



Studi e Ricerche

Studi latinoamericani



Machado de Assis

A complexidade de um clássico

organizado por Sonia Netto Salomão



University Press



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Collana Studi e Ricerche 154

Studi latinoamericani

Machado de Assis

A complexidade de um clássico

organizado por Sonia Netto Salomão



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

Volume pubblicato con il contributo della Cattedra Vieira della Sapienza / Instituto Camões di Lisbona. (Revisione tecnica di Sonia Netto Salomão, Marcella Petriglia, Michela Graziosi, Veronica Pietronzini, Andrea Tomassoni, Greta Usai e Giada Polo)

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN: 978-88-9377-350-8

DOI 10.13133/9788893773508

Pubblicato nel mese di novembre 2024 | *Published in November 2024*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

In copertina | *Cover image: Machado de Assis (1839-1908), Fundação Biblioteca Nacional, www.picryl.com*

Sumário

Introdução	9
ASPECTOS DA POÉTICA MACHADIANA	
1. Mad Machado: do humor à loucura <i>David Jackson</i>	21
2. Machado de Assis, teórico do romance <i>Sandra Guardini</i>	33
3. O grande salto mortal (nas asas do pequeno saldo) <i>Abel Barros Baptista</i>	45
4. Fernão Mentos? Minto: <i>O segredo do bonzo</i> e a questão do narrador sem fundamento <i>Paul Dixon</i>	57
A PERSPECTIVA DA LITERATURA COMPARADA	
5. Machado através da hermenêutica de feições e do prisma narrativo alemão <i>Elide Valarini Oliver</i>	71
6. 1 cena, 2 capítulos ou o narrador como rei: <i>Dom Casmurro</i> e <i>Conto de inverno</i> <i>João César de Castro Rocha</i>	87
7. Machado e Rosa: um olhar além de seu tempo <i>Eduardo F. Coutinho</i>	97
8. Intertexto, intermedia: Machado e a epistemologia do olhar <i>Carlos Reis</i>	107

9. *El punto ciego* de Machado de Assis 121
Giorgio de Marchis
10. Retratos que valem por originais: intermedialidade em Machado de Assis e Almeida Garrett 131
Sara Grünhagen

CRÔNICA, POESIA, TEATRO, CRÍTICA, CORRESPONDÊNCIA

11. Machado de Assis cronista satírico da *Semana Ilustrada* (RJ, 1860-1876) 145
Sílvia Maria Azevedo
12. A visão poética de Machado em *Chrysalidas* (1864), a partir da reescrita de narrativas de redenção em *O dilúvio* 157
Sarah Burnautzki
13. O poeta na maturidade: Machado de Assis e as *Poesias completas* 171
Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso
14. Diálogos transatlânticos: as conexões luso-brasileiras na epistolografia machadiana 181
Marianna França Monteiro
15. Revendo o Instinto de nacionalidade 191
José Luís Jobim
16. Teatro e escravidão sob a ótica de Machado de Assis 203
João Roberto Faria

TEMAS IDENTITÁRIOS: A ESCRAVIDÃO, A QUESTÃO FEMININA

17. “De interesse geral” : a escravidão em contos e crônicas de Machado de Assis 217
Rita Olivieri-Godet
18. Cor, raça e classe no Machado de Assis (1917) de Alfredo Pujol 233
Raquel Campos
19. Sobre a tradução de ideias misóginas, os homens tolos e as mulheres de espírito na formação da literatura brasileira 245
Ana Cláudia Suriani da Silva

A LÍNGUA LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS

20. Uma poética zigue-zague: a língua literária de Machado de Assis e a sua voz popular (ditados, pregões, canções) 259
Sonia Netto Salomão
21. Entre a expressão de questões identitárias e a solicitação do leitor: exemplos dos “jogos metalinguísticos” de Machado de Assis 275
Michela Graziosi
22. Aspectos da oralidade no *Memorial de Aires* 289
Marcella Petriglia
23. “O adjetivo é a alma do idioma”. As séries adjetivais na obra de Machado de Assis: reflexões linguísticas e tradutórias 301
Simone Celani
24. Machado de Assis e o português do Brasil: (des)encontros? 317
Roberto Mulinacci

MACHADO EDITOR E EDITADO

25. Machado de Assis, editor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* 331
Lúcia Granja
26. Notas sobre a pontuação em Machado de Assis 345
Hélio de Seixas Guimarães

A TRADUÇÃO

27. Machado de Assis na Espanha: recepção e tradução 361
Antonio Maura
28. Traduções de obras de J. M. Machado de Assis em língua inglesa – vozes no itinerário internacional 371
Válmi Hatje-Faggion
29. A aventura de traduzir Machado para o italiano 383
Amina Di Munno

ESCRITORES EM INTERTEXTO : DEPOIMENTOS

30. Machado em contradança 397
Ana Maria Machado

31. Capitu, Memórias Póstumas – Bastidores do texto	403
<i>Domício Proença Filho</i>	
32. O Conselheiro Aires como homem de papel	411
<i>João Almino</i>	
Autores	417

Introdução

1. Reúnem-se neste volume trinta e dois trabalhos oriundos do Seminário Internacional *Machado de Assis, a complexidade de um clássico*, realizado na Sapienza Universidade de Roma de 19 a 21 de outubro de 2023. Presentes estudiosos de vinte e cinco universidades brasileiras, europeias (Itália, Portugal, Espanha, Inglaterra, França, Alemanha) e americanas.

Aproveitando a comemoração dos cento e quinze anos do falecimento do autor (1839-1908), foi meu objetivo preencher uma grave lacuna na Itália. Embora a obra machadiana esteja bem e vastamente traduzida, faltam estudos críticos por parte dos brasilianistas italianos. E não por falta de valor e de capacidade, vista a reconhecida contribuição que a lusitanística italiana, no seu conjunto de estudos portugueses, brasileiros e afro-asiáticos, tem dado a esta área.

No volume estudiosos, escritores e tradutores tratam de temas que consagraram o autor brasileiro e que se renovam à medida que novas perspectivas críticas revelam dados ainda desconhecidos da sua vasta obra. Nestes cento e quinze anos foram várias as perspectivas que nortearam os estudos: das questões predominantemente temático-filosóficas às técnicas que, por sua vez, têm consagrado as estratégias narratológicas da sua prosa. Não menos importante, no entanto, é a sua produção poética, dramaturgic, crítica, tradutória e epistolar. Por outro lado, Machado de Assis não se desencorajou diante dos clássicos que o antecederam. A sua obra é exemplo de um percurso de construção e desconstrução, rumo a perspectivas que se desdobram em novos trabalhos.

Seminário e volume tiveram como objetivo principal valorizar a inserção internacional do escritor carioca a partir da complexidade

dos aspectos técnico-estruturais da sua obra e da relação crítica que o autor desenvolveu com diversas esferas culturais, levando para a sua vasta produção questões relativas ao âmbito científico e histórico-social que fazem dele uma espécie de historiador das mentalidades. Os temas identitários que têm mobilizado os estudos teóricos neste início do século, da escravidão às questões de gênero, também encontram espaço nos estudos. Apesar de nossos esforços, faltaram trabalhos de dimensão mais filosófica, o que, de qualquer modo, não deixa de ser um dado significativo no balanço final.

Os estudos foram divididos por blocos temáticos, embora muitos deles pertençam a mais de uma área de interesse: é o caso específico dos estudos de José Luís Jobim (Literatura Comparada), Ana Cláudia Suriani da Silva e Simone Celani (Tradução), Hélio de Seixas Guimarães (Língua), Sonia Netto Salomão e Giorgio de Marchis (Poética) e João Roberto Faria (História, Escravidão).

Como leitor “ruminante” que Machado efetivamente foi, por outro lado, ele apresenta ao seu público um desafio, ao mesmo tempo lúdico e gnoseológico, que tem proporcionado à crítica uma vasta possibilidade de abordagens. Na complexidade que caracteriza este clássico é importante considerar também a questão da sua língua literária e demais pontos relativos ao tempo, à memória e à ironia, filigranas constantes da sua tessitura. Enfim, os trabalhos foram discutidos e reelaborados pelos autores e delineiam temas específicos em torno da obra do mestre.

2. Um primeiro bloco dedica-se ao estudo da poética machadiana. David Jackson, no seu *Mad Machado: do humor à loucura*, considera o papel de realidades anormais na ficção machadiana, indo, segundo o autor, “para além dos conceitos de realismo mágico e cômico-fantástico”, confirmando a manipulação sutil de casos de delírio, alucinação, sonho e loucura.

Em *Machado de Assis, teórico do romance*, Sandra Guardini, examinando as menções de Machado às obras literárias, ao ato da leitura e às referências dos narradores à materialidade do livro e da escrita, explica como as suas advertências ou prólogos vão pondo em questão, de 1872 a 1908 uma verdadeira sùmula do gênero com paradigmas narrativos que vão do “romance de ‘caracteres’ ao romance autorreflexivo e ao romance em crise”.

O ensaio de Abel Barros Baptista considera a última frase de *Memórias póstumas de Brás Cubas* a partir da relação entre filhos e legado

e, neste sentido, confronta o projeto do pai de Brás Cubas para a grandeza da família com o desejo de paternidade pelo qual passou o filho. O grande salto mortal seria o movimento para o livro de memórias e a especificidade do seu encerramento na famosa frase: "... não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria".

Outro trabalho dedicado à poética de Machado de Assis e aos seus narradores é o de Paul Dixon, no seu *Fernão Mentos? Minto: "O segredo do bonzo" e a questão do narrador sem fundamento*. Segundo o autor o conto "O segredo do bonzo" demonstra a fascinação de Machado de Assis pelas vozes problemáticas. Ao pôr em prática a doutrina do ilustre bonzo Pomada, de que persuadir em vez de dizer a verdade é o que conta, os três personagens principais são óbvios mentirosos.

Sem sair das questões teóricas relativas à poética machadiana, passamos a uma perspectiva de literatura comparada. Em *Machado através da hermenêutica de feições e do prisma narrativo alemão*, Elide Valarini Oliver retoma um tema sobre o qual tem trabalhado: a hermenêutica da fisionomia comparada às afinidades eletivas de Machado de Assis, com as *Afinidades eletivas* de Goethe e as de E.T.A. Hoffmann (*Der Doppelgänger*). Até que ponto a trágica fisionomia de Ezequiel pode ser comparada com a semelhança do filho de Eduard e Charlotte nas *Afinidades eletivas*? Como sabem os três escritores o fantástico tem sempre alguma coisa a ensinar ou a temperar na prosa realista, lembra a estudiosa.

