideal heróico-erótico, honra, amor, devoção, que os negócios de 1882 tornam improvável. Nos seis capítulos curtos, a repetição dos lugares incha e deforma o texto no cômico que o transforma objetivamente em meio para outra coisa. Como um cabide ou varal sempre esticáveis onde é pendurada a roupa velha, os estereótipos se dependuram na imortalidade, uns após outros, e são o que são: mortais. Em 1882, pelo viés de *Memórias póstumas* já é impossível não rir de enunciados como: “Disse-lhe que não me esquecesse, dei-lhe uma trança de cabelos, pedi-lhe que perdoasse o carrasco”; “Era um modo de afogar o desespero, que era grande, pois amara muito a mulher, como um louco...”. Bem antes de *Orlando*, em que o personagem troca de sexo durante quatrocentos anos para que Virginia Woolf componha o romance como um painel das mudanças históricas da vida e da arte desde a Inglaterra elisabetana, no século XVI, até a vitoriana, no fim do XIX, “O imortal”

propõe sub-repticiamente ao leitor do seu tempo a experiência da historicidade dos modos de escrever e consumir ficção.

Correndo ao lado do tema da imortalidade, que provavelmente é o que mais chama a atenção porque a história é fantástica, o tema na verdade principal de “O imortal” é subterrâneo e decisivo, porque corrosivo e destruidor da representação: a impossibilidade moderna de contar histórias em que a aventura, o amor, a intriga e a intervenção de causas maravilhosas, como a beberagem do pajé, sejam temas sérios e também causas ou motivos propostos como explicações naturais, habituais e normais. O verdadeiro tema de “O imortal” é a verossimilhança.

O texto pode ser relacionado diretamente com passagens dos *Tópicos I*, da *Retórica* e da *Poética*, onde Aristóteles escreve sobre a atividade do historiador e do poeta, prescrevendo que devem compor imitando as opiniões tidas por verdadeiras pelos sábios ou pela maioria deles. As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso *verossímil* ou semelhante ao verdadeiro da opinião. A história e a antropologia demonstram, como o leitor sabe, que os critérios de “verdadeiro” são variáveis ao longo dos tempos. “A ciência de um século não sabia tudo”, diz o Dr. Leão. Em Roma, por exemplo, o amor de escravo por patrícia não encontrava para apoiá-lo nenhuma opinião estabelecida que o definisse como algo “verdadeiro”, por isso era tido como improvável, sendo proposto como assunto do ridículo, o pequeno riso da comédia. Definido como não-natural, não-habitual e não-normal, era classificado como inverossímil. Mas a mesma inverossimilhança era adequada no gênero cômico, pois fazia rir com a desproporção. A partir do século XVIII, na Inglaterra, o tema do inferior que se apaixona pelo superior passou a gozar de grande prestígio romântico, tornando-se natural, habitual e normal um gênero de conto, novela, romance e poema que tratam dele de modo não-cômico, mas sério, ingênuo-patético-sentimental.

De todo modo, é útil lembrar: *a verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos*. Ou seja: a verossimilhança decorre da relação do texto de ficção não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou causas da história narrada, tornando-a adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça *na* realidade e *como* realidade. A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e que são aplicados pelo autor

para motivar as ações da história. O verossímil *motiva* a ficção, ou seja, fornece motivos para as ações. Aristotelicamente, cada gênero tem uma verossimilhança específica, aplicando motivos particulares como explicação e causa das ações. O discurso da história sempre começa pelo início da ação narrada, indo do mais recuado no passado em direção ao presente em que é escrito, seguindo uma ordem definida como natural. A poesia épica começa com a ação pela metade, seguindo uma ordem artificial. O fantástico narra ações impossíveis. Na tragédia, os personagens devem ser melhores que o espectador, ao passo que a história não tem que melhorar a vida dos homens. Na comédia, os personagens devem ser piores que o público etc. Tradicionalmente, usar os motivos específicos que conferem verossimilhança a um gênero para compor o verossímil de outro era definido como inépcia artística e inverossimilhança. Por exemplo, aplicar a baixaza do caráter dos personagens da comédia para escrever uma tragédia. Tal uso só era admitido como a “licença poética” pela qual as incongruências fingidas tinham por finalidade parodiar as convenções do gênero imitado e causar riso. Assim, segundo o preceito aristotélico do “semelhante ao verdadeiro”, num primeiro momento “O imortal” aparece como inverossímil, pois não pode ser comparado com nenhuma opinião sobre o assunto “morte” que possa ser tida como verdadeira. Segundo a mesma concepção, no entanto, o que é inverossímil em um gênero torna-se adequado ou verossímil ao gênero fantástico, que se ocupa justamente de narrar coisas falsas e improváveis no registro da “licença poética”. É o caso de “O imortal”, em que três critérios históricos de verossimilhança aparecem superpostos. Um deles é a verossimilhança do gênero fantástico, apropriada por Machado de Assis da longa tradição satírica de Luciano de Samósata. No caso, o verossímil é construído por meio de ações e eventos falsos, improváveis e inverossímeis, pois esse é o “verdadeiro” da opinião que se tem sobre as convenções do gênero fantástico. Nesse sentido, logo no início do conto, quando um dos ouvintes corrige a data do nascimento do pai do Dr. Leão, tenta mudar o registro da narração, transformando o fantástico que começa a ser contado em gênero realista baseado em opiniões tidas por “naturais”. Mas o Dr. Leão insiste e mantém a história como gênero fantástico. Assim, quando diz que ela não é fácil de crer, joga com a dupla perspectiva da recepção, que já apareceu na correção feita por um dos ouvintes: a história não é fácil de crer, se for lida por meio da verossimilhança positivista-

