

Complexidade, priming e mind-reading nas “duas fases” de Machado de Assis (num estudo comparativo entre **A mão e a luva** e **Dom Casmurro**)

Pedro Ramos Dolabela Chagas*

Anny Clarissa de Andrade Moreira**

Leonardo Ferreira Almada***

Resumo

A partir do contraste entre passagens de **A mão e a luva** (1874) e **Dom Casmurro** (1899), analisamos a crescente complexificação da prosa machadiana em seus estímulos ao processamento mental da leitura. Mais precisamente, analisamos o modo como obras das duas fases (a fase romântica se estende até 1880, quando então se inicia a fase realista) da sua produção solicitam de maneiras diferentes a participação interpretativa do leitor, buscando apoio, para tanto, em conceitos de “complexidade”, “priming” e “mind reading”. De acordo com os indícios selecionados para a comparação entre as duas fases, nota-se o crescimento do repertório de estímulos cognitivos que os textos machadianos oferecem a seus leitores. Ao final, o artigo deriva as implicações dessa observação para a descrição da trajetória de Machado de Assis como um processo de aprendizado literário, uma possibilidade ainda pouco explorada na sua fortuna crítica.

Palavras-chave: Machado de Assis; narratologia cognitiva; complexidade; *priming*; *mind-reading*.

* Professor Adjunto de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal do Paraná. ORCID: 0000-0003-0336-489X.

** Doutoranda em Estudos Literários, no curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. ORCID: 0000-0002-6145-8547.

*** Professor Associado III de Filosofia do Instituto de Filosofia e do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia. ORCID: 0000-0002-9777-5667.

Complexity, Priming And Mind-Reading in the “Two Phases” of Machado De Assis (In a Comparative Study Between *A Mão e a Luva* and *Dom Casmurro*)

Abstract

From the contrast between passages from **A mão e a luva** (The hand and the glove, 1874) and **Dom Casmurro** (1899), we analyze the increasing complexification of Machado de Assis’s prose in its stimuli to the mental processing of reading. More precisely, we analyze the way works from both phases (the romantic phase extends to 1880, when the realist phase begins) of his production request the reader’s interpretative participation in different ways. Grounded in concepts of “complexity”, “priming” and “mind reading”, the analysis of selected textual segments reveals a growth in the repertoire of cognitive stimuli between the Machado’s two phases. At the end, the article derives the implications of this observation for the description of Machado’s literary trajectory as a learning process, a possibility still unexplored in his scholarship.

Keywords: Machado de Assis. Cognitive Narratology. Complexity. Priming Mind-Reading.

Recebido em 24/03/2022. // Aceito em 26/08/2022.

Apresentação

Retomemos um senso comum: a existência de duas fases na obra de Machado de Assis, marcadas por diferenças estéticas e pelo adensamento na crítica social. A primeira fase, a romântica, se estende até o ano de 1880, quando então se inicia sua fase mais fecunda, a realista. Sua composição textual se sofisticava, aumenta sua agudeza crítica, ainda dentro de uma concepção realista de romance em que a psicologia dos personagens é codeterminada pelo ambiente social – fazendo com que a crítica social e a psicologia dos personagens se complexifiquem conjuntamente. A transição teria sido súbita, e por isso enigmática, despertando há décadas, na crítica especializada, o desejo da explicação. Hélio de Seixas Guimarães (2012), por exemplo, entende que mudanças nas concepções machadianas do leitor tiveram implicações sobre sua escrita: à medida que Machado mudava sua percepção do leitor, e da relação que poderia ou deveria estabelecer entre o Machado e seus leitores, seus textos mudaram de acordo. Dada a centralidade da leitura nessa explicação, Guimarães será o interlocutor escolhido para demarcar nossa diferença de abordagem.

Com efeito, não nos interessam as concepções que Machado de Assis tinha dos leitores que poderia ter, mas as maneiras como seus textos buscavam impactar as mentes dos leitores que viesse a encontrar – de maneiras diferentes, em cada fase da sua carreira. Visamos descrever a crescente complexificação da composição textual machadiana, sem pretender explicar as motivações autorais da mudança. É difícil explicar, sem recorrer à especulação, o que teria motivado a reorientação da sua escrita, mas não é difícil descrever diferenças textuais –

no caso, diferenças implicadas no estímulo ao processamento mental do leitor. Não pensamos a composição como forma planejada (“obra”) nem como “expressão social” a emergir, no texto, sob o controle autoral (ou mesmo à sua revelia). A forma como “projeto autoral” ou como “expressão da experiência social” abarca noções diferentes sobre a ontologia da forma, mas que redundam em métodos convergentes de análise pelos quais se observa a estruturação da “obra” como produto acabado, mudando apenas a explicação da sua gênese – como “intenção estética”, “representação social” ou uma combinação das duas coisas. Em lugar do texto encerrado como “obra”, pensamos o texto como comunicação, tendo como interlocutores as ciências cognitivas, a pragmática linguística e a semiótica. Por que isso interessa?

Temos duas questões em mente. Se o primeiro Machado já criticava agudamente sua sociedade, o que ele passou a fazer de diferente na “segunda fase”? Outra: se há diferenças estéticas entre as fases, como descrevê-las sem apelar a noções de “inovação”, “transgressão” e “negatividade estética” que fariam de Machado um modernista *avant la lettre*, anacronismo que o constrói como um tipo de autor que apenas o século XX iria institucionalizar? Ao mudarmos o paradigma teórico, vemos que Machado não necessariamente passou a teorizar mais ou melhor o Brasil, mas passou a observá-lo numa maior variedade de aspectos, relativos a agentes e contextos que eram inter-relacionados, em seus textos, de maneiras imprevistas, sem o aporte explicativo do narrador, assim demandando maior participação do leitor na abdução dos significados sugestionados – esse será o eixo da nossa descrição.

A proposta se volta à microscopia do texto, e a partir da qual chegaremos à visão de conjunto. A proposição geral deve

ser confirmada na análise do pormenor; proposições sobre o conjunto da obra devem ser confirmadas na microscopia do texto. A hipótese é que os romances da segunda fase demandam maior capacidade abduativa do leitor, que passa a ter que inferir, por conta própria, conteúdos necessários para interpretar comportamentos, motivações, reflexões e reações dos personagens em cena. Por “abdução” entende-se a necessidade de formular hipóteses que expliquem fenômenos singulares e imprevistos, para os quais não há expectativas prévias deduzíveis de explicação e que tampouco ocorrem com uma frequência suficiente para permitir a inferência de causas que os expliquem. Nas obras da segunda fase, o leitor deve inferir muito para ganhar alcance ao que há de mais importante na estória, pois bem menos informação lhe é explicitada no texto, fazendo com que a abdução se torne o padrão interpretativo predominante: para processar grandes quantidades de informação lançadas em sequências diegéticas rápidas – os breves capítulos machadianos –, representando situações singulares sem o apoio de um narrador que oriente no processo interpretativo, o leitor deve abduzir o sentido do texto, estabelecendo por conta própria padrões de coerência que deem sentido a eventos pontuais e processos prolongados.