Em *Machado e Rosa: um olhar além de seu tempo*, Eduardo F. Coutinho trabalha com as duas figuras que, além de expoentes da literatura de seu país, erigem-se como precursores de questões fundamentais que sucedem a sua produção. Machado, ao desafiar a autoridade de qualquer discurso de certezas, instituindo-se neste sentido como um possível autor do século XX. Guimarães Rosa, por sua vez, ao pôr em xeque nas suas narrativas o esquema dicotômico tradicional da lógica binária cartesiana.

Em *1 cena, 2 capítulos ou o narrador como rei: Dom Casmurro e Conto de inverno*, João César de Castro Rocha apresenta uma comparação entre Machado de Assis e William Shakespeare na obra *Dom Casmurro*, desta vez partindo da forma de narrar de Shakespeare, em *Conto de inverno*, e da sua possível influência sobre o narrador e protagonista Bento Santiago.

Segundo Carlos Reis em *Intertexto, intermedia: Machado e a epistemologia do olhar*, os estudos narrativos, tal como foram constituídos a

partir do final do século XX, propuseram abordagens com base em dois princípios epistemológicos: a interdisciplinaridade e a transnarratividade. A chamada “epistemologia do olhar” relaciona-se com os grandes romances machadianos como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. A sua reflexão motivou aproximações a casos semelhantes e coevos como em *Eça de Queirós*.

Giorgio de Marchis, no ensaio *El punto ciego de Machado de Assis*, busca interpretar o *Memorial de Aires* à luz da teoria do ponto cego proposta pelo escritor espanhol Javier Cercas nas “Weidenfeld Lectures” de 2005. Neste sentido, parte da tradição narrativa que Milan Kundera inscreveu no “legado denegrido de Cervantes”, defendido principalmente por Carlos Fuentes.

Finalmente, em *Retratos que valem por originais: intermedialidade em Machado de Assis e Almeida Garrett*, Sara Grünhagen, como indica o título, buscou aprofundar o debate sobre as relações que se estabelecem entre os dois autores. Garrett e Machado também tinham um amor assumido pelas chamadas belas-artes, em especial a pintura, tendo ambos partilhado referências e estratégias intermediáticas na sua escrita.

Num terceiro bloco de interesse estão os trabalhos que abordaram aspectos menos estudados da obra machadiana. José Luís Jobim, em *Reverendo o instinto de nacionalidade*, lembra ser recente a inclusão do ensaio machadiano na *World Literature*, inclusive com a sua publicação no *Journal of World Literature*. Neste estudo o autor retoma alguns aspectos do *Instinto* que dialogam com a sua época, buscando trazer à baila outros relativos à sua ressignificação na contemporaneidade.

Sílvia Maria Azevedo, por sua vez, em *Machado de Assis cronista satírico da Semana Ilustrada (RJ, 1860-1876)*, comenta aspectos relativos às *Badaladas do Dr. Semana*, crônicas publicadas na *Semana Ilustrada*, entre 1869 e 1876. Nelas o autor carioca promovia crítica bem-humorada a temas variados, como política e poesia, oratória parlamentar, namoro pela imprensa e “crítica às avessas, um novo gênero de crítica literária”. As crônicas da *Semana Ilustrada* coincidem com os anos de formação do escritor.

A Sarah Burnautzki devemos um tema urgente na crítica literária machadiana, considerando que a poesia ainda é muito pouco abordada pela crítica. Em *A visão poética de Machado em Chrysalidas (1864), a partir da reescrita de narrativas de redenção em O dilúvio*, são comparados o conto “Na arca. Três capítulos (inéditos) do Gênesis” (1878), através de um diálogo intertextual em que a autora confrontou a ideia do dilú-

vio tanto no poema publicado em *Chrysalidas* quanto na prosa. Conclui a autora que tanto na poesia como na prosa expressa-se a posição machadiana a respeito das mudanças do seu tempo. Outra contribuição no âmbito da poesia machadiana deve-se à jovem estudiosa Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso que analisa a elaboração das *Poesias completas*, quarto livro organizado por Machado de Assis, o qual se apresenta como um seu legado. Já Mariana França Monteiro apresenta a concepção geral da sua pesquisa de doutoramento, quanto ao estudo da epistolografia de Machado de Assis (1860 a 1908) com artistas portugueses a partir do cruzamento de fontes documentais históricas com as lentes dos estudos literários, culturais e sociológicos. Abordar questões como a construção do eu machadiano na narrativa epistolar, as dinâmicas sociais do mundo artístico e as particularidades dos relatos da vida social (evolução histórica e do cotidiano) num momento de “cancelação” da presença portuguesa no século XIX brasileiro é o objetivo principal do projeto.

Outro tema pouco estudado no âmbito da crítica, mas ao qual João Roberto Faria dedicou muitos estudos, é o teatro machadiano. Neste trabalho, *Teatro e escravidão sob a ótica de Machado de Assis*, o autor estuda a posição do jovem Machado que escreveu para *O Espelho* e depois para o *Diário do Rio de Janeiro*, comentando peças realizadas depois de 1850, quando os efeitos da interrupção do tráfico de africanos em 1850 começam a se fazer sentir. É claro o apoio do jovem Machado ao repertório dramático empenhado em fazer a crítica da escravidão.

Outro bloco temático diz respeito às preocupações identitárias dos últimos anos não só no Brasil como a nível internacional. Além do trabalho de João Roberto Faria, Rita Olivieri-Godet em “*De interesse geral*”: *a escravidão em contos e crônicas de Machado de Assis*, propõe uma reflexão sobre a representação da escravidão na obra do nosso autor, em diálogo com a crítica. O *corpus* privilegiado é formado por crônicas pouco estudadas e contos mais conhecidos como “Pai contra mãe”. Os diversos processos de significação que embasam a representação da escravidão são também revistos quanto a outros autores afrodescendentes.

Raquel Campos em *Cor, raça e classe no Machado de Assis (1917)*, de Alfredo Pujol discute a abordagem da cor, da identidade racial e da origem social de Machado de Assis no curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo (1917), primeira biografia do escritor de autoria de Alfredo Pujol. Na obra Pujol enfatizou a origem social humilde de seu biografado, em detrimento das referências

à cor, perspectiva compartilhada pelos homens de letras e escritores próximos de Machado de Assis, em particular José Veríssimo.

Ana Cláudia Suriani da Silva, no estudo *Sobre a tradução de ideias misóginas, os homens tolos e as mulheres de espírito na formação da literatura brasileira*, apresenta a tradução do ensaio satírico *De l'amour des femmes pour les sots*, de Victor Hénau, no âmbito do transplante efetuado pela tradução de toda uma tradição de textos europeus sobre a excelência de um sexo sobre o outro e sobre os meios utilizados pelos homens para agradar as mulheres e vice-versa. A errônea atribuição de *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1861) a Machado de Assis exemplifica, na sua opinião, a naturalização de ideias misóginas na literatura brasileira no momento crucial da sua formação.

O quinto bloco trata de questão praticamente ausente na crítica machadiana dos últimos cinquenta anos: a sua língua literária. Desde que tive a oportunidade e o dever de fundar na Sapienza a primeira Cátedra de língua e tradução portuguesa e brasileira, primeira também na Itália, iniciei a orientar teses de língua e de tradução sobre a obra machadiana, publicando ensaios específicos e orientando a tradução do *Quincas Borba* (2009, por Elena Tantillo). Nesta seção, publicam-se quatro trabalhos oriundos da Sapienza, considerando-se o meu próprio texto, *Uma poética zigue-zague: a língua literária de Machado de Assis e a sua voz popular (ditados, pregões, canções)*. No estudo considera-se um aspecto sistêmico da língua literária machadiana: os idiomatismos ao lado da frase sentenciosa. Simultaneamente propõe-se como questão teórica global, a *poética zigue-zague*, desenvolvida no estudo em relação ao contraponto da voz popular com a polifonia discursiva dos textos machadianos. Defende-se que esta voz tem uma função específica e estratégica na obra do autor carioca e caracteriza um sistema. Este sistema é não apenas sintático-morfológico como também retórico e performativo e se apresenta como contraponto crítico.

Marcella Petriglia, em *Aspetos da oralidade em Machado de Assis*, estuda a oralidade – entendida como representação da fala – no último romance de Machado de Assis, *Memorial de Aires* (1908). Foram focalizados os registros coloquiais, como também a pontuação utilizada pelo autor. Veremos, inclusive, como a produção de sons (tratando-se de música, fala, etc.) está relacionada com a vitalidade das personagens e como, justamente a partir da análise da oralidade, é possível abordar o tema do *Memorial* como *bluff*.

Michela Graziosi em *Entre a expressão de questões identitárias e a solicitação do leitor*, propõe-se, segundo palavras suas, partir “da detalhada análise dos ‘jogos metalinguísticos’ proposta por Sonia Netto Salomão em *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, nos textos de análise introspectiva como ‘O espelho’ e ‘O enfermeiro’, avaliando os principais recursos estilísticos empregados para examinar as ambiguidades da alma humana, como a ironia, a paródia, as citações intertextuais, utilizados pelo autor-narrador com a finalidade de estimular a curiosidade e a atenção do leitor, solicitando a sua cumplicidade”.

Simone Celani, em “*O adjetivo é a alma do idioma*”. *As séries adjetivais na obra de Machado de Assis: reflexões linguísticas e tradutórias*, sugere que, na aproximação progressiva criada pelas séries de adjetivos, é comum encontrar um curto-circuito semântico de grande interesse no qual, a cada adição, uma nova nuance é inserida, reforçando, corrigindo ou especificando o significado do primeiro adjetivo. O estudo também considera as escolhas feitas pelos tradutores, não só italianos.

Roberto Mulinacci, em *Machado de Assis e o português do Brasil: (des)encontros?* busca mostrar como Machado de Assis seja um escritor muito mais comprometido do que parece não só com a sociedade de seu tempo, como também com a língua de seu país, cuja trajetória histórico-cultural, de fato, se reflete bastante na sua escrita, quer ensaística, quer literária.

Os aspectos da edição da obra de Machado de Assis são considerados por Lúcia Granja em *Machado de Assis, editor de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Segundo a estudiosa, o escritor assumiu os papéis de “publisher” e de “editor” de seu romance maior, como vinha fazendo progressivamente com outros escritos nos anos 1870. As estratégias de produção, impressão e circulação do romance, fora a venda e a distribuição dos exemplares da obra, ficaram a cargo de Machado de Assis, como revela o trabalho. Paralelamente é valorizada a inserção internacional do escritor carioca, a partir da complexidade dos aspectos técnico-estruturais da sua obra e da relação crítica que o autor desenvolveu com diversos âmbitos da cultura.