realista; mas é totalmente crível se for lida como gênero fantástico, que aplica convenções críveis para narrar o incrível.

Outra espécie de verossimilhança que organiza o texto é a da ficção romântica, que exigia causas, explicações e motivos ideais e idealistas para as ações. Romanticamente, o amor, o heroísmo, a honra etc. são opiniões verdadeiras como causas alegáveis para explicar qualquer ação. No final do mesmo século XIX, num momento em que todos os sistemas de representação foram abalados pelo capital, novos critérios de definição de “verdadeiro” passaram a reger a legibilidade da literatura e a visibilidade das artes plásticas, tornando a verossimilhança romântica improvável, inverossímil e, logo, cômica. Obviamente, para as leitoras de *A Estação*, que talvez tenham lido “O imortal”, os motivos românticos estilizados no conto pareciam naturais, porque a cultura é a única natureza possível para os homens. O que costuma ocorrer é que o leitor de literatura geralmente sofre de etnocentrismo ingênuo, pois quase nunca pensa que sua cultura não é natural, como uma particularidade entre outras, tendendo a generalizá-la como critério universal de avaliação, como se fosse “verdadeira” para todos os tempos e lugares. Pode-se supor que a leitora de *A Estação* lia “O imortal” desse modo: naturalmente, como você e eu, com uma atenção delicadamente flutuante voltada para o enredo, “o que ele quis dizer”, não para a técnica ou para a crítica que o texto efetua. Só quando é flagrantemente inverossímil o leitor percebe o artifício da ficção, podendo pensar, quando pensa, as duas coisas ditas antes: o escritor é incompetente, não conhece as regras da sua arte e escreve mal ou a inverossimilhança é tão óbvia que deve ser proposital, tendo um sentido que ainda deve ser achado.

Para especificar essa inverossimilhança produzida programaticamente pelo escritor, é útil insistir em que a ficção não é a vida empírica, confusão naturalista, pois esta não tem nenhum sentido predeterminado. A ficção imita outra coisa, os discursos que regulam a vida, devendo ser absolutamente lógica no modo como os imita para fazer sentido mesmo quando seu efeito é a total falta de sentido. Quando conta uma história, o narrador constrói seqüências somando palavras: “Meu”, “Meu pai” “Meu pai nasceu” “Meu pai nasceu em...”. Evidentemente, como diziam os formalistas russos, diz alguma coisa antes para relacioná-la funcionalmente com outra que vem depois, por isso inúmeras circunstâncias poderiam ser usadas pelo Dr. Leão com a preposição “em”: “em Recife”, “em um lugar distante”, “em

1800” etc. No caso, Machado o faz dizer “em 1600”; a data exclui todas as outras circunstâncias e, ao mesmo tempo, produz a necessidade de dar continuidade a uma seqüência que vai diretamente de encontro a uma expectativa realista fundamentada em opiniões “verdadeiras”, como as de João Linhares e Bertioga, que julgam falsa, e com razão, a idéia de que um homem tenha nascido em 1600 e seja pai do personagem que lhes fala em 1855. Se o narrador afirma: “Meu pai nasceu em”, eles esperam, segundo a opinião que fazem sobre “o verdadeiro”, que apareça algo provável e, por isso mesmo, previsível — “em 1800, naturalmente” Ou seja: acreditam que ouvir ou ler uma história significa *reconhecer* algo já ouvido ou lido antes, *naturalmente*. Para eles, a semelhança é tudo. Como o personagem insiste em afirmar “em 1600”, também o leitor acha que isso não é “natural”. O improvável do “não-natural” é imprevisível, por isso o leitor fica imediatamente avisado de que ou o personagem mente, ou o personagem é inepto ou o personagem lhe está propondo outro esquema retórico, outro gênero literário e outra legibilidade.