O estilo a que Machado recorre nas obras de segunda fase constitui uma comunicação de risco, que admitia sua própria possibilidade de fracasso. Não conhecemos, é claro, as reações da vasta maioria dos leitores, mas os textos indicam a complexificação no estímulo ao processamento da informação: a reação de cada leitor é individual, mas níveis de complexidade diferentes podem ser identificados na composição textual, de maneira metodologicamente controlada. Dentre a variedade de operações mentais que poderíamos destacar, falaremos do

estímulo à interpretação pela abdução, mediante a observação de alguns tópicos interligados: a exploração de índices variados para tipificar e/ou singularizar os personagens, com a sofisticação dos efeitos de priming sugestionados ao leitor; o aumento do número de personagens psicologicamente densos, envolvidos em processos de mind reading em contextos instáveis de interação, gerando confluências de mentes distantes do equilíbrio emocional, dotadas de diferentes entendimentos do que se passa na cena; a própria noção de “complexidade”, sem a qual a descrição proposta não receberia um enquadramento epistemológico preciso. Contrastaremos passagens de **A mão e a luva** e **Dom Casmurro**: as passagens serão poucas e breves, as obras serão apenas duas, mas o objetivo imediato não é estender nossa visada à totalidade do corpus machadiano, e sim dotar de precisão conceitual a descrição da sua produção tardia, sob os paradigmas propostos. Teremos como objeto uma minúscula fração do corpus, visando uma caracterização inicial, conceitualmente precisa e empiricamente fundamentada, do direcionamento da prosa machadiana à complexificação na comunicação com o leitor.

Ao final, se com os termos “complexidade”, “priming” e “mind reading” dermos precisão conceitual à descrição dos modos como os textos pretendiam ativar as mentes dos seus leitores, talvez possamos contribuir para (re)descrever a trajetória literária de Machado de Assis – identificando-o como um autor aprendiz que, tendo escrito teatro, ópera, poesia, conto, crônica e crítica, dominou progressivamente um conjunto amplo de códigos e convenções textuais os quais, a certa altura, ele passou a empregar no romance, gênero receptivo à mescla de gêneros. Seria a imagem de um autor cada vez menos implicado em modos

convencionais de produção, dotado de um grande repertório de procedimentos empregáveis para uma gama crescente de efeitos, que passaria a fazer mais e diversas coisas, remetendo ao Brasil a partir de múltiplas maneiras. Vejamos o que os textos sugerem.

Complexidade

No capítulo XV de **Dom Casmurro** (“Outra voz repentina”), de início o protagonista reage a eventos externos, até que a reflexão sobre eles comece a despontar – primeiro vem a semiose pela “reação”, depois pela “reflexividade”. Nos termos de Kockelman (2012), ambas são processos autorreferenciais de constituição do self: a reflexividade sobre e a reação a elementos externos ao indivíduo formam, em conjunto, modos de relação com pessoas, coisas, contextos e situações. O self seria um conjunto relativamente individualizado de status sociais (inscrição social, padrões de interação, sob certa mediação institucional), estados mentais (frequentes ou atípicos) e substâncias materiais (corpo, vestimenta, objetos pessoais etc.), a oscilar entre a coerência e a incoerência com sua própria individualização: em diferentes circunstâncias, o self pode ou não confirmar seus modos usuais de individualização, podendo ou não “parecer-se consigo mesmo”. Interessa então observar como tal capítulo de **Dom Casmurro** se oferece à interpretação sob as mediações de três modos de reflexividade nas reações do protagonista: “emoções”, “ações” e “pertencimento”, processos semióticos relativamente coerentes, envolvendo modos de inserção no mundo (papéis, identidades, status), bem como, por outro lado, de representação (subjativa) do mundo (KOCKELMAN, 2012).

Tudo começa quando Pádua, pai de Capitu, interrompe o turbilhão emocional de Bentinho, cuja causa dizia respeito à recém-descoberta da inscrição de Capitu com seu nome e o dela no muro entre as casas – indicando que sua paixão por ela, recém-descoberta, era correspondida. Em meio à emoção eles ouvem a voz de Pádua, dirigindo-se a eles. As reações são atabalhoadas: “Soltamos as mãos depressa, e ficamos atrapalhados. Capitu foi ao muro, e, com o prego, disfarçadamente, apagou os nossos nomes escritos”. (ASSIS, 1994 [1899], XV). Pádua reclama do estrago no muro, mas Capitu é rápida ao esconder a inscrição e mudar o tom da conversa: ela “riscava sobre o riscado, para apagar bem o escrito. Pádua saiu ao quintal, a ver o que era, mas já a filha tinha começado outra cousa, um perfil, que disse ser o retrato dele [...] – fê-lo rir, era o essencial”. (ASSIS, 1994 [1899], XV). Com o gesto Capitu desperta o carinho do pai, que elabora uma teoria para explicar a seriedade de Bentinho: “– Vocês estavam jogando o siso? Perguntou. [...] – Estávamos, sim, senhor, mas Bentinho ri logo, não aguenta. [...] Papai quer ver? E séria, fitou em mim os olhos, convidando-me ao jogo”. (ASSIS, 1994 [1899], XV). Bentinho fica sério, mudo, ao contrário de Capitu que, num átimo, controlava o pai e impedia a descoberta do namoro nascente. Bentinho não consegue embarcar na mentira e não ri como deveria, motivando o comentário do narrador: “Há cousas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo” (ASSIS, 1994 [1899], XV). Veremos que, ao oferecer um juízo retrospectivo da cena, o narrador linearizava e simplificava sua complexidade original; antes, porém, vejamos como Machado diferencia as interpretações da cena por Bentinho e pelo narrador, **Dom Casmurro**.

Kockelman (2012) sugere que reação e reflexividade revelam a extensão da agência prática e da agência teórica do self sobre os processos que lhe constituem: a agência prática envolve o poder de controlar as próprias relações com o que lhe cerca e lhe sobrevém; a agência teórica envolve a capacidade de tematizar e interpretar essas relações. Naquela cena Bentinho não controla suas reações nem reflete a seu respeito; sua reflexividade aparece apenas como expressão do self maduro. Pádua chega, Capitu improvisa uma mentira, Pádua esboça uma interpretação errada, que Capitu toma como gancho para uma nova mentira – e Bentinho fica estático, não entra no jogo. A mãe chama Capitu, Pádua elogia a maturidade da filha e convida Bentinho para ver sua criação de passarinhos – o que ele aceita por polidez, pois sua mente estava em outro lugar. Os capítulos se intercalam com rapidez: a sequência começa em “Na varanda”, seguindo por “Capitu” e “A inscrição”. Nos capítulos anteriores predomina a reflexividade, em dois níveis distintos: no presente da ação, o protagonista reflete sobre os eventos; no plano da narração, o narrador os interpreta e enquadra sob certa valoração. Os capítulos são, pois, permeados pela reação, reflexão e valoração, num entrecruzamento de modos semióticos que distingue e articula os planos narrativos: modos diferentes de produção de significação são associados ao protagonista e ao narrador, que habitam planos temporal e ontologicamente distintos. Há o “mundo amplo” do presente da ação e o “mundo pequeno” do presente da narração: pela terminologia de Mervin King e John Kay (2020), um “mundo amplo” é complexo e aberto e seu futuro é imprevisível, enquanto um “mundo pequeno” é comparativamente mais simples, permitindo que seus estados futuros sejam potencialmente antecipáveis como desdobramentos de problemas reconhecidos no presente (KING; KAY, 2020).