O estudo de Hélio de Seixas Guimarães, baseado na sua recente experiência como editor da obra machadiana, apresenta *Notas sobre a pontuação em Machado de Assis*, chamando a atenção para a divergência do que está prescrito pela gramática normativa atual, o que coloca o editor do seu texto diante de decisões difíceis, por se tratar de um autor muito presente no cânone escolar, cuja escrita nem sempre está em acordo com o que a gramática tradicional prescreve.

Outro tema de muito interesse para a internacionalização machadiana e não só é a tradução. Antonio Maura em *Machado de Assis nos países de língua espanhola: recepção e traduções* afirma que, embora as primeiras traduções da obra de Machado de Assis na Argentina tenham se realizado quando o autor estava vivo, a primeira seleção e versão de contos machadianos para o espanhol peninsular só foi publicada em 1920. Daí adiante a divulgação da obra do grande escritor brasileiro tem sido incompleta e descontínua, apesar de ter sido defendida com firmeza por grandes vozes da literatura em língua espanhola. Seu trabalho descreve os episódios mais importantes da trajetória da obra de Machado no panorama da língua espanhola em ambos os continentes.

Válmi Hatje-Faggion, em *Traduções de obras de J. M. Machado de Assis em língua inglesa – vozes no itinerário internacional*, estuda a história da tradução dos nove romances de Machado de Assis em língua inglesa (1921-2023). Apresenta uma lista completa das traduções, realizando um conjunto de análises que contextualizam as peculiaridades das inúmeras traduções realizadas nas últimas décadas. O número de tradutores, seu gênero, o diapasão temporal das traduções, as estratégias editoriais; em suma, uma gama ampla de dados é amalhada neste texto.

Amina Di Munno, uma das mais proíficas tradutoras de Machado de Assis para o italiano, no seu estudo, *A aventura de traduzir Machado para o italiano*, preferiu comentar os processos da escrita machadiana como forma de «manter quanto mais próximo possível o processo de tradução de seus principais contos para o italiano», tratando, também, do espaço cultural que influenciou Machado de Assis na construção da sua extensa obra, principalmente no que se refere à composição dos contos e, especificamente, àqueles por ela traduzidos para o italiano.

Uma última sessão foi dedicada aos escritores contemporâneos que escreveram romances em diálogo com a obra de Machado de Assis. É o caso de Ana Maria Machado que, em *Machado em contradança*, revela a ideia original do seu romance, *A audácia dessa mulher*, e o processo de escrita do seu romance, enquanto paralelamente o situa em relação ao conjunto de romances que então constituíam sua obra ficcional anterior. Ao focalizar esse texto específico, a autora também examina memórias de suas experiências pessoais de leitura e as raízes intertextuais em sua obra em geral.

Domício Proença Filho em *Capitu, Memórias Póstumas – Bastidores do texto*, considera a permanência e atualidade de Machado de Assis na emergência do diálogo intertextual assumido no seu romance. Nos

bastidores das memórias póstumas de Capitu configura-se um interessante depoimento sobre a gênese e o fundamento do romance, assinalando-se as oscilações no percurso criativo. O autor enfrenta, principalmente, as semelhanças e dessemelhanças entre os dois textos e a questão da “titularidade do autor”.

Finalmente, João Almino em *O Conselheiro Aires como Homem de Papel* trata de seu oitavo romance, *Homem de Papel*, narrado pelo Conselheiro Aires ou pelo livro em que ele se encontra. O autor traz Aires, com sua memória, personalidade, intenções e algum elemento biográfico novo, para outras épocas. O Conselheiro se confronta com a realidade contemporânea de uma regressão político-social generalizada.

3. Uma nota editorial devida diz respeito à homogeneização necessária da entrada do nome do nosso autor. Seguiu-se o padrão italiano de entrada pelo último sobrenome, assim como se buscou uma padronização que respeitasse o nome literário que o próprio autor consagrou ao publicar em vida o nome “Machado de Assis” nas capas dos volumes. Era esse o nome que colocava, também, nos seus bilhetes de visita, na parte final da sua vida. A Academia Brasileira de Letras também cataloga as obras do autor de acordo com este critério, segundo pude constatar. A Comissão Machado de Assis também distingue entre nome literário e biográfico. Em alguns casos, no entanto, é necessário respeitar as edições, do ponto de vista histórico. Embora se respeite o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, houve flexibilidade quanto ao uso das variantes, principalmente em contexto estrangeiro em que os autores podem se valer de tradutores de variantes diversas. Procuramos atender, também, a qualquer idiosincrasia autoral, devidamente indicada.

4. Finalmente, gostaria de agradecer ao Instituto Camões pelo apoio financeiro, à equipe da Comissão Organizadora, formada pelo colega Simone Celani e pelas pesquisadoras Michela Graziosi e Marcella Petriglia pela imprescindível colaboração em todas as fases da Organização, sem a qual o Seminário que deu origem a este volume não teria sido possível. Agradeço, igualmente, à Comissão Científica formada pelos colegas David Jackson, José Luís Jobim, João César de Castro Rocha e Hélio de Seixas Guimarães, com os quais partilhei dúvidas e certezas, em clima de total colaboração. Agradeço ainda a todos os participantes que aceitaram o convite e que vieram a Roma com contribuição institucional própria para compartilhar e debater as suas

pesquisas. Finalmente, um agradecimento especial também às nossas leitoras, Patrícia Ferreira, Cecília Santanché, Cláudia Silva, Andreia Scapin e aos doutorandos e doutorandas Veronica Pietronzini, Andrea Tomassoni, Greta Usai e Giada Polo na assistência técnica. Muito obrigada a todos pelo entusiasmo da participação e pelo empenho.

ASPECTOS DA POÉTICA MACHADIANA

1. Mad Machado: do humor à loucura

Kenneth David Jackson, Universidade de Yale

Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo [...].
“O delírio,” *Memórias Póstumas*, VII¹

[...] certamente não está em teu juízo.
“Ideias de canário”²

Um dia sonhei, eu Tcheouang Tseu, que era borboleta, e voava daqui, dali, como uma verdadeira borboleta. Seguia consciente meus caprichos de borboleta, inconsciente de minha condição humana. De repente despertei, aqui estou deitado, eu mesmo, de novo. Agora, já nem sei mais ao certo se era um homem que sonhava ser borboleta, ou se só uma borboleta que sonhou ser homem. Entre o sonho e a realidade, segundo Tcheouang Tseu, difícil é distinguir onde um começa e outro termina, e acrescentou – existe um sonho que nos espera a todos nós e então, só então, saberemos se sonhamos um grande sonho.

*Ásia Maior: O planeta China*³

Num conhecido ensaio sobre o humor e a filosofia em Machado, José Guilherme Merquior afirma que a forma livre adotada a partir de 1880, aprendida com Lawrence Sterne — e com outros autores citados no prólogo às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* — leva Machado a uma “[...] audaciosa liberdade que permite a abordagem cômico-fantástica do real”⁴. Merquior define o cômico-fantástico em Machado pelo humorismo “zigzagueante”, caracterizado principalmente pela “absoluta liberda-

¹ Assis 2004, vol. I, p. 523.

² Assis 2004, vol. II, p. 612.

³ Martins 1958, p. 67.

⁴ Merquior 1990, p. 338.

de do texto em relação aos ditames da verossimilhança”⁵. O meu objetivo neste trabalho é seguir a rotação e translação, para partir de um título machadiano, que vai além do realismo mágico e do cômico-fantástico transformando-os gradativamente em terreno da loucura⁶. A fantasia, a alucinação, o sonho, fazem parte da vida de personagens machadianos. Estou interessado na transição em que essas qualidades se agravam, com implicações para o comportamento humano e a filosofia da existência.

O argumento deste ensaio é que há um caminho para a loucura, preparado e introduzido pelo humor do cômico-fantástico. Essa trajetória pode ser observada e definida pelo experimentalismo ficcional, pela decomposição dos seres e das experiências provocadas pela força do seu pessimismo, fatores mencionados no ensaio de Merquior e, como diz Bento Santiago, no sétimo capítulo de *Dom Casmurro*, ao olhar os retratos dos pais, pelo “encardido do tempo” (DC, VII)⁷. As cenas de magia e do cômico-fantástico podem ser ordenadas e estudadas segundo o grau de indeterminação e fragmentação da memória episódica dos personagens. Segundo uma teoria de cognição (de Endel Tulving), as memórias pessoais de nossas experiências são, por sua natureza, fragmentadas e não lineares. Repassar memórias do passado – viajar num tempo mental, da mesma maneira fragmentado e episódico – afeta a capacidade de formar concepções críticas sobre o futuro. Queremos observar nessa trajetória a passagem do sobrenatural até a loucura.

A dialética da luta constante com a razão é apresentada em forma de fábula no capítulo “Razão contra Sandice” das *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Mas é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheias

⁵ Ibid., p. 333. Merquior descremina a “moderna valorização [do cômico-fantástico] pelos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e Dostoiévski [...]” por categorias que incluem “[...] a frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios (como o delírio de Brás Cubas)”.

⁶ Warnes, Sasser 2020, p. 1. Christopher Warnes e Anderson Sasser reparam na resistência à definição do termo realismo mágico, enquanto o descrevem como sendo “[...] a mode or a style – sometimes a genre – of writing in which magical elements are presented alongside realistic ones as if there were no difference of kind between them. A magical realist text will treat supernatural occurrences as if they were perfectly natural”. Rabjin 1976, p. 8. No livro *The Fantastic in Literature* Eric S. Rabkin define o fantástico na literatura, com referências a Alice in Wonderland, de Lewis Carroll, pela necessidade de quebrar as regras ou normas do mundo narrativo: “One of the key distinguishing marks of the fantastic is that the perspectives enforced by the ground rules of the narrative world must be diametrically contradicted”.

⁷ Assis 2004, vol. I, p. 817. *Dom Casmurro* será indicado, daqui por diante, como DC, com o número do capítulo.