A literatura moderna, como a de Machado de Assis a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, fez desse arbitrário da direção narrativa um dos seus eixos principais, produzindo a imprevisibilidade que *desnaturaliza* os modos habituais de ler. A desnaturalização incide diretamente sobre a verossimilhança. Gerard Genette propôs que há, basicamente, três graus da verossimilhança aplicáveis às narrativas.⁵ Nenhum deles é melhor ou pior, e todos podem ocorrer, mas a literatura moderna prefere um deles, como se verá adiante. O primeiro caso é o de um “grau zero” de marcas do verossímil. O discurso não apresenta quase nenhuma explicação ou causa das ações dos personagens, e a ausência de explicação corresponde justamente à suposição, partilhada pelo narrador e leitor, de que o narrado é totalmente natural, habitual e normal. É o caso do exemplo de início idiota de narrativa dado por Valéry, “A marquesa saiu às 5 h”, que é um enunciado tido como natural, habitual e normal, não necessitando de nenhuma explicação, pois a existência de marquesas é um fato, existe o hábito de sair, e a hora, 5 da tarde, não parece extraordinária ou inconveniente. Da mesma maneira, se o Dr. Leão dissesse “Meu pai nasceu em 1800”, nenhuma

5 Cf. GENETTE, Gérard. “Verossímil e motivação”. In: BARTHES, Roland et alii. *Literatura e semiologia*. Seleção de ensaios da revista *Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1971.

explicação seria necessária e nenhum dos ouvintes interviria para tentar corrigi-lo, como ocorre na segunda fala do conto.

Genette propõe como segundo grau de verossimilhança aquele em que aparecem explicações motivando o que é narrado. As explicações particularizam ou generalizam os motivos da ação. Por exemplo, quando o Dr. Leão explica por que o nobre espanhol não quis duelar com seu pai, dá uma explicação generalizante, por assim dizer “sociológica”, o código de honra da aristocracia ibérica, que impede, em geral, que nobre suje as mãos com sangue plebeu em duelos. Uma explicação particularizante ocorre quando o Dr. Leão diz que o marido traído pôde denunciar seu pai à Inquisição porque tinha visto os objetos que tinha trazido da Índia. Ou, ainda, quando desautoriza a interpretação que João Linhares faz do comportamento de D. Helena, afirmando que seu pai ficou sabendo que ela havia contratado o comensal para escrever a carta etc. Tais explicações funcionam bem, pois correspondem às opiniões do leitor sobre “aristocracia”, “vingança”, “honra”, “aleivosia”, “cartas anônimas”, “maridos traídos” etc. etc., podendo-se dizer que o leitor as espera para que o artifício narrativo seja “natural”.

O terceiro grau pode ser o mais interessante, no caso de “O imortal”. Novamente, vejamos a fala inicial do Dr. Leão: “Meu pai nasceu em 1600...”. Se o leitor se lembra, desde que o médico afirma que sua história não é fácil de crer, outros enunciados sem explicação vão sendo justapostos a “Meu pai nasceu em 1600...”, como é o caso dos enunciados referentes à poção que torna imortal. A não ser a explicação de Pirajuá, que diz a Rui de Leão que foi preparada por um pajé de longe, o leitor lê sobre o efeito da bebida e sobre coisas, ações e acontecimentos sem explicação, passando para outros também sem esclarecimentos. Antes de começar a história, o Dr. Leão adverte seus ouvintes de que não pode “entrar em pormenores” e, com isso, motiva ou explica o arbitrário da falta de explicação ou motivação para muitas ações e para o encadeamento delas. Os formalistas russos do início do século xx chamavam de “procedimento a nu” a técnica que representa para o leitor o próprio ato que constrói o discurso, ou seja, as decisões do narrador, que conta sem explicar. Esse procedimento que narra o insólito sem explicação é nuclear na literatura moderna, que o aplica para criticar, negar e destruir os sistemas causais de interpretação que o leitor julga naturais, evidenciando a particularidade e a arbitrariedade deles num mundo em que “opiniões verdadeiras” são ideologia. “Certa

manhã, Gregor Samsa acordou...”, escreve Kafka, sem nenhuma explicação, o que faz com que o texto seja literal. É verdade, no entanto, que o Dr. Leão fala várias vezes a expressão “na verdade”, quando alega causas com que tenta tornar plausível a narração, adequando a história às opiniões “verdadeiras” dos seus ouvintes.

Historicamente, a noção aristotélica de verossimilhança teve vigência enquanto se acreditou que existia adequação substancial entre os signos da linguagem, os conceitos e as estruturas da realidade empírica. No final do século XIX, como disse, os sistemas de representação considerados suficientes até então para estabelecer essa adequação, como a linguagem, entraram em crise e, com eles, a literatura, que deixou de ser uma reprodução previsível de opiniões tidas como verdadeiras. Deixando de ser semelhante às opiniões tidas por “verdadeiras” passou a ser escrita como transformação dos próprios meios técnicos de produzir literatura. Produzindo efeitos de sentido a partir de si mesma, ela passou a chamar a atenção do leitor para o seu próprio artifício, evidenciando-se como produto arbitrário, sem relação necessária com o que se entendia por “verdadeiro”.