Um “mundo amplo” é complexo – mas o que “complexidade” significa? O conceito desempenha papéis importantes nas teorias de sistemas, da computação, da informação, de sistemas físicos e dinâmicos, na matemática, na teoria de redes, na engenharia de softwares (EDMONDS, 1999), e em cada uma dessas áreas ele tem um significado preciso. Não há uma definição unívoca que possa ser induzida dessas várias significações conferidas ao termo e “seriam necessários muitos conceitos diferentes para capturar todas as nossas noções do significado da complexidade”. (GELL-MANN, 2002, p. 13). Em todo caso, trata-se de uma propriedade de sistemas. Em sua etimologia latina (*complexus*), o termo refere-se a entrelaçamento ou torsão, implicando a presença de dois ou mais componentes em íntima conexão. Em qualquer sistema a relação entre as partes envolve distinção e conexão, e em geral um sistema é tanto mais complexo quanto mais elementos houver a ser distinguidos, mais conexões houver entre as partes e mais extensas forem as relações entre as partes. A decomposição das partes levaria, porém, à sua alteração, pois tomadas isoladamente elas não preservam as propriedades que manifestam ao serem entrelaçadas. Tome-se um sistema simples como a água: separados, átomos de hidrogênio e oxigênio se comportam como gases; em sua inter-relação, eles formam um líquido. As características e comportamento do todo são irreduzíveis às características e comportamentos das partes, e o efeito emergente da inter-relação será ainda mais intenso em sistemas dinâmicos, tais como os da meteorologia e da ecologia – que são de modelagem improvável ou mesmo impossível, pois não há como prever (com perfeição) ou controlar (em sua totalidade) os resultados emergentes da interação entre as partes componentes (HEYLIGHEN, 1996).

Há dois tipos gerais de relações entre as partes dos sistemas: distinção e conexão. A distinção remete à presença de variedade e heterogeneidade, ou seja, ao fato de que as partes dos sistemas se comportam de maneiras diferentes. A conexão enseja a restrição e a redundância: as partes não são independentes entre si, influenciando-se reciprocamente; o conhecimento de uma ajuda o conhecimento das outras. A coexistência desses aspectos situará o sistema entre os extremos da ordem e da desordem: nem perfeitamente ordenados (como um sistema simples), nem totalmente desordenados (ou deixariam de ser sistemas), sistemas complexos são imprevisíveis, seja pela apreensão estatística ou determinista. Pois não há partes ou aspectos (do sistema) capazes de fornecer informações que permitam a predição (real ou estatística) das propriedades das outras partes: o sistema é imprevisível e não-linear; seu futuro é aberto e seus sucessivos estados são singularizados tanto pela fricção com elementos externos, quanto pelos efeitos da interação entre seus próprios componentes internos. No entanto, com base nesses critérios, pode-se dizer que certo texto literário é mais complexo do que algum outro?

Observe que complexidade não implica juízo valorativo: maior complexidade não implica maior qualidade literária. A complexidade é um atributo do sistema, não um juízo qualitativo do observador. Por exemplo, se o sistema de transporte de São Paulo é mais complexo que o de uma cidade menor, por si isso não significa que ele seja melhor. No caso literário, a complexidade de uma narrativa de ficção é relacionada à quantidade de informação a ser processada, envolvendo a variedade dos tipos de conexão entre personagens, situações e contextos, regulados por normas, expectativas e valores evocados. Na diacronia do enredo, a

complexidade se relaciona também à quantidade de elementos em interação circunstancial ou contínua, à imprevisibilidade dessas interações, à remissão a informações anteriores do próprio texto (em seus impactos sobre eventos subsequentes), a indícios sobre ações e reações de agentes a contextos e efeitos causais variados, à densidade de juízo qualitativo e interpretação imbricada na narração, entre outros elementos. Pensemos então nos protagonistas de **Dom Casmurro** e, e em seus contextos de experiência, diante dos problemas que enfrentam.

Falamos do “mundo amplo” de Bentinho. Pela definição de King e Kay (2020, p. 129), “mundos amplos” são aqueles dos quais se tem um conhecimento sempre limitado e imperfeito – mundos que conhecemos relativamente pouco e relativamente mal. Os problemas dos ‘mundos amplos’ não têm soluções bem definidas e, por isso, as ações e decisões dos agentes não serão orientadas “pelo cálculo das consequências lógicas de premissas acordadas num conjunto bem-definido de ações alternativas”. (KING; KAY, 2020, p. 129). Em nossa experiência de vida, é bastante raro chegarmos a tal acordo sobre a definição do problema e as premissas orientadoras da solução ideal; mais comum é enfrentarmos o problema do contexto, “a impossibilidade de saber todas as escolhas factíveis e conhecer em detalhe o ambiente em que essas escolhas terão efeito”. (KING; KAY, 2020, p. 129). Num “mundo amplo” é de pouca valia a “racionalidade axiomática”, orientada logicamente por princípios de intelecção e condições de felicidade estabelecidas, pertinentes a problemas definíveis como “dilema”, “impasse” ou “enigma”, de potencial solução definitiva. “Dilemas”, “impasses” e “enigmas” são equacionáveis: pode-se chegar a uma boa colocação do problema, algo que às vezes se revela impossível

num “mundo amplo”. Bem-definidos, problemas de “mundos pequenos” podem ser resolvidos pela “ação racional reduzida ao cálculo [...] e com o conhecimento completo do ambiente” (KING; KAY, 2020, p. 144), enquanto um “mundo amplo” coloca “problemas complexos em contextos imperfeitamente definidos”, impondo “encontrar cursos de ação que sejam bons o suficiente para chegar ao fim do dia” (KING; KAY, 2020, p. 322) – “chegar ao fim do dia”, sem a pretensão da solução definitiva.

Da perspectiva da protagonista e do foco narrativo, **A mão e a luva** mostra um mundo ficcional “menor”. Nele predomina um único e claro problema a ser resolvido: Guiomar deve escolher seu noivo. O problema é colocado com nitidez, inaugurando uma linha reta até sua resolução. Não há, como ocorreria em **Dom Casmurro**, a mediação pela tomada de consciência de um protagonista que se descobre apaixonado pela amiga de infância, o impedimento colocado pela promessa do seu envio a um seminário ou uma barreira de classe a ser superada (Guiomar era herdeira da madrinha). As informações se sucedem linearmente: há um pretendente, seguido de outro pretendente, e não a amizade de infância que se transforma em namoro num processo que salta do afeto à reflexão, transformando os status dos personagens. Guiomar identifica os elementos pertinentes ao problema, conhece o contexto de ação, controla os agentes envolvidos para alcançar um objetivo estabelecido com nitidez. O caminho é tortuoso, mas o objetivo é claro e a ação é racional; a estratégia é difícil, mas inteligência e autocontrole permitem uma solução feliz, atendendo às condições de satisfação de um problema bem equacionado, no contexto colocado. Em contraste, para Bentinho é difícil não apenas encontrar soluções para seus próprios problemas (elas vêm de outros agentes), mas

até mesmo chegar a entender os problemas que ele enfrenta e que emergem de extratos da sua mente que pouco se oferecem à sua própria observação.