[...] dificilmente lha farão despejar [...] Agora, se advertimos no imenso número de casas que ocupa, umas de vez, outras durante as suas estações calmosas, concluiremos que essa amável peregrina é o terror dos proprietários [...]" (MPBC, VIII)⁸. Muitos personagens passam por momentos ou períodos de loucura. Numa nota preliminar às *Memórias Póstumas*, ao considerar o ridículo dos atos dos personagens, Massaud Moisés pondera se não "[...] leva à impressão de que, ao final de contas, numa espécie de loucura está a verdade maior e resistente a qualquer substância corrosiva, proveniente dos convencionalismos sociais ou da alma de cada um"⁹. É Machado quem escreve, citando Polonius: "Desvaria, embora, lá tem o seu método [...] Também há método aqui [...] e ainda há método no que se lhe seguiu, e que parece mais extravagante" (QB, CIX)¹⁰.

Limites do real

Na ficção, as cenas cômico-fantásticas surgem a qualquer momento e desafiam os limites do real, exemplificadas pelo famoso capítulo do delírio, quando Brás Cubas anda nas costas de um hipopótamo para a origem do tempo; ou no conto "Entre Santos," quando as estátuas dos santos em S. Francisco de Paula descem dos nichos para conversar entre si alta noite. Nós leitores ficamos admirados ao ler em *Dom Casmurro* que a carruagem do Imperador vai parar na casa de D. Glória, cena criada na imaginação de Bentinho: "[...] trazia uma ideia fantástica, a ideia de ir ter com o Imperador [...] Vi então o Imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe" (DC, XXIX)¹¹. São muitas as ideias fantásticas que entram constantemente na ficção. Nas *Memórias Póstumas*, acompanhamos Brás Cubas quando, depois da valsa com Virgília e do primeiro beijo ténue trocado, conta uma fantasia cômica em forma de fábula: "[...] porque o meu pensamento, ardiloso e traquinas, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília. Aí achou no peitoril de uma janela o pensamento de

⁸ Assis 2004, vol. I, p. 524. *Memórias póstumas de Brás Cubas* será indicado, daqui por diante, como MPBC, com o número do capítulo.

⁹ Moisés 1965, p. 16.

¹⁰ Assis 2004, vol. I, p. 736. *Quincas Borbas* será indicado, daqui por diante, como QB, com o número do capítulo.

¹¹ Assis 2004, vol. I, p. 837.

Virgília, saudaram-se e ficaram de palestra” (MPBC, LIII)¹². E ao sair de um baile, Brás encontra esperando no fundo do carro os seus cinquenta anos: “Lá estavam eles os teimosos, não tolhidos de frio, nem reumáticos, – mas cochilando a sua fadiga, um pouco cobiçosos de cama e de repouso” (MPBC, CXXXIV)¹³.

Ambiguidade

No diagnóstico de loucura, opera-se, na frase de Jorge de Sena, um “jogo de espelhos que substitui a mistificação à realidade para revelar a ambiguidade da consciência”¹⁴. Casos de ambiguidade na identificação dos primeiros sinais de loucura percorrem a ficção machadiana, tornados célebres por Simão Bacamarte, o alienista da Casa Verde, que declara: “A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente” (“O Alienista”)¹⁵. Não deixa de ser cômico quando, depois de um devaneio engraçado, Brás Cubas conta para Quincas Borba que é nababo. Entramos numa sala de espelhos quando é Quincas quem lhe informa que estava doido e chama um alienista. A reação do Brás a esse diagnóstico faz lembrar o raciocínio de Simão Bacamarte: “A única objeção contra a palavra do Quincas Borba é que não me sentia doido, mas não tendo geralmente os doidos outro conceito de si mesmos, tal objeção ficava sem valor” (MPBC, CLIII)¹⁶. Então, qual é o doido? O alienista que examina Brás Cubas vira o espelho mais uma vez, ao revelar o estado psíquico instável do amigo. Tenta minimizar a gravidade do diagnóstico com uma máxima inverossímil, “[...] um grãozinho de sandice, longe de fazer mal, dava certo pingo à vida” (MPBC, CLIII)¹⁷. Machado é longe de afirmar que a loucura existe para animar a nossa realidade, considerando o pessimismo que caracteriza subsequentes cenas de loucura, que denunciam qualidades, valores e comportamentos indesejáveis no pensamento e comportamento humanos. O mesmo médico que usou da máxima também respondeu

¹² Assis 2004, vol. I, p. 569.

¹³ Assis 2004, vol. I, p. 625.

¹⁴ Sena 1988, pp. 325-35.

¹⁵ Assis 2004, vol. II, p. 260.

¹⁶ Assis 2004, vol. I, p. 635.

¹⁷ Assis 2004, vol. I, p. 636.

ao comentário de Rubião, de que a morte seria fácil para Quincas por causa de sua filosofia, “mas filosofia é uma coisa, e morrer de verdade é outra, adeus” (QB, IV)¹⁸.

Fragmentação na estrutura da narrativa

Na leitura de Isadora Carvalho, o tema da loucura se desenvolve na desarticulação da linguagem: “[...] qualidades associadas à noção de loucura estão imbuídas também na linguagem em si do texto”¹⁹. Há capítulos aparentemente desassociados da narrativa, por exemplo “Inutilidade”, capítulo de uma única frase “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil” (MPBC, CXXXVI)²⁰. Outros capítulos partem do real para o incongruente e o cômico-absurdo, como no caso de “Um grão de sandice”, que vira o espelho ao alienista que achou normal “um grão de sandice” no diagnóstico de Quincas Borba. Brás cita “um doido que conheci,” Romualdo, reproduzindo uma fala que poderia ter saído do teatro do absurdo:

— Eu sou o ilustre Tamerlão, dizia ele. Outrora fui Romualdo, mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei Tártaro, e até rei dos Tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer Tártaros (MPBC, LXIX)²¹.

Brás é abalado pelas dimensões da loucura dessa ideia fixa. Machado mesmo nos adverte, de que “a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos” (“A Chinela Turca”)²². A fragmentação da lógica narrativa se reflete, como neste exemplo, na instabilidade ou na marginalidade dos personagens dentro da linguagem e da estrutura e hierarquia sociopolíticas.

Motivos subscientes

As cenas de realismo mágico podem desvendar motivos ocultos na subconsciência dos personagens, caracterizados por Merquior como “[...] estados psíquicos aberrantes; desdobramentos da personalidade,

¹⁸ Assis 2004, vol. I, p. 645.

¹⁹ Carvalho 2015, p. 161.

²⁰ Assis 2004, vol. I, p. 626.

²¹ Assis 2004, vol. I, p. 582.

²² Assis 2004, vol. II, p. 297.

delírios [...]”²³. Lembra-nos que Machado, sendo discípulo de moralistas franceses, é mestre de desmascaramento, inclusive dos mecanismos que sustentam a hierarquia sociopolítica. Kátia Muricy vê nesses desdobramentos e aberrações a desconstrução e negação de modelos de pensamento habitual e uma denúncia da razão burguesa.

Não falta muitas vezes à exposição da subconsciência uma visão grotesca do real. Brás se surpreende, por exemplo, quando numa primeira visita a Virgília, prospectiva noiva, confunde o rosto que observa com o esperado:

De repente morre-me a voz nos lábios, fico tolhido de assombro. Virgília... seria Virgília aquela moça? [...] As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera tão fina, rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo, que devastara o rosto da espanhola. [...] Creio que fiz um gesto de repulsa (MPBC, XLI)²⁴.

E no romance *Quincas Borba*, os sonhos paralelos de Rubião e Sofia revelam a crueldade e agressividade latente que subjazem o quadro emocional e material. No primeiro caso, Rubião sonha salvar Sofia do castigo corporal do marido:

Nessa noite, Rubião sonhou com Sofia e Maria Benedita. Viu-as num grande terreiro, apenas vestidas de saia, costas inteiramente despidas; o marido de Sofia, armado de um azorrague de cinco pontas de couro, rematando em bicos de ferro, castigava-as despiadamente (QB, CIX)²⁵.

Rubião se vê atuando com um heroísmo que, entretanto, prefigura a sua descida para a loucura definitiva: “Rubião sentiu que era o Imperador Luís Napoleão; o cachorro ia no carro aos pés de Sofia [...]” (QB, CIX)²⁶. E, paralelamente, Sofia, reagindo à severa repressão emocional a qual é sujeita, presente na subconsciência, sofre um pesadelo violento, no qual a carruagem em que anda de namoro com Carlos Maria é assaltada, ele apunhalado e o corpo deitado no chão. Ao sentir um beijo sangrento do assaltante, acorda para encontrar ao seu lado o marido, Palha (QB, CLXI)²⁷.

²³ Merquior 1990, p. 333.

²⁴ Assis 2004, vol. I, p. 560.

²⁵ Assis 2004, vol. I, p. 735.

²⁶ Assis 2004, vol. I, p. 736.

²⁷ Assis 2004, vol. I, p. 779.

A revelação de cenas subconscientes chega a um surrealismo quase kafkiano no conto “A Chinela Turca”, quando às altas horas da noite chega em casa de Duarte um homem gordo, tomado por um doido ou um ladrão, que o acusa:

O senhor é acusado de ter subtraído uma chinela turca [...] O homem disse isso com um riso sarcástico [...] de inquisidor. Duarte não sabia nem sequer da existência do objeto roubado [...] Dentro de alguns segundos, viu entrar cinco homens armados, que lhe lançaram as mãos e o levaram, escada abaixo, sem embargo dos gritos que soltava e dos movimentos desesperados que fazia (“A Chinela Turca”)²⁸.

Às vezes personagens consideradas racionais entram em estados aberrantes sem estar conscientes disso. Numa cena de *Quincas Borba*, após recusar um convite para andar a cavalo com Rubião, e ao despedir-se dele, Sofia vê da janela duas rosas se rindo do comportamento dela. Ouve os argumentos da primeira, que a avisa a esquecer-se dele, “triste homem sem encantos,” e da segunda, que recomenda “Se hás de amar alguém fora do matrimónio, ama a ele, que te ama e é discreto” (QB, CXLI)²⁹. Deixa-se estar ouvindo por longos momentos e passa para o outro lado do espelho quando começa a interrogar outras plantas.

Na beirada

Na sequência dessa progressão, há personagens que andam na beirada do precipício. Flora, no romance *Esau e Jacó*, não podendo escolher entre Pedro e Paulo, fica de cama com uma doença grave. Responde a Natividade, quando perguntada se os filhos podem entrar, “Ambos, quais?” (EJ, CVI)³⁰. Em *Quincas Borba*, Rubião insiste ao médico que examinou o amigo que o cachorro homônimo “parece gente.” Quando olha para o cachorro, “era o mesmo olhar meditativo do filósofo, quando examinava negócios humanos” (QB, XLIX)³¹. E quando, sozinho com o cachorro, ouve uma voz dizer “— E por que não?”,

²⁸ Assis 2004, vol. II, p. 297.