A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis passou a escrever ficção como dispositivo que dissolve o princípio de causalidade da verossimilhança. É por isso que, nesse livro, sua arte aparece para o leitor como funcionalidade do procedimento a nu, que torna indecível o sentido da história narrada. Logo, na obra de uma imaginação sempre racionalmente controlada como é a sua, a própria noção de “realidade” torna-se crítica, pois são abaladas as opiniões tidas como “verdadeiras” que o leitor tem da mesma. Devemos lembrar que a falta de sentido da dor humana, a loucura, o desencontro e a desarmonia do universo são temas obsessivamente tratados por ele, que escreveu num tempo em que a ideologia evolucionista de “nação”, “ordem” e “progresso” afirmava o darwinismo social como verdade científica que classificava e excluía a gente explorada branca, negra, índia e mestiça como sub-raça. Ao destruir as semelhanças previsíveis que pressupõem a naturalidade e a normalidade das “opiniões verdadeiras” como fundamento da ação, as histórias contadas pelos narradores machadianos são como palcos onde se encena a inversão sistemática das convenções “verdadeiras” do leitor. Sistemáticamente, seus narradores opõem e invertem os termos de *realidade/aparência, razão/loucura, ideal/interesse, verdade/falsidade, verossimilhança/inverossimilhança*, que organizavam a racionalidade das práticas de seu tempo.

Esse modo de neutralizar as significações familiares e previsíveis, que é observável no seu compromisso exclusivamente artístico com a forma, talvez pretendesse a autonomia de uma liberdade estética que recusa a instrumentalização da arte, inclusive a ideologia naturalista da literatura como semelhança refletora da realidade empírica, que com ele se torna indeterminada. A ficção escrita como questionamento da possibilidade da existência da ficção é um dos temas privilegiados da sua arte inventada como uma singular teoria da enunciação. Como “A chinela turca”, “Singular ocorrência”, “A cartomante” e outros contos, “O imortal” joga com o arbitrário de direção narrativa, dissolvendo a verossimilhança tradicional por meio da estilização e paródia da mesma como gênero cômico.

Mas o que ocorreu com Rui de Leão? Preso pela Inquisição espanhola, temeu inicialmente ficar detido para sempre; depois, acreditou que o Santo Ofício o soltaria quando descobrisse que não morria; finalmente, que seria um alívio ficar livre do “espetáculo exterior” do mundo etc. Para encurtar, ele finalmente morreu em 1855. Como? *Similia similibus curantur: os semelhantes são curados com os semelhantes*. A caracterização do Dr. Leão como homeopata, no início do conto, tem sua função revelada. Um dia, ouvindo o filho falar sobre a homeopatia, Rui de Leão tem a idéia de beber novamente a poção e morre. Como Ella, a feiticeira apaixonada pelo Calícrates da novela de Haggard, que também morre, quando entra pela segunda vez no fogo sagrado que lhe deu a imortalidade.

Falta talvez explicar a própria narrativa do Dr. Leão. Por que ele contou tal história? O narrador afirma que a seriedade do médico era tão profunda que Bertioga e Linhares “creram no caso, e creram também definitivamente na homeopatia”. Aqui, o narrador pluraliza as explicações para reconduzir o leitor à questão da verossimilhança:

Narrada a história a outras pessoas, não faltou quem supusesse que o médico era louco; outros atribuíram-lhe o intuito de tirar ao coronel e ao tabelião o desgosto manifestado por ambos de poderem viver eternamente, mostrando-lhes que a morte é, enfim, um benefício. Mas a suspeita de que ele apenas quis propagar a homeopatia entrou em alguns cérebros, e não era inverossímil.

Três opiniões tidas pelo leitor como fundamentos válidos de explicações “verdadeiras” são mobilizadas pelo narrador para explicar a causa da ação do homeopata:

a irracionalidade, a generosidade, o interesse. O narrador não toma partido de nenhuma delas, deixando a solução em aberto, talvez porque há uma quarta: o Dr. Leão conta a história da imortalidade do pai não *porque* é louco, generoso ou interesseiro, mas *para* Machado de Assis demonstrar ao leitor que a historicidade do artifício da verossimilhança é mortal.

João Adolfo Hansen é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* [Atual, 1986], *Carlos Bracher. A mineração da alma*. [EDUSP, 1998], *O O - A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas* [Hedra, 2000], *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* [Ateliê Editorial, 2004] e *Solombra ou a sombra que cai sobre o eu* [Hedra, 2005], entre outros.