Em **A mão e a luva**, a narração pouco oscila emocional e reflexivamente; o narrador é externo, testemunhando e comentando a ação linearmente. Em **Dom Casmurro**, para Bentinho a complexidade do contexto se manifesta na imprevisibilidade de um futuro que, para o narrador, já estava encerrado e, nesses termos, tornara-se “pequeno”. O protagonista se desorienta diante de ações, informações e eventos que ele não controla, mas o narrador já sabe o lugar que cada coisa ocuparia num desenho finito. No presente da ação, a sucessão de eventos, reações, reflexões e juízos de Bentinho – num contexto em que fatos recentes tornavam seu futuro imprevisível – leva sua mente para “longe do equilíbrio”. Assim, que sua mente estivesse longe do equilíbrio no capítulo XV: isso era efeito da complexidade do momento vivido, cheio de coisas que lhe tocavam de maneiras diferentes, com implicações diferentes – a fala de José Dias sobre ele e Capitu, que lhe revela a paixão que Bentinho sentia ainda que não houvesse racionalizado; a mãe lhe chama e ele foge; memórias lhe vêm à mente, sob novas interpretações; a ida ao seminário o inquieta; ele se encontra com Capitu e vê a inscrição no muro; seus olhares e expressões lhe revelam a reciprocidade do afeto; Pádua interrompe o momento; Bentinho testemunha as dissimulações de Capitu, mas não as acompanha; Capitu vai ao encontro da mãe e Pádua conversa com ele, obrigando-o a manter seu autocontrole.

A perturbação emocional se manifesta fisicamente: ora o protagonista mal consegue andar, ora suas pernas o carregam. Suas reflexões são tumultuadas. Novas possibilidades de futuro

são abertas: ao invés do seminário, o namoro. O tumulto é intenso, o futuro é reaberto, a incerteza leva sua mente para longe do equilíbrio – em contraste com **Dom Casmurro** que, ao narrar a cena, lineariza o quadro, dando hierarquia e ordem sequencial a um processo originalmente caótico. A narração que revisita o passado lineariza a complexidade da situação narrada: ela, a narração, lineariza a multidão de informações que, no presente da ação, vinham de diferentes momentos no tempo, tinham relevâncias e poderes causais diferentes sobre os estados mentais do protagonista e impactavam de maneiras diferentes sua compreensão do processo (a identificação da paixão por Capitu), sua interpretação de experiências anteriores (falas e gestos de Capitu são relidos como manifestações amorosas), suas reações a eventos recentes (a fala de José Dias, o encontro com Capitu, a interação com Pádua) e suas antevisões do futuro (o namoro ou o seminário).

Pela definição de Richard Walsh (2018), toda narrativa é um modo de produção de significação pela “articulação semiótica de uma sequência temporal linear” (WALSH, 2018, p. 12). Tal linearização mitiga a representação da complexidade: sabemos que, num contexto complexo, elementos em interação, dotados de poderes causais diferentes, levam à mudança contínua do sistema, podendo ocasionar efeitos imprevistos. Da perspectiva do presente não se pode prever estados futuros nem conhecer precisamente os estados atuais; ao linearizar sequencialmente a informação, uma narrativa, como a de **Dom Casmurro**, mitiga a complexidade de um contexto complexo que, em seus modos de acontecimento, não obedecia a tal ordenação. Assim, a complexidade da experiência do protagonista é linearizada no plano da narração: de um lado, tem-se Bentinho em seu “mundo

amplo”, em que eventos inesperados impõem reações que ele não controla, informações chegam de camadas temporais diferentes (incluindo a memória), as reflexões são atabalhoadas, o conhecimento do contexto e dos agentes é limitado, suas antevistas do futuro são incertas; de outro lado, o narrador organiza o passado articulando as informações numa sequência temporal linear, pontuada com interpretações que o estabilizam. O texto enfatiza a diferença entre os dois padrões semióticos, distinguindo entre (i) a complexidade original da vivência do protagonista e (ii) a narrativização posterior por parte do autor. Ao leitor é dado conhecer uma e outra, testemunhando a experiência contextual do protagonista e sua interpretação pelo narrador que conhece seu futuro. Assim o texto descortina os limites da narrativização na encenação da complexidade, ao encenar a confusão mental do protagonista na experiência do seu “mundo amplo”, espelhando essa confusão na linearização do narrador que interpreta a sequência.

Em contraste com a clareza do problema colocado para Guiomar em **A mão e a luva**, e do distanciamento daquele narrador que orienta o leitor na compreensão do enredo, **Dom Casmurro** põe o leitor a transitar entre limites de compreensão, incertezas, aberturas de futuros possíveis, descontroles nas reações e baixa reflexividade nas respostas, dissociando o “mundo amplo” do protagonista em relação à linearização dos fatos do mundo pelo narrador. Isso estabelece uma primeira distinção sobre o apelo à participação do leitor na interpretação dos romances da “segunda fase” de Machado de Assis – sigamos adiante.

Priming

Em **Dom Casmurro**, aumenta a quantidade e a variedade dos índices explorados para tipificar ou singularizar os personagens. Machado não negligenciava, em **A mão e a luva**, a intenção de delineamento psicológico e existencial dos personagens; já a advertência da edição de 1874 dizia “que o desenho de tais caracteres – o de Guiomar, sobretudo – foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis” (ASSIS, 1994 [1874], Advertência de 1874). Em **A mão e a luva** há caracteres psicológicos “de qualidades descontínuas e contraditórias reunidas a ponto de formar uma personalidade dupla e ambígua” (CORDEIRO, 2006, p. 281-282), nos planos “da afetividade e da sociabilidade” (CORDEIRO, 2006, p. 282). Ainda assim, as diferenças são notáveis.

Comparemos o delineamento de caracteres psicológicos nas duas obras sob um critério específico: a manipulação de efeitos de priming. O anglicismo se justifica por ser comum o recurso ao inglês, na psicologia acadêmica, para remeter a um sentido técnico relacionado a noções de “preparação”, “pré-ativação”, “facilitação” ou “inicialização”. Um estímulo é apresentado, vindo a “preparar”, “pré-ativar”, “facilitar” ou “inicializar” um padrão na mente de outro agente – no tipo de exemplo privilegiado por Daniel Kahneman (2011), a palavra “gato” tende a facilitar a imaginação de um rato, não por qualquer necessidade lógica, mas pela história de utilização do vocábulo na cultura. Num nível maior de generalidade, a palavra “mamífero” tende a facilitar mais a imaginação de cavalos, porcos e coelhos que a de morcegos ou baleias: ou seja, a maior recorrência da

aproximação entre uma e outra ideia tende a sugestionar, com maior probabilidade, a imaginação de certos conteúdos a partir de certos estímulos. Numa definição qualitativa, o conceito de priming remete ao “processamento de um estímulo em função de uma apresentação anterior” (BERMEITINGER, 2015, p. 17), a “um padrão [que] irá ser ativado com maior probabilidade se tiver sido apresentado recentemente ou se tiver sido usado no passado”. (STROEBE; JONAS; HEWSTONE, 2003, p. 138).

A manipulação do priming sugere novamente uma hierarquia de complexidade entre **A mão e a luva** e **Dom Casmurro**. Veja-se, por exemplo, como a primeira referência ao personagem Pádua estabelece uma cisão social entre as famílias: “José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua” (ASSIS, 1994 [1899], III). A “gente do Pádua” é a expressão pejorativa pela qual José Dias se refere a uma família que, tendo perdido tudo que possuía após uma enchente, poderia ter interesses escusos na aproximação com a família de Bentinho. Ao mesmo tempo, Machado apresenta José Dias como um charlatão que se inserira na família como “agregado”, estatuto peculiar de inserção afetiva de alguém desprovido de laços de sangue – mas, a despeito da sua posição inferiorizada em seu próprio círculo, José Dias sentia-se superior à “gente do Pádua”. Mais tarde ficamos sabendo que ele apelidara o vizinho de “tartaruga”: “Era um homem baixo e grosso, pernas e braços curtos, costas abauladas, donde lhe veio a alcunha de Tartaruga, que José Dias lhe pôs”. (ASSIS, 1994 [1899], XV). Capitu ainda não era noiva de Bentinho, mas era da “gente do Pádua”.