²⁹ Assis 2004, vol. I, p. 764.

³⁰ Assis 2004, vol. I, p. 1.079. *Esau e Jacó* é indicado como EJ, com o número do capítulo.

³¹ Assis 2004, vol. I, p. 681.

fica apavorado de pensar que era a voz do cachorro, ou melhor, a voz do outro Quincas Borba presente no corpo deste (QB, LXXXIX)³².

Muito raramente os personagens têm a consciência do seu estado quando estão passando por episódios de loucura, como Rubião conta sobre Quincas Borba:

Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco, e esse resto de consciência, como uma frouxa lamparina no meio das trevas, complicava muito o horror da situação. Sabia-o, e não se irritava contra o mal; ao contrário, dizia-me que era ainda uma prova de Humanitas, que assim brincava consigo mesmo (MPBC, CLIX)³³.

Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, também sabia que estava desequilibrado quando “o retrato de Escobar pareceu falar-me” (DC, CXVIII)³⁴. Reconhece que “era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado” (DC, CXXXIX)³⁵; mas ao olhar novamente para o retrato, volta imediatamente à ilusão que dominava a sua razão, a um estado amargo e vingativo. E no *Memorial*, o Conselheiro Aires relata no seu diário que, depois de se despedir da última vez de Fidélia no cais, volta a casa para encontrá-la novamente: “Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes” (MA, “18 de julho”)³⁶. Decepcionado por tudo que a fantasia revelara sobre os seus motivos, exclama, “Ah! basta!” (MA, “18 de julho”)³⁷.

Humor existencial

Neste trajeto para a loucura, o tratamento mais radical da comicidade talvez seja o do humor filosófico, ou da filosofia do humor, de onde a loucura é vista como uma condição do estar no mundo. Para Merquior, o humor misturado com o fantástico é uma atitude filosófica sem ser uma filosofia:

³² Assis 2004, vol. I, p. 711.

³³ Assis 2004, vol. I, p. 638.

³⁴ Assis 2004, vol. I, p. 925.

³⁵ Assis 2004, vol. I, p. 931.

³⁶ Assis 2004, vol. I, p. 1199. *Memorial de Aires* será indicado, daqui por diante, como MA, com o número do capítulo.

³⁷ *Ibid.*

O humorismo de Machado de Assis é uma atitude eminentemente filosófica — mas não é uma ‘filosofia’. [...] Machado não emprega o humor para ‘ilustrar’ uma filosofia: ao contrário, o seu humor — fazendo às vezes da inexistência metafísica — é filosofia; e esse fenômeno confere uma notável modernidade à sua obra” [...]”³⁸.

É aí, diz Merquior, que “o pessimismo [...] encontra adequada e maravilhosa expressão artística no humorismo”³⁹. Paralelamente, Benedito Nunes considera que a filosofia na obra machadiana é inseparável da forma do discurso, estabelecendo uma relação lúdica com as ideias filosóficas, tratando-as imaginativamente e dando-lhes nova forma como fantasias literárias, enquanto o autor ri à filosofia com uma inflexão irônica e mordaz⁴⁰. Certamente Machado recebeu todas as ideias filosóficas com um sorriso zombador e descrente. Faz Brás Cubas advertir que a natureza é caprichosa e as ideias oscilam entre fixas e móveis. Para Afrânio Coutinho é “[...] este caráter de ausência de qualidades fixas, de indefinido, no humor é o que há de mais verdadeiro nele [...]”⁴¹.

Conclusão

Machado emprega o humor do mágico e do fantástico para pôr em dúvida a natureza da verossimilhança e do juízo: “Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo” gorjeia o canário sumariamente a Macedo, no conto “Ideias de canário”⁴². Mal suspeitava o canário ingênuo do grau de loucura do linguista, que se proclamava perito na língua dos canários: “Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltando, trilando”⁴³. Para o canário, a totalidade do mundo é sempre o que vê ao seu redor, em toda sua perfeição, e qualquer outro cenário é falso. Apesar da ingenuidade panglossiana, a fala do canário se aproxima a um humor perigoso que beira o absurdo e que nos leva para perto da tautologia, da incongruência e até do inexplicável. A loucura, a perda do juízo, qualquer que seja — para repetir o canário — entra na casa de qualquer um.

³⁸ Merquior 1990, pp. 339-340.

³⁹ Merquior 1972, p. 30.

⁴⁰ Nunes 1989, p. 10.

⁴¹ Coutinho 1959, p. 31.

⁴² Assis 2004, vol. II, p. 612.

⁴³ *Ibid.*, p. 613.

Se ao observar a decomposição dos personagens na ficção machadiana aprendemos que a loucura é universal e existencial, fazendo o seu papel inevitável e inexplicável na tragicomédia humana, atuando no que Merquior chama “o indecifrável enigma do universo”⁴⁴, nos conforta não obstante a perspectiva desarmante do seu humor filosófico. Será que podemos rir com a mesma audaciosa liberdade, confiando, com o sorriso zombador do autor, na solução encontrada por Quincas Borba, depois de estudar longamente um problema insolúvel, quando conclui: “Nem todos os problemas valem cinco minutos de atenção” (MPBC, CXLIX)⁴⁵.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (2004), *Obra Completa*. 3 vols., Organização de Afrânio Coutinho, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, disponível em <<https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista>> (último acesso em 05/10/2023).
- Coutinho, A. (1959), *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*, Livraria São José, Rio de Janeiro.
- Martins, M. (1958), *Ásia Maior: o planeta China*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Merquior, J.G. (1972), *Gênero e estilo das “Memórias póstumas de Brás Cubas”*, em “Colóquio/Letras”, 8, jul., pp. 12-20.
- Merquior, J.G. (1990), *Crítica, 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pp. 331-343.
- Moisés, M. (1965), “Nota preliminar,” em Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 4.a ed., Editora Cultrix, São Paulo.
- Muricy, K. (1988), *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Nunes, B. (1989), *Machado de Assis e a filosofia*, em “Travessia”, 19, pp. 7-23.
- Rabkin, E. (1976), *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- Ramos, G. (1997), *Ironia à brasileira: O enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mário Quintana*, Editora Paulicéia, São Paulo.
- Risen, C. (30 set. 2023), “Endel Tulving, 96, Whose Work Transformed the Field of Cognitive Psychology”, em *The New York Times*, p. A21.
- Tulving, E. (1983), *Elements of Episodic Memory*, Oxford University Press, New York.
- Sena, J. (1988), *Machado de Assis e o seu quinteto carioca*, em “Estudos de cultura e literatura brasileira”, Edições 70, Lisboa, pp. 325-335.

⁴⁴ Merquior, 1990, p. 339.

⁴⁵ Assis 2004, vol. I, p. 633.

Warnes, C. e Sasser, K., eds. (2020), *Magical Realism and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.

Wilson, C. (1949), *Machado de Assis: Encomiast of Lunacy*, em "*Hispania*" 32.2, pp. 198-201

2. Machado de Assis, teórico do romance

Sandra Guardini Vasconcelos, Universidade de São Paulo

São célebres as menções de Machado de Assis às obras literárias e ao ato da leitura. Também não é nada incomum que seus narradores se refiram à materialidade do livro e ao processo da escrita. Para além da autoconsciência narrativa, uma das linhagens mais fecundas do romance inaugurada por Cervantes e caminho trilhado, entre outros, por Henry Fielding e Laurence Sterne, a obra novelística de Machado também se caracteriza por oferecer alguns indícios do que se poderia configurar como uma teoria machadiana do romance. Ainda que esparsos e pontuais, eles se encontram já na sua ensaística, quando alguns comentários sobre aquela forma literária indicam certa insatisfação com o estado da arte do gênero no Brasil.

As ideias críticas de Machado sobre o gênero romance produzidas entre as décadas de 1850 e 1870 tornam possível ler as primeiras à luz dos últimos, ou vice-versa. Os paralelos não são difíceis de traçar. Ainda em 1858, numa brevíssima referência às “três formas literárias essenciais” (romance, drama e poesia), registrava a carência de estudos no Brasil dessa “forma tão importante”¹, lacuna que ele próprio se encarregou de preencher alguns anos depois, em seus comentários sobre *O culto do dever* (1865), de Joaquim Manuel de Macedo, e *Iracema* (1865), de José de Alencar. Em Macedo, criticava a aderência estrita aos fatos e cobrava a falta de imaginação e de alma, isto é, “[d]a mão do poeta que levanta os acontecimentos da vida e os transfigura com a varinha mágica da arte”². Machado acreditava que, sem personagens desenhadas com traço forte e sem proporcionar aos leitores qualquer

¹ Assis 1992f, p. 788.

² Assis 1992b, p. 844.

sensação, o romance de Macedo estava longe de ser um “romance literário, o romance que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia”³, definição que sugeria um padrão a alcançar. *Iracema*, pelo contrário, ganhava a admiração do jovem crítico por conter uma “ação interessante” e “episódios originais”, sendo definido como um “poema em prosa” cheio “de vida, de interesse, e de verdade”. Machado valorizava ainda, do ponto de vista da estrutura narrativa, a articulação estreita entre os episódios e o assunto principal, ao enfatizar a ação que se desenvolve entre personagens movidas pelo sentimento⁴. Alencar teria logrado, assim, o que faltava a Macedo.

Anos mais tarde, Machado iria ressaltar a “imaginação fecunda” e a “magia do estilo” de Alencar⁵, desta vez contra a “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis” que havia criticado em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, quase uma década antes⁶. Descontadas as discordâncias de Machado em relação ao “realismo de Zola” a que associava o autor português, as resenhas dão a ver a crítica à composição das personagens, comparadas por ele a títeres, sem a necessária articulação com os episódios e com a ação do romance. O que se salienta ali são os aspectos mais estritamente composicionais que levaram Machado a levantar objeções à concepção de Eça, ao apontar a superfluidade da relação entre caracteres e ação, a improbabilidade e a desconexão entre o acontecimento e a “situação moral dos personagens”⁷. Daí decorria uma série de problemas estruturais que, segundo Machado, justificaria sua crítica ao romancista português: “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito”⁸. O contra-exemplo vinha de Shakespeare, em quem “o drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens”, um caminho que seria trilhado por ele nos romances da assim chamada primeira fase⁹.

³ Assis 1992b, p. 855.

⁴ Assis 1992d, pp. 849, 851 e 852, respectivamente.

⁵ Assis 1992c, p. 924.