No capítulo XV de **Dom Casmurro**, vimos que Capitu, envolvente e sedutora, engana Pádua com facilidade. Flagrados naquela situação, com uma velocidade psicológica incomum para seus 14 anos de idade, ela não apenas apaga os nomes no muro, como convence o pai da hipótese que ele mesmo formulara para explicar a seriedade de Bentinho e a proximidade entre eles (eles estariam “jogando o siso”). Assustado, Bentinho não ri para legitimar a reposta de Capitu, obrigando-a a uma nova estratégia: ela alega que Bentinho só conseguia ficar sério por estar diante de Pádua, apropriando-se oportunisticamente da teoria errada do pai para reelaborar a mentira e convencê-lo de que ele estava certo. E o pai acredita...

Juntemos os dois pontos. No capítulo supracitado, o foco está em Capitu e Bentinho, mas Pádua é uma figura central. É uma marca da complexificação da prosa da “segunda fase” o fato de que o drama dos personagens centrais seja frequentemente focalizado sob a mediação de outros personagens e eventos. Igualmente, essa complexificação da prosa faz com que sua compreensão envolva a compreensão da relação desses elementos com os personagens e o processo em curso, numa via de mão dupla, em que cabe interpretar as relações dos focos narrativos com aqueles elementos e vice-versa. Os focos não existem em isolamento num “mundo pequeno”, mas são lançados às interações de um “mundo amplo”, fazendo com que a interpretação do texto envolva a compreensão das reações e reflexões motivadas, em todos os agentes presentes, pelo contato entre eles. No Capítulo XV, Pádua é o elemento mediador, recebendo destaque: em poucas páginas somos informados do apelido de “tartaruga”, testemunhamos sua participação na cena junto ao muro, flagramos o personagem embebecido

com a filha – “olhando para ela e para mim, dizia-me, cheio de ternura: – Quem dirá que esta pequena tem quatorze anos? Parece dezessete” (ASSIS, 1994 [1899], XV) –, desembocando neste parágrafo final:

[Pádua] amava particularmente os passarinhos. Tinha-os de várias espécies, cor e tamanhos. A área que havia no centro da casa era cercada de gaiolas de canários, que faziam cantando um barulho de todos os diabos. Trocava pássaros com outros amadores, comprava-os, apanhava alguns, no próprio quintal, armando alçapões. Também, se adoeciam, tratava deles como se fossem gente. (ASSIS, 1994 [1899], XV).

O que explica este parágrafo? Qual é sua função na narrativa? O personagem Pádua apelidado de “tartaruga”, ludibriado por Capitu e orgulhoso da filha que o manipula, dedica-se com paixão à criação de passarinhos – hobby que aparece mediado pelo juízo de Bentinho, que o trata com condescendência. Pádua é focalizado sob uma saraivada de noções negativas que, no nosso entender, convergem num denominador comum: sua tolice. Todavia, mais importante do que decidir o traço psicológico sugerido – o leitor pode discordar da nossa caracterização – é perceber que, seja qual for a interpretação intencionada por Machado, sua sugestão não se deu pela enunciação ostensiva, mas pela manipulação de efeitos de priming. O texto não enuncia ostensivamente que Pádua era tolo – supondo-se ser esse o traço visado –, mas maneja efeitos de priming: o leitor deve compreender os personagens a partir dos indícios lançados. As sugestões estão num nível elevado de abstração: “gato” e “rato” se aproximam no uso ordinário da língua, mas a abdução da “tolice” – ou algum outro qualificativo – pelo “apelido de tartaruga”, pelo “orgulho da filha que o manipula” e pela “paixão por passarinhos” demanda, do leitor, uma atividade mental intensa, atenta e complexa.

O mesmo não acontece em **A mão e a luva**. Estevão é logo revelado como “tolamente romântico” por querer matar-se após a desilusão amorosa: o priming ocorre pela remissão a um estereótipo do comportamento “romântico”, para sugerir sua “tolice”. Jorge era “desinteressante e inócuo”, homem de palavras “chocas por dentro”, ainda que trouxesse “uma côdea de gravidade pesadona, que dava vontade de ir espaiar o ouvido em coisas leves e folgazãs”. (ASSIS, 1994[1874], VII). Suas qualidades eram pouco estimulantes, ele “sabia dedicar-se, era generoso, incapaz de malfazer, e tinha sincero amor à velha parenta” (ASSIS, 1994[1874], VII); seu amor por Guiomar “era tão medido como os seus gestos, e tão superficial como as suas outras impressões” (ASSIS, 1994[1874], VII). Note que o início da crítica de Machado a valores sociais do século XIX não envolve efeitos de priming sofisticados: Luís Alves, o terceiro pretendente, é o “estrategista calculista”; “Não era mau rapaz, mas tinha o seu grão de egoísmo, e se não era incapaz de afeição, sabia regê-las, moderá-las, e sobretudo guiá-las ao seu próprio interesse”. (ASSIS, 1994[1874], I). E quanto a Guiomar? Compare seu delineamento com o de Capitu: Guiomar “anunciava desde pequena as graças que o tempo lhe desabrochou e perfez. Era uma criaturinha galante e delicada, assaz inteligente e viva, um pouco travessa, decerto, mas muito menos do que é usual na infância”. (ASSIS, 1994 [1874], I). Há pouco uso do priming no delineamento de seus caracteres psicológicos:

Na idade apenas de dez anos, tinha Guiomar uns desmaios de espírito, uns dias de concentração e mudez, uma seriedade, a princípio intermitente e rara, depois frequente e prolongada, que desdiziam da meninice e faziam crer à mãe que eram prenúncios de que Deus a chamava para si. (ASSIS, 1994 [1874], V).

Vê-se aqui um narrador ativo ao explicitar os traços psicológicos das personagens, recorrendo a estereótipos (sociais ou literários) que permitem conduzir o priming por noções convencionais, exigindo menos capacidade abdutiva do leitor. O conceito de priming descreve como a exposição a um estímulo pode afetar as reações futuras a estímulos afins, gerando novos padrões interpretativos (PACHECO JR. et al., 2015, p. 285-286; BARGH, 2006). Como pré-ativação, tem-se a possibilidade de que a exposição a um estímulo influencie o indivíduo a oferecer, a um estímulo subsequente, uma resposta automática, não consciente, em conformidade com o estímulo anterior. No caso analisado, o priming explicita a relação causal entre estímulos textuais relativos aos personagens (suas ações, fisicalidade, hábitos, falas, comportamentos, estados mentais, motivações, juízos, tomadas de decisão...) e estados mentais do leitor (suas avaliações, juízos, interpretações etc.).

Vemos então que os efeitos de priming manipulados em **Dom Casmurro** demandam que o leitor empregue sua capacidade abdutiva para processar os conteúdos sugestionados: podemos crer que Capitu traiu Bentinho, podemos crer que Bentinho manipula o leitor a acreditar na traição e cada interpretação provocará seu próprio efeito de priming, sugestionando que Bentinho era lúcido e intuitivo ou ciumento e doentio. Em contraste, o narrador de **A mão e a luva** analisa cada cena em minúcias, revelando as intenções e motivações dos personagens. Seguiremos essa discussão no próximo item.

Mind-Reading

Entre os processos cognitivos que nos ajudam a compreender os personagens está a “teoria da mente” ou mind-reading, referente à nossa capacidade de atribuir estados mentais a outras pessoas a partir de indícios externos (MORIN; RACY, 2021; GALLAGHER; FRITH, 2003). Por “estados mentais” referimo-nos a intenções, crenças, pensamentos, ideias, sentimentos; “indícios externos” são expressões faciais, gestos, linguagem corporal, tom de voz e vibrações da fala que permitem induzir os estados momentâneos de outras mentes. Essas mentes são inacessíveis à observação direta, mas a correlação entre indícios externos e as expectativas que temos sobre a vida mental das pessoas em geral, ou daquele indivíduo em especial, nos permite reconhecer emoções, intenções e pensamentos, interpretar comportamentos, gestos, expressões, sinais, e assim por diante (REALO, 2003, p. 420). Isso faz da teoria da mente uma importante ferramenta de interação social e também de interpretação de personagens ficcionais: muitas vezes, é através de “indícios externos” que induzimos seus estados mentais; é através de expressões faciais e corporais que reconhecemos os estados mentais e comportamentos emocionais de figuras pintadas sobre a tela, filmadas na tela de cinema ou (d)escritas no papel (REALO, 2003; MAYER; CARUSO; SALOVEY, 2000; SALOVEY; MAYER, 1990).

Além de estados momentâneos, o mind-reading favorece a detecção de traços de personalidade (REALO, 2003; GOLDBERG, 1993), papéis (sociais, psicológicos), atributos de identidade e status (DAVIS; KRAUS, 1997). Por favorecer a previsão de comportamentos alheios, o mind-reading também

favorece o desenvolvimento de estratégias para o engano, mediante a manipulação de expectativas individuais (visando um indivíduo em particular, como Capitu faria com Pádua) ou genéricas (MORIN; RACY, 2021; MALLE, 2002). Desse modo, nossa leitura da mente alheia pode ser manipulada intencionalmente pelo outro indivíduo cuja mente estamos interpretando, o que pode simplesmente estar errada, como é possível que ocorra em qualquer tipo de interpretação. Seja como for, também a leitura da ficção demanda, do leitor, a capacidade de atribuir estados mentais a personagens e narradores (ZUNSHINE, 2015). Da mesma maneira, personagens leem as mentes uns dos outros, enquanto narradores leem as mentes dos personagens, com consequências para o enredo e oferecendo indícios para a compreensão do leitor. Diferentes níveis de mind-reading transcorrem, portanto, variando, em cada texto, a quantidade de informações disponibilizadas sobre as mentes dos personagens e as posições do narrador. Por esse processo cognitivo o leitor prevê e explica comportamentos, descobre traços de personalidade, interpreta gestos e expressões.

Voltemos ao momento em que Pádua interrompe Bentinho e Capitu, perguntando se eles jogavam o sisó. A pergunta indica que ele não desconfiava da relação romântica e imaginava que eles estavam brincando, como crianças fariam – por si essa conclusão sugere a atribuição de estados mentais diferentes a Pádua e aos dois jovens. Eles, Capitu e Bentinho, temem a descoberta do namoro nascente, enquanto o pai é movido pela curiosidade amistosa, e ao longo do capítulo Pádua não desconfia de nada, fazendo com que a interpretação do seu estado mental (de ignorância ingênua) sirva como índice para a interpretação da sua personalidade (conforme discutido no item anterior). A cena também revela

que os personagens atribuíam estados mentais uns aos outros. Eis como Capitu reage quando o pai se aproxima do muro: ela “riscava sobre o riscado, para apagar bem o escrito. Pádua saiu ao quintal, a ver o que era, mas já a filha tinha começado outra coisa, um perfil, que disse ser o retrato dele, e tanto podia ser dele como da mãe – fê-lo rir, era o essencial” (ASSIS, 1994 [1899], XV). Para que o pai não desconfiasse de nada, Capitu sabia que precisava alterar seu humor, mudando seu estado mental inicial (de estranhamento): ela cria uma distração e resolve o problema, o que é confirmado pelo novo mind-reading que ela e Bentinho fazem de Pádua, que parece acreditar na inocência da situação. O narrador também participa do processo, pois quem conta o episódio é **Dom Casmurro**: é seu mind-reading de Capitu que nos permite concluir que ela soubera ler a mente do pai a ponto de manipulá-lo com maestria. Vários níveis de mind-reading se sobrepõem e se sucedem: Capitu atribui um estado mental ao pai e prevê seu comportamento; Capitu reage a essa atribuição, provocando o riso do pai para alterar o comportamento previsto; o narrador interpreta as ações e reações de Capitu, explicitando sua capacidade de manipulação; os leitores processam essas interpretações à medida que elas acontecem, observando seus efeitos na cena e os indícios que elas oferecem sobre a psicologia dos personagens. A coexistência desses níveis demanda atenção, percepção e capacidade interpretativa do leitor, que deve abduzir interpretações pertinentes ao contexto da ação, ao plano geral do enredo e à composição do mundo ficcional, a partir dos processos interpretativos codificados no texto ou sugestionados pelo texto. Isso é hiperbolizado na distinção entre Bentinho como personagem imaturo e a maturidade do narrador. Vejamos a distinção em operação neste trecho:

E séria, fitou em mim os olhos, convidando-me ao jogo. O susto é naturalmente sério – eu estava ainda sob a ação do que trouxe a entrada de Pádua, e não fui capaz de rir, por mais que devesse fazê-lo, para legitimar a resposta de Capitu. Esta, cansada de esperar, desviou o rosto, dizendo que eu não ria daquela vez por estar ao pé do pai. E nem assim ri (ASSIS, 1994 [1899], XV).

Dom Casmurro interpreta a mente de Bentinho, explicando sua reação pela sua imaturidade – à diferença da Capitu, em cuja mente o narrador identifica um calculismo que lhe era natural, pois sua idade tampouco permitiria o aprendizado pela experiência. (ASSIS, 1994 [1899], XV).

Em comparação com essa confluência de interpretações motivadas por processos de mind-reading, o que se tem em **A mão e a Luva**? No penúltimo capítulo Guiomar decide com quem iria se casar, em consonância com a madrinha. A cena se inicia quando a baronesa a chama para conversar, mas a governanta, Mrs. Oswald, tenta se intrometer na conversa:

Mrs. Oswald, em vez de esquivar-se e deixar que entre Guiomar e a baronesa fosse tratado o assunto que as ia reunir, cedeu à curiosidade, e acompanhou a moça. A baronesa estava sentada, entre duas janelas, com a carta aberta nas mãos, tão atenta em relê-la que não ouviu o rumor dos pés de Guiomar e de Mrs. Oswald. [...] Guiomar arrastou a cadeira que ficava mais próxima e sentou-se ao pé da baronesa. Esta, entretanto, havia dobrado lentamente a carta e tinha os olhos no chão, como a procurar por onde começaria. Quando os levantou deu com a inglesa. Ia já a falar, mas estacou. A afeição que lhe tinha não impediu que achasse demasiada familiaridade a presença de Mrs. Oswald em semelhante ocasião. Esperou alguns instantes; mas como a inglesa parecesse inteiramente distraída: – Mrs. Oswald, disse a baronesa, vá ver se já deram de comer aos passarinhos. A inglesa percebeu que estes passarinhos, naquele

caso, eram uma pura metáfora e que a baronesa nada mais fazia do que pedir-lhe delicadamente que se fosse embora. Todavia, não se deu por achada. (ASSIS, 1994 [1874], XVIII).