⁶ Assis 1992a, pp. 903-913.

⁷ Assis 1992a, p. 910.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

Em artigo publicado na revista *Novo Mundo*, Machado de Assis iria pôr em questão o que denominou “certo instinto de nacionalidade”, que se podia reconhecer na literatura brasileira, para afirmar que “o espírito nacional”, na verdade, independeria do conteúdo propriamente local das obras literárias. Na seção dedicada ao romance, Machado, que vinha de publicar *Ressurreição* (1872), ressaltava a preponderância desse gênero sobre todos os outros gêneros literários cultivados então no país. Ele observava de que maneira, no Brasil, o romance “busca sempre a cor local”, que, segundo Machado, se apreendia nos “toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo mui adequada ao espírito do nosso povo”. Avaliando como boas as “tendências morais do romance brasileiro”, destacava nele a “pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres”. Na argumentação, contrapunham-se, assim, o “puro domínio da imaginação” e o desinteresse pelos “problemas do dia e do século” e, portanto, pelas “crises sociais e filosóficas”, das quais o romance brasileiro parecia estar isento, na sua visão¹⁰.

Nos seus romances, será possível acompanhar seu pensamento sobre o gênero por ele abraçado no início da década de 1870, depois de experimentar o conto, a novela e a poesia. A cada romance publicado, suas advertências ou prólogos vão pondo em questão algumas convenções que haviam feito história em ambos os lados do Atlântico. Em *Ressurreição*, como justificativa, Machado confessava “a vontade de aprender” e o desejo de saber se esse “ensaio em gênero novo” tinha alguma qualidade. Longe de solicitar a benevolência de seus leitores (a *captatio benevolentia* era quase praxe nos primeiros romancistas europeus), dispunha-se a “conhecer melhor o agro destas tarefas literárias”, escrevendo não um romance de costumes, mas o “esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres” (*Ressurreição*, p. 116)¹¹.

De fato, *Ressurreição* explora os conflitos entre os dois protagonistas, Félix e a jovem viúva Lívia, envolvidos em uma relação amorosa que será frustrada pela desconfiança do médico na sinceridade e constância femininas. A ação, o narrador a quer “singelíssima”, atenuando a importância do enredo em favor da sondagem do que

¹⁰ Assis 1992e, pp. 803-806.

¹¹ Todos os romances se encontram reunidos no v. 1 da *Obra completa*, Editora Aguillar, Rio de Janeiro, 1992. Os números de páginas se referem a esse volume e edição.

Antonio Candido caracterizou como as “camadas subjacentes do ser”¹². A trama de *Ressurreição* se alimenta menos das intervenções de seus protagonistas no mundo e se pauta muito mais pelo acompanhamento e análise de seus estados de alma por parte do narrador e pela miudeza dos atos cotidianos. Se peripécias – naquilo que elas contêm de inesperado, de surpreendente ou de aventura – não haverá dignas de nota, pode-se concordar com a singeleza da ação, sempre circunscrita e atenuada, em comparação com o interesse do narrador pelo “caráter”. O conflito, portanto, é de ordem interna e se traduz nos diálogos nos quais o contraste entre os modos de ser e de pensar das personagens se delineia com clareza e mão firme. A exploração de um conflito intersubjetivo, a preocupação com a luta interna de seu protagonista, o interesse pelo funcionamento da vida subjetiva e sentimentos de suas personagens eram, com a exceção de *Sonhos d’ouro* (1872) e *Senhora* (1875), de José de Alencar, algo praticamente inédito na literatura brasileira até o romance de estreia de Machado.

O “desenho dos caracteres”, de quem apresenta os perfis “incompletos”, mas com alguma sorte “naturais e verdadeiros”, surge novamente como o objetivo principal de *A mão e a luva* (1874), com um certo reconhecimento de que, talvez, as páginas não sejam de grande utilidade para o leitor. Mais uma vez, em sua advertência à 1ª. edição, Machado reitera que a ação lhe serve “apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis”. (*A mão e a luva*, p. 198). Na história, insiste ele, “o autor mais se ocupa de desenhar um ou dous caracteres, e de expor alguns sentimentos humanos, que de outra qualquer cousa, porque outra cousa não se animaria a fazer” (*A mão e a luva*, p. 228). Em *A mão e a luva*, o cálculo e as conveniências pessoais e sociais são o mote para as escolhas e decisões de Guiomar e Luís Alves, não representando um desvio do esquema narrativo que Machado já delineara no primeiro romance. Na sua onisciência, o narrador não se furta, ainda, a recheiar sua narrativa com comentários, reflexões e digressões que começamos a ouvir em *Ressurreição* e que irão se avolumar e se tornar cada vez mais presentes nos romances da segunda fase.

Helena (1876) acrescenta a esse padrão narrativo o *romanesco*, traço que Machado admite de modo explícito na Advertência e que se traduz em um enredo de corte melodramático, cheio de lances folhetinescos:

¹² Candido s.d., p. 216.

o suspense e o mistério em torno do nascimento de Helena, as reviravoltas, a sugestão de usurpação e de incesto, a renúncia, as revelações. O método é semelhante ao dos dois romances anteriores e novamente a intriga gira em torno do conflito entre o sentimento e as convenções sociais. Em *Iaiá Garcia* (1878), a tensão dramática se reduz, pois sob o “jugo das leis sociais” (*Iaiá Garcia*, p. 418), nem Jorge nem Estela exteriorizam suas motivações interiores, cabendo ao narrador sondar o que ele caracteriza como “a mola secreta da ação” (*Iaiá Garcia*, p. 402). Se em *Helena* Machado reconhece o caráter romanesco da história de Helena e Estácio, aqui o narrador faz Jorge recomendar a Iaiá que “dê um pouco de poesia à vida, mas não caia no romanesco; o romanesco é pérfido”. (*Iaiá Garcia*, p. 480). Por certo, o conselho contra o romantismo excessivo antecipa a afirmação de Brás Cubas, poucos anos depois, de que sua narrativa “não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas...” (*Brás Cubas*, p. 549). Como Machado advertia em outra parte, “[...] não confunda o romance com a vida, ou viverá desgraçada...” (“Ponto de vista”, *Histórias da meia-noite*).

Em seus quatro primeiros romances, Machado adotava o enredo dramático, no qual o fio condutor é o embate entre duas personalidades, como as de Félix e Lúvia, as de Guiomar e Estêvão, as de Estela e Jorge, em torno dos dilemas do coração e das convenções sociais. Ali, as tramas dependiam menos da intervenção de seus protagonistas no mundo e mais do foco e da análise, por parte do narrador, de seus estados de espírito e da trivialidade da vida cotidiana, desprovida de choques ou dificuldades intransponíveis. Neles, o narrador onisciente se centra nas personagens, age como um juiz de suas ações morais e investe no exame de suas motivações íntimas a fim de expor sua verdade interior. De certa forma, Machado cumpria o programa que havia proposto para o romance brasileiro em seus ensaios críticos. Tratava-se de uma visão bem-comportada do gênero, que não tirava ainda partido de todas as suas potencialidades.

A “vira volta machadiana”¹³, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1881, alinharia o escritor brasileiro com a tradição do *learned wit* [agudeza erudita] e do romance autorreflexivo. No prólogo da terceira edição, Machado retomava a observação do narrador de que as memórias eram “uma obra difusa” na qual havia adotado a “forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre,” (*Brás Cubas*,

¹³ Empresto aqui o título de artigo de Roberto Schwarz (2004).

p. 513). A novidade é o que parece ter provocado o espanto de um Capistrano de Abreu, o qual, em resenha na *Gazeta de Notícias*, indagava se a nova produção seria um romance¹⁴. A ousadia não tinha apenas a ver com a hesitação do narrador em iniciar as memórias pelo seu nascimento ou morte, mas com a escolha de ser um “defunto autor”, um ponto de vista que lhe dava a prerrogativa de distância absoluta em relação às coisas deste mundo. O capricho, a zombaria, a irreverência, as digressões serão a alma de uma narrativa sobre a qual Brás dirá, numa reprimenda ao leitor:

Tu tens de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (*Brás Cubas*, p. 583)

O “processo extraordinário” que Brás Cubas alega ter empregado na composição envolve “cabriolas” e “solavancos”, como “o andar dos ébrios”. Ainda, enquanto narra os fatos de sua vida em flashback e em ordem rigorosamente cronológica, vale-se de “todas as vantagens do método, sem a rigidez do método”. Se o método é “coisa indispensável”, Brás assevera que é melhor que fique “um pouco à fresca e à solta”, o que confere à narrativa a liberdade das digressões, dos comentários e dos parênteses, fazendo dela “obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona”. O tom derrisório e autodepreciativo se apreende em afirmações como a de que “o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cada-vérica”, ao passo que a tagarelice de Brás nega que nas suas memórias só entre “a substância da vida”.

Se, nos romances da primeira fase, tem-se um Machado hesitante entre os rumos a tomar, o que redundava em certa mistura eclética no plano da composição – análise psicológica, intromissões da voz narrativa, resquí-cios do romance epistolar (por exemplo, em *Helena*), enredo dramático, lances de folhetim, viés filosofante, cenas realistas, os arrebiques de linguagem¹⁵ –, como se estivesse inventariando possibilidades e alternativas,

¹⁴ Abreu 1881, p. 2.

¹⁵ Veja-se este trecho: “Como benefício celeste, entraram-lhe a correr as lágrimas, até então retidas pela presença de estranhos. Ninguém lhas viu, que a noite era fechada e o sítio ermo; mas a aura estiva, que começava a bafejar a folhagem ressequida do

a partir de *Brás Cubas* ele aparenta ter encontrado um veio mais congenial com seu ceticismo e visão desencantada do mundo. O próprio estatuto do romance é posto em questão. A matéria brasileira encontra outra forma, definitiva e segura, na qual se configurar, e os clichês românticos e cenas melodramáticas se tornam objeto de paródia. Machado submete, assim, a sua produção inicial a uma rigorosa revisão crítica. Além da mudança de tom, graças ao uso reiterado da ironia, da derrisão e do sarcasmo, nos romances da segunda fase haverá ainda uma inversão de ênfase, do ângulo da estruturação narrativa. A modificação realmente significativa, nesse aspecto, reside no fato de que a ação e o enredo submergem para segundo plano e a figura do narrador vem ocupar o proscênio, inflando o papel que geralmente costuma desempenhar na organização da narrativa. Isso toma a forma tanto do discurso memorialístico e autobiográfico, no qual avulta a voz do eu, quanto do aprofundamento das consequências da adoção de uma voz narrativa que se sobrepõe à história, ao narrado. Esgarça-se, dessa maneira, a ação, embora em alguns deles a intriga amorosa represente ainda uma espécie de fio condutor, e o romance se abre para o ensaio, para as “filosofices”, para as digressões, os quais produzem fissuras no que seria o edifício coeso do relato.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, não há mais o que dramatizar, isto é, pôr em ação, em movimento. Cubas narra de além-túmulo e já não tem mais nada a ver com as coisas deste mundo; entre os acontecimentos vividos por Bento Santiago e a narrativa à qual ele ora se dedica quarenta anos se interpõem e basta-lhe a essa altura “um sono quieto e apagado” (*Dom Casmurro*, p. 876); o aposentado e desiludido Conselheiro Aires, autor do diário íntimo que contém suas memórias, é, na definição de José Paulo Paes, “um aprendiz de morto”¹⁶ e, portanto, alguém que “já pode dispensar-se de intervir no duro jogo da sociedade”¹⁷. É como se estivessem, os três, fora do alcance da ação do tempo e das vicissitudes da existência. São “arquitetos de ruínas”¹⁸, sem legado a transmitir ou experiência a compartilhar.

sol, acaso lhe ouviu os soluços, acaso lhos levou ao seio de Deus. Veio então, de influxo divino, uma doce consolação às suas mágoas solitárias”. *Ressurreição*, p. 170.

¹⁶ Paes 2008, p. 43. Em um de seus diálogos com a baronesa, Aires afirma: “Agora o mundo começa aqui no cais da Glória ou na Rua do Ouvidor e acaba no cemitério de S. João Batista” (*Esau e Jacó*, p. 995).

¹⁷ Bosi 1999, p. 129.

¹⁸ Expressão com que Freitas, um dos comensais de Rubião, refere-se a si mesmo em

A autobiografia e as memórias, formas tradicionais do romance desde sua ascensão no século XVIII, são sistematicamente subvertidas, porque ali há menos da vida e mais das opiniões de seus “autores” do que seria de se esperar. Em *Dom Casmurro*, Bento Santiago leva cem capítulos para relatar o que desencadeará o conflito e o que deveria ser o acontecimento mais central de um romance sentimental convencional. O casamento com Capitu, o nascimento de Ezequiel e o desenlace, com a partida da mulher e filho para a Europa e a morte deles, ocupam exatos quarenta e oito capítulos do total e parecem ter menos importância do que a construção de um argumento e a apresentação de evidências que visam a levantar suspeitas e a imputar culpa à mulher. Ao se encerrar a narrativa, os capítulos derradeiros retomam os dois primeiros e compreendemos finalmente as razões do apelido de casmurro e da solidão, fechando-se assim o círculo. Restam as lembranças e o plano de escrever a “História dos Subúrbios”.

A provocação tem mais um lance em *Esau e Jacó* (1904) e em *Memorial de Aires* (1908), quando o próprio termo “romance” desaparece de cena. Como assinala o narrador de *Quincas Borba*, ele “quisera ter dado a este livro o método de tantos outros” (*Quincas Borba*, p. 738) só para refutar a ideia algumas linhas depois. O desrespeito às regras encontra uma tradução na fala de Polonius a respeito de Hamlet, de que o narrador se vale para comentar um sonho de Quincas Borba: “Desvario embora, lá tem seu método” (*Quincas Borba*, p. 736).

Na advertência que precede o penúltimo dos romances de Machado, a existência de sete cadernos manuscritos que pertencem a certo conselheiro Aires — diário de lembranças, memorial — explica a origem não só da narrativa que agora vinha a público, como daquela que constituiria de fato o último romance do autor. A advertência a *Esau e Jacó* (1904) é, segundo Augusto Meyer, um “falso prefácio, onde há tanta ou mais ficção que no próprio texto do romance”¹⁹. Ali, um autor anônimo nos relata que a matéria dos seis primeiros cadernos continha uma narrativa que tem como protagonistas os gêmeos e da qual Aires é personagem, mas também protonarrador. A ambiguidade se instala no plano da enunciação e a voz narrativa intervém em capítulos que, a seu modo, tecem observações sobre o processo da escrita: o pedido de ajuda “às pessoas da minha história” (*Esau e Jacó*, p. 966); o puxão

Quincas Borba (p. 664).

¹⁹ Meyer 1986, p. 329.

de orelhas na leitora que tem pressa em ler “o capítulo dos amores” e a quem o narrador confessa que não gosta “de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método” (*Esau e Jacó*, p. 982); o lembrete de que não está contando “a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro” para completar com a afirmação de que “Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as têm” (*Esau e Jacó*, p. 1006). Ao chegar ao fim, antes de narrar o desfecho, ainda inclui uma espécie de arremate:

Todas as histórias, se as cortam em fatias, acabam com um capítulo último e outro penúltimo, mas nenhum autor os confessa tais; todos preferem dar-lhe um título próprio. Eu adoto o método oposto; escrevo no alto de cada um dos capítulos seguintes os seus nomes de remate, e, sem dizer a matéria particular de nenhum, indico o quilômetro em que estamos da linha. Isto supondo que a história seja um trem de ferro”. (*Esau e Jacó*, p. 1090).

Em *Memorial de Aires* (1908), recortada a narrativa dos gêmeos, ficamos com o “Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis” (Advertência, *Esau e Jacó*, p. 946). Se, por um lado, os manuscritos emprestam alguma fidedignidade às personagens, fatos e ações narrados, por outro, não há qualquer presunção de que autor tenha representado “papel eminente neste mundo”. A forma do diário, “Decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões”, sai da secretária de Aires para o mundo, “desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto.” (Advertência, *Memorial de Aires*, p. 1096). O desamor à ênfase talvez explique o relato em tom menor e a quase inexistência de comentários sobre a escrita. Excepcionalmente, lemos a certa altura, na voz do próprio conselheiro, “não posso interromper o *Memorial*; aqui me tenho outra vez com a pena na mão. Era verdade, dá certo gosto deitar ao papel cousas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão.” (*Memorial de Aires*, p. 1141).

Narrador oblíquo e dissimulado, com confessa “vocação de descobrir e encobrir” (*Esau e Jacó*, p. 1070), Aires não atende às expectativas da forma-diário, que no seu caso de íntimo e confessional tem pouco e pareceria longe de se constituir como espaço de expressão da subjetividade. Nas frestas desse observar da vida alheia e das viravoltas políticas, nos interstícios, se sobreleva a figura do narrador, que, no “dizer calado”

(*Memorial de Aires*, p. 1196), nos deixa um diário de um indivíduo que renunciou à ação em nome da reflexão e internalizou o movimento da vida. Aires, o homem de “hábitos quietos”, a quem aborrece a ênfase, encerra o ciclo dos nove romances em tom menor, numa atmosfera de melancolia e consciência do *tempus fugit*²⁰. “Vontade sem ação” (*Memorial de Aires*, p. 1117), velhice e morte são a tônica desse romance no qual o protagonista já quase não é deste mundo e afasta-se “da praia com os olhos na gente que fica” (*Memorial de Aires*, p. 1193).

Sem nunca abandonar o romance de caracteres, que havia elegido como caminho em *Ressurreição*, Machado cria uma galeria memorável de personagens e, por meio do foco narrativo, seja em primeira, seja em terceira pessoa, alia o domínio extraordinário da análise psicológica à criação de narradores, também eles notáveis. A narrativa de suas vidas, entretanto, é fragmentária e lacunar, e expõe o quão pouco ou o quase nada que se realiza nesses romances, atravessados pela ironia e pelo desencanto. Machado nos carrega para longe do terreno seguro do romance canônico do seu tempo e instaura um regime de ambiguidade radical, para o qual o “par de lunetas” (*Esau e Jacó*, p. 966) que se oferece ao leitor é mero disfarce e engodo. São, salvo engano, “romance[s] em crise”²¹, os quais anunciam os sintomas e antecipam a crise do romance como gênero que se aprofundará nas primeiras décadas do século XX e terá desdobramentos tanto no contexto brasileiro quanto europeu.

Referências bibliográficas

- Abreu, C. (1881), *Livros e Letras*, em “Gazeta de Notícias”, n. 30, 30 de janeiro, p. 2.
- Candido, A. (s.d.), *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, vol. 2, Editora Livraria Martins, São Paulo.
- Assis, M. de (1992a), “Eça de Queirós: O Primo Basílio”, em *Obra completa*, vol. 3, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 903-913.
- Assis, M. de (1992b), “J. M. de Macedo: O culto do dever”, em *Obra completa*, vol. 3, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 843-847.
- Assis, M. de (1992c), “José de Alencar: O guarani”, em *Obra completa*, vol. 3, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 922-926.

²⁰ Aires, a certa altura, se refere às “negruras do tempo, que tudo consome” (*Memorial de Aires*, p. 1098).

²¹ Aproveito aqui o título do artigo de Gledson 2011.

- Assis, M. de (1992d), "José de Alencar: *Iracema*", em *Obra completa*, vol. 3, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 848-852.
- Assis, M. de (1992e), "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade", em *Obra completa*, vol. 3, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 803- 809.
- Assis, M. de (1992f), "O passado, o presente e o futuro da literatura", *A Marmota*, 09 e 23 de abril de 1858, em *Obra completa*, vol. 3, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 785-789.
- Assis, M. de (1992g), *Obra completa*, vol. 1, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Bosi, A. (1999), *Uma figura machadiana*, em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, Editora Ática, São Paulo, pp. 7-72.
- Gledson, J. (2011), *Quincas Borba – um romance em crise*, em *Machado de Assis em linha*, 4, 8, pp. 29-50.
- Meyer, A. (1986), *O romance machadiano*, em *Textos críticos*, organização de João Alexandre Barbosa, Perspectiva, São Paulo; INL, Brasília, pp. 327-337.
- Paes, J. P. (2008), *Um aprendiz de morto*, em *Armazém Literário. Ensaios*, organização e apresentação de Vilma Arêas, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 17-43.
- Schwarz, R. (2004), *A vira volta machadiana*, em "Novos Estudos", 69, pp. 15-34.

3. O grande salto mortal (nas asas do pequeno saldo)

Abel Barros Baptista, Universidade Nova de Lisboa

... e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o deficit.

Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*

1. O ensaio pretende considerar a última frase de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, analisando a relação entre filhos e legado a partir da diferença entre o projecto de engrandecimento familiar representado pelo pai de Brás Cubas e o desejo de paternidade por que o mesmo Brás Cubas passou. O grande salto mortal é a figura que descreve o movimento para o livro de memórias e a particularidade do seu encerramento na famosa frase: "...não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria".