Nesta passagem, a atribuição de estados mentais é comparativamente simples. A baronesa está receosa com a gravidade do assunto e o narrador descreve sua postura (“tinha os olhos no chão, como a procurar por onde começaria”); a linguagem corporal facilita a indicação da sua preocupação. Mrs. Oswald era impertinente ao permanecer na sala (para testemunhar a conversa) e isso é explicitado quando a baronesa pede que ela se retire para conferir a comida dos passarinhos – e, para eliminar qualquer ambiguidade, o narrador acrescenta que Mrs. Oswald entendera que os passarinhos eram “metáfora” e a baronesa pedira-lhe para ir embora. O narrador parece procurar garantir a correta interpretação da cena: o mind-reading do leitor é estimulado, mas o suporte interpretativo do narrador torna-o pouco exigente.

A cena então retoma as condições da escolha de Guiomar, que devia atender as expectativas da baronesa. A estratégia de Guiomar é sofisticada: ela declara abdicar da sua preferência pessoal para obedecer a madrinha, mas com a intenção de fazer com que a madrinha admirasse sua lealdade e então mudasse de posição ao testemunhar o sofrimento implicado naquela abdição – o que afinal acontece. Tudo isso poderia engajar o leitor num mind-reading complexo, mas novamente o narrador explicita os meandros psicológicos:

Vê o leitor que a palavra esperada, a palavra que a moça sentia vir-lhe do coração aos lábios e querer rompê-los, não foi ela quem a proferiu, foi a madrinha; e se leu atento o que precede verá que era isso mesmo o que

ela desejava. Mas por que o nome de Jorge lhe roçou os lábios? A moça não queria iludir a baronesa, mas traduzir-lhe infielmente a voz de seu coração, para que a madrinha conferisse, por si mesma, a tradução com o original. (ASSIS, 1994 [1874], XVIII).

Enquanto **Dom Casmurro** demanda mind-readings sofisticados até mesmo em sequências não decisivas para o enredo, o narrador de **A mão e a luva** simplifica a demanda mesmo na cena psicologicamente mais densa do enredo – informando o que cada personagem sente e pensa, e as expectativas envolvidas em seus sentimentos e pensamentos.

Qual Machado?

Que imagem do Machado de Assis da “segunda fase” emerge da nossa análise? Ela confirma uma noção cara à sua fortuna crítica: a “afirmação cada vez mais veemente da importância da participação do receptor na consumação da obra. Do alvo de conversão dos primeiros romances, o leitor aparecerá como o preenchedor de lacunas de **Dom Casmurro**”. (GUIMARÃES, 2012, p. 28). Essa noção – do ‘leitor preenchedor de lacunas’ – era inspirada na concepção de Wolfgang Iser do “texto como tecido composto de hiatos a serem preenchidos pelo leitor” (GUIMARÃES, 2012, p. 28). Aqui não apelamos, porém, à correlação entre a forma da composição e a reflexão crítica de Machado sobre a escrita literária no Brasil. Guimarães sugere que “as mudanças da percepção e das expectativas do escritor em relação ao seu público teriam implicações no modo como os narradores se dirigem aos seus interlocutores nos romances” (GUIMARÃES, 2012, p. 29), descrevendo um autor disposto

a “exacerbar, no texto, o embate entre narrador e leitor”. (GUIMARÃES, 2012, p. 37). Postular tal relação conflitiva com o leitor contradiz nossa percepção de que o texto de Machado de Assis permaneceu comunicativo, demandando apenas maior capacidade abduativa: não notamos um “embate” com o leitor, mas uma demanda de sofisticação que, em tempo, poderia criar um público sofisticado para a leitura de ficção no país. Machado teria atuado para formar seu público em sentido positivo, e não negativo.

É comum que explicações – de cunho psicológico, ideológico, metaliterário – da passagem à segunda fase tendam ao reducionismo monocausal, indicando alguma causa externa – situada em nosso sistema literário brasileiro, estrutura de classe, biografia do autor, características do público... – a alterar a relação de Machado com a literatura. É de supor, porém, que uma boa explicação seria multicausal, pressupondo inclusive que motivações pessoais e íntimas foram decisivas, tornando o processo inacessível à análise direta: qualquer resposta será especulativa, pois não há como saber, de maneira suficiente, porque a mudança aconteceu. Na dúvida, costuma-se recorrer à “explicação pela falta”, como resposta à “percepção do infundado das expectativas – na vida, nos homens, no país”. (GUIMARÃES, 2012, p. 36). Mas essas frustrações não impediram Machado de seguir escrevendo, preservando seu desejo de fazer-se elogiado pelo público e pela crítica: o fundador da Academia Brasileira de Letras era uma figura integrada a seu meio, e não “marginal”. Parece inadequado reduzir a explicação das suas intenções de comunicação à sua postura crítica: se nossa abordagem aceita a proposição de que mudanças entre as duas fases “têm a ver com o tratamento dispensado pelos narradores

aos leitores e com o nível de exigência de leitura e interpretação a que estes, os leitores, são submetidos” (GUIMARÃES, 2012, p. 36), é anacrônico reduzir o estilo maduro a uma dificuldade intencional da leitura de cunho protomodernista, explicada pela sua crítica ao país e seu campo literário.

Lembremos que o interesse de Guimarães “recai menos sobre a interação entre leitor e texto no ato da leitura, ou narrador e narratário no processo de narração, do que sobre o impacto das condições materiais de circulação e recepção de uma obra sobre a sua composição”. (GUIMARÃES, 2012, p. 31). A passagem à prosa da segunda fase teria decorrido da constatação, por Machado, da raridade do bom leitor, tornando “significativo que o romance machadiano da maturidade seja inaugurado com *Brás Cubas* dirigindo-se ao leitor como figura improvável e numericamente reduzida” (GUIMARÃES, 2012, p. 36). A mudança é explicada pelo novo entendimento da condição da produção de literatura no Brasil a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando então temos que “o romance machadiano em seu conjunto dramatiza a inviabilidade tanto do projeto de um romance brasileiro extensivo quanto de um romance popular, no molde europeu, modelo perseguido pelo escritor nos seus primeiros livros” (GUIMARÃES, 2012, p. 39).

A mudança de “pensamento” ou de “compreensão”, isto é, as racionalizações de um racionalista são chamadas a explicar a reorientação da sua relação com o leitor, motivada pela constatação “da inviabilidade de se fazer um romance extensivo, tanto no sentido da representação geral do país quanto na possibilidade de circulação, o que derivaria da tomada de consciência do alcance limitado do texto literário no ambiente brasileiro e dos seus leitores possíveis” (GUIMARÃES, 2012, p. 39).

Esses “choques de realidade”, atuando como causas externas a determinar a composição textual, teriam feito com que a “figura convencional e idealizada do(a) leitor(a) querido(a) e amável dos primeiros romances, que o narrador – também ele convencional e idealizado – conduz educadamente pelo espaço ficcional” (GUIMARÃES, 2012, p. 35), se tornasse um tema metaliterário, sendo “tragada e digerida pelo texto, transformando-se em matéria essencial da narrativa”. (GUIMARÃES, 2012, p. 35). Se os primeiros narradores se dirigiam à plateia “como se o teatro estivesse lotado, nos romances da segunda fase os narradores passam a impressão cada vez mais aguda de que a plateia é ilusão”. (GUIMARÃES, 2012). A mudança na composição é explicada como autoteorização e metaliteratura, confirmando uma concepção modernista da relação de Machado com a autoria:

Ao transformar a frustração de expectativas e as dificuldades de atingir o público em matéria de uma produção ficcional que a todo tempo questiona sua capacidade de comunicação e até mesmo sua possibilidade de existência, Machado de Assis não estava apenas colocando sua obra em pé de igualdade com a melhor produção de sua época; [...] ele também antecipava questões que seriam incorporadas aos estudos literários muitos anos depois [...]. (GUIMARÃES, 2012, p. 39).

É por estar radicada em valores e pressupostos da crítica literária do século XX que a “explicação pela falta” situa a intenção de comunicação de Machado de Assis como um “embate com o leitor”. Tal proposição não aventa uma alternativa primária: que Machado, como todo autor, aprendeu a fazer coisas novas ao longo do tempo. Tal noção o aproxima da imagem de Miguel Cervantes traçada por Thomas Pavel (2013): Dom Quixote é um texto metaliterário, mas especialmente porque o autor àquela

altura havia praticado literatura por tanto tempo, experimentado gêneros tão variados, aprendido recursos tão diferentes para se comunicar de maneiras diferentes com públicos diferentes, lapidado e ampliado de tal maneira seu repertório de técnicas e procedimentos que, ao alinhavar seu repertório numa única composição, o texto se tornou surpreendentemente complexo em sua relação com a tradição literária e em seus modos de solicitação do leitor. Na análise de Guimarães, o leitor é objeto de um juízo crítico que determina a produção autoral; da nossa parte, o leitor é um interlocutor solicitado cognitivamente num processo de comunicação, e cuja pré-figuração pelo autor é discernível no texto pelas sugestões de interpretação que o próprio texto oferece. Escolhemos analisar passagens sem grande conteúdo crítico, deslocando o Machado “racionalista” da posição central que ele costuma ocupar na crítica especializada. Em lugar de tal análise, propomos, assim, a apreensão de um autor, cuja escrita cresce em complexidade, colaborando não para questionar a viabilidade da literatura no Brasil, mas para sofisticar sua prática.

Assim descrevemos o crescimento do repertório de estímulos cognitivos de Machado de Assis: um ex-tipógrafo que havia escrito romances, contos, crônicas, crítica, poesia e teatro, e que chegou a uma síntese criativa num intervalo de tempo aparentemente curto, quando modos e funções de comunicação dispersos na sua produção literária anterior receberam combinações surpreendentes (para as quais a metaliteratura era condição e efeito). Daí em diante, Machado de Assis escreveria cinco romances bem diferentes entre si: a segunda fase é marcada pela diferença e não pela semelhança entre as obras; houve uma passagem à diversificação e não a criação de um novo modelo.

A “explicação pela falta” dá lugar à imagem de um escritor em contínuo aprendizado, o que explicaria não apenas a virada para a segunda fase, mas a continuidade da sua variação estilística. A variação pela exploração de novos modos de comunicação para novas intenções de comunicação, e não pela insatisfação com alguma condição: quão simplória a proposta parecerá a quem posiciona a postura crítica de Machado no centro da análise? Machado como um contínuo aprendiz de literatura, e não apenas como mero intérprete do Brasil e sua sociedade... Goste-se ou não da ideia, a complexificação da sua escrita é passível de demonstração, enquanto “explicações pela falta” permanecem especulativas: isso não nos parece um ganho pequeno. Seja como for, lançamos a proposta; veremos como avançá-la em análises futuras.

Referências

ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 [1874].

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 [1899].

BARGH, J. What have we been priming all these years? On the development, mechanisms, and ecology of nonconscious social behavior. **European Journal of Social Psychology**, v. 36, n. 2, p. 147-168, 2006.

BERMEITINGER, C. Priming. In: JIN, Zheng. **Exploring implicit cognition: learning, memory, and social cognitive processes**. Hershey, PA: Information Science Reference (IGI Global), 2015. p. 16-60.

CORDEIRO, Marcos Rogério. A teoria dos personagens em Machado de Assis. **Língua e Literatura**, v. 28, p. 273-301, 2006.

DAVIS, M. H.; KRAUS, L. A. Personality and empathic accuracy. In: ICKES, W. (ed.). **Empathic accuracy**. Nova York: Guilford Press, 1997. p. 144-168.

DIJKSTERHUIS, A.; BARGH, J. The perception-behavior expressway: automatic effects of social perception on social behavior. **Advances in Experimental Social Psychology**, v. 33, p. 1-40, 2001.

GOLDBERG, L. R. The structure of phenotypic personality traits. **American Psychologist**, v. 48, p. 26-34, 1993.

GUIMARÃES, H. S. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Edusp, 2012.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

KAHNEMAN, D. **Thinking, fast and slow**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

MAJOR, J. C. **List composition effects for masked semantic primes: evidence inconsistent with activation accounts**, 2008. 84 f. Tese (Doctor of Philosophy) - Wilfrid Laurier University, Waterloo, Ontario, Canadá. Disponível em: <https://scholars.wlu.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2058&context=etd>. Acesso em: 20 ago. 2022.

MALLOY, T. E.; ALBRIGHT, L.; KENNY, D. A.; AGATSTEIN, F.; WINQUIST, L. Interpersonal perception and metaperception in nonoverlapping social groups. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 72, p. 390-398, 1997.

MAY, J.; KING, M. **Radical uncertainty: decision-making for an unknowable future**. Londres: Little Brown, 2020.

MAYER, J. D.; CARUSO, D. R.; SALOVEY, P. Emotional intelligence meets traditional standards for an intelligence. **Intelligence**, v. 27, p. 267-298, 2000.

MORIN, A.; RACY, F. Dynamic self-process. In: RAUTHMANN, J. F. **The handbook of personality dynamics and processes**. Londres: Elsevier, 2021. p. 365-386

PACHECO JUNIOR, J. C. S.; DAMACENA, C.; BRONZATTI, R. Pré-ativação: o efeito *priming* nos estudos sobre o comportamento do consumidor. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 15, n. 1, p. 284-309, 2015.

PAVEL, Thomas. **The lives of the novel**. Princeton: Princeton University Press, 2013.

REALO, A. *et al.* Mind-reading ability: beliefs and performance. **Journal of Research in Personality**, v. 37, p. 420-445, 2003.

SALOVEY, P.; MAYER, J. D. **Emotional Intelligence. Imagination, Cognition and Personality**, v. 9, p. 185-211, 1990.

SMEESTERS, D.; YZERBYT, V. Y.; CORNEILLE, O.; WARLOP, L. When do primes prime? The moderating role of the self-concept in individuals' susceptibility to priming effects on social behavior. **Journal of Experimental Social Psychology**, v. 45, n. 1, p. 211-216, 2009.

STROEBE, W.; JONAS, K.; HEWSTONE, M. R. C. **Sozialpsychologie: Eine Einführung**. Berlin: Springer, 2003.

WALSH, R. Narrative theory for complexity scientists. In: WALSH, R.; STEPNEY, S. (eds.). **Narrating complexity**. Cham, Suíça: Springer, 2018. p. 11-26.

ZUSHINE, L. **Why we read fiction: theory of mind and the novel**. Nova York: Oxford University Press, 2015.