Gostaria de abrir caminho a um estudo dos capítulos finais dos romances de Machado de Assis. Suponho não me enganar presumindo que esse estudo não foi ainda tentado na forma autónoma; aliás, é à forma autónoma do exame crítico que tais capítulos, em parte pela própria constituição, se esquivam: aparentam suplementos de remate, redundantes ou sem surpresa; em livros virtualmente intermináveis, desincumbem-se da tarefa de interromper a escrita produzindo certa impressão fiel de completude; tendem para a formulação enfática e sentenciosa, como se realçassem o que ficou exposto em benefício quer da clareza de intenções do autor quer da ilustração daqueles leitores que apreciam ser leccionados por sumários fáceis de reter — memoráveis e satisfatórios.

O paradigma é o último capítulo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, "Das negativas" e a sua bem conhecida formulação memorável

(CLX)¹. A expressão é tão lapidar, que o mais brioso escrutinador se esquece de que a deve entender subordinada ao “pequeno saldo”; e nem vai deter-se nas duas negativas gramaticais que justificam o saldo positivo, ainda que pequeno. A formulação parece “genuína e direta inspiração do Céu”, como o próprio Brás Cubas, no mesmo capítulo, descreve a ideia do emplastro — perfeita e peremptória, com a diferença de não esbarrar no acaso.

O efeito da frase é considerável — precisamente por ser a derradeira, como se o autor farsista revelasse de vez a sua verdadeira feição e nessa revelação residisse inteiro o significado do livro. Dir-se-ia um desabafo, de que se sente o efeito antes de atentarmos no sentido: uma espécie de *punch line* às avessas a rematar e pelo mesmo gesto descartar a enorme piada que seria todo o livro.

Confesso que nunca me conformei com este desfecho sisudo e afinal soturno. Não tanto por essa razão; sabe-se que o livro *is so funny as well as so bleak*, para recordar a feliz descrição de Michael Wood². Ou precisamente por essa razão, mas noutra orientação: na fortuna alcançada pelo legado de miséria tem grande parte, a meu ver, a ânsia de cancelar o cómico agregado ao sombrio. É sabido que o sombrio é mais capaz de cativar os que sofrem da paixão de ser leccionados; querem aprender, e com cómicos e humoristas pouco se aprende, ou até nada; sendo não menos certo, entretanto, que semelhante paixão em regra descamba em programa para o fracasso quando se trata da leitura de romances. Daí que, sempre que tais apaixonados saem da leitura com uma frase lapidar em mente, que depois repetem a título de lição ou moralidade, a responsabilidade recaia mais neles, leitores, do que nos romances, embora os haja moralistas e soturnos, nada dados a cabriolas e trampolinices. Ora, os romances de Machado justamente — são dados a cabriolas e trampolinices; quando se pensa ter captado certo pensamento, a frase dá um salto mortal, às vezes duplo, e deixa-nos estupefactos. Daí que seja útil, de vez em quando, voltar ao assunto amortecido.

O último capítulo organiza-se de modo singular: procede por enumeração de frases negativas que começam por definir faltas — não fui ministro, não conheci o casamento, incluindo o *odd one* “não fui califa”

¹ Nas citações de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, as referências indicam o respectivo capítulo entre parêntesis no corpo do texto.

² Wood 2004/2005, p. 296.

—, e a seguir, mas “ao lado dessas faltas”, três negativas que se contrapõem às faltas: não ter tido de trabalhar para comer, não ter sofrido a morte de D. Plácida nem a semidemência de Quincas Borba. Uma vez reconfiguradas as negativas como compensação, a frase “somadas umas cousas e outras” conduz ao apuramento do pequeno saldo, que tem implícita outra negativa, não “saí quite com a vida” (CLX). O parágrafo inteiro, não apenas a última frase, tem a forma e a eficácia de um balanço de encerramento das actividades pré-póstumas; sendo um confronto que parte de faltas para benefícios, e em ambos os casos com recurso a frases negativas, o pequeno saldo é ainda mais inesperado. Nenhum espanto causa o efeito duradouro que tem tido sobre os leitores. Nada nos autoriza, no entanto, a separá-lo do balanço que conduziu ao seu apuramento e de que portanto forçosamente depende. Por outro lado, dir-se-ia que a frase que o declara, sendo outra negativa, a “derradeira negativa”, escapa do balanço. A negativa “não tive filhos” pode considerar-se da mesma ordem das faltas enumeradas anteriormente; não ter transmitido o legado de miséria sugere antes um benefício do que uma falta: de modo que não ter tido filhos pode resultar em benefício sem deixar de ser uma falta, ou constituir-se benefício *por ser* uma falta — ou até dissolver-se no benefício da não transmissão do legado de miséria, se esta, mais do que compensação, dissipar o peso da falta dos filhos. As anteriores negativas eram entre si independentes, tanto nas faltas como nos ganhos; as duas negativas do saldo, filhos e legado, juntam-se numa parataxe que estipula entre elas uma subordinação implícita, por isso mesmo que é parataxe. Mas o que fica por esclarecer é a relação dessa parataxe com o pequeno saldo, que assim ganha toda a aparência de precisar de um balanço de si mesmo separado do balanço global: uma ponderação do que vai predominar no pequeno saldo — se os filhos se o legado não transmitido.

2. A negativa “não tive filhos”, referida à experiência biográfica de Brás Cubas, tem duas determinações distintas e de certo ponto em diante inconciliáveis: a patriarcal e a filial.

A determinação patriarcal delimita-se em esboço nas notícias e comentários genealógicos do começo do livro. Intercalados na narrativa do emplastro Brás Cubas, incluem a explicação da homonímia e realçam o papel extravagante do emplastro na tentativa de dar ao nome “Brás Cubas” fortuna independente e imune aos projectos patriarcais do pai; os quais são pelo mesmo pai expostos e impostos ao filho, na

Tijuca, após a morte da mãe. Nesse momento decisivo do programa de enobrecimento familiar o preceito maior — “é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais” (XXVIII) — justifica a inculcação de dois projectos para o filho: “um lugar de deputado e um casamento” (XXVI). Sabe-se que fracassaram; o golpe atingiu sobretudo o pai. Com efeito, Brás Cubas, além de sugerir que o pai verdadeiramente morreu do malogro do seu casamento com Virgília, comenta que, ao ouvi-lo exclamar indignado “Um Cubas!”, contemplava com curiosidade a convicção com que se referia ao filho como “galho da árvore ilustre dos Cubas”: “fenómeno, não raro, mas curioso: uma imaginação graduada em consciência” (XLIV). Entretanto, a resistência do galho à fantasiosa árvore dos Cubas despontara perante a exortação paterna: melancolicamente, o filho não via nem vantagem nem propósito na política e no casamento; e se acabou por aceitar as propostas, não foi porque o persuadissem a fantasia paterna, mas porque o moveu o chocalho da infância:

E foi por diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam, em pequeno, para eu andar depressa, e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida, — o amor da nomeada, o emplastro Brás Cubas. (XVIII)

A flor antimelancólica recebe duas designações, justapostas, como se fossem sinónimos: amor da nomeada e emplastro Brás Cubas. Metáforica e retroactivamente, o emplastro, equiparado ao amor da nomeada, já actua a libertar o filho enlutado da melancolia, que nele começara a desabotoar pouco antes, ali mesmo na Tijuca. Dir-se-á que o pai vence a resistência na medida em que vence a melancolia e vence a melancolia na medida em que agita diante dos olhos do filho a fortuna do nome e espevita o desejo de escapar à obscuridade. Decerto. Mas a equiparação não se esgota na redundância; é um lance retórico que, ao inserir naquele momento o significado e a motivação do malogro do emplastro, desenha a genealogia da diferenciação determinante na relação com o nome que constitui o cerne do episódio do emplastro enquanto causa da morte: o pai agitava o “nosso nome”, mas o filho ouvia *o seu nome*, o próprio, de si mesmo enquanto indivíduo. É claro que a vontade de ver o filho brilhar é parte relevante do programa de promoção familiar e das propostas associadas; mas essa relevância define-se pela preponderância do apelido Cubas sobre o nome Brás;

ao cabo, o apelo “não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios...” (XXVIII) remete ao património paterno que suportaria a acção do filho, a qual por sua vez deveria acrescentá-lo, como legado a formar-se e a dispor-se para finalidade de transmissão, outra descrição para a imagem do engrandecimento da ilustra árvore dos Cubas. Não sendo o caso, como não foi — e a presença do emplastro é disso corroboração —, a aceitação do filho insinua-se no projecto do pai como um parasita: o galho desconsidera a árvore ou sabe que não há árvore nenhuma. A transmissão do legado paterno fica ameaçada desde o momento em que defronta a hesitação do filho.

O que chamei determinação filial da frase “não tive filhos” define-se nessa diferença de relação com o nome e tem expressão imediata na acção de Brás Cubas. Aceita as propostas paternas, mas logo contraria o pai quando adia o regresso a fim de visitar D. Eusébia; e tarda a regressar por motivo particularmente conflituante com aquela aceitação: outra mulher, a flor da moita, a Vénus manca, que nesse lance poderia ter surgido como alternativa a Virgília: Eugênia. Não chegou a tanto, claro; mas nem por isso o encontro deixou de produzir efeitos definitivos na disposição de cedência ao pai. Quando desce da Tijuca, Brás Cubas já o faz por razões próprias ou uma causa própria: “o terror de vir a amar deveras, e desposá-la” (XXXV). Além disso, julgo que não se tem valorizado certa impressão de início, no momento em que D. Eusébia lhe apresenta a filha, e que Brás Cubas virá a descrever assim: “[D. Eusébia] beijou-a com tão expansiva ternura que me comoveu um pouco; lembrou-me minha mãe, e, — direi tudo, — tive umas cócegas de ser pai” (XXX).

Aquele “darei tudo”, conspícuo entre travessões, não pode deixar de nos atrair a atenção: há pouco perdera a mãe, o pai cínico a compeli-lo ao casamento que não queria, e ele — tem cócegas de ser pai?! O desenvolvimento do episódio, que é dos mais incompreendidos da fortuna crítica do livro, pode ser que não faça muita luz sobre aquelas duas palavras entre travessões; “darei tudo”, no imediato, sugere algo que não diria noutras circunstâncias, que não diria em circunstância nenhuma ou, em todo o caso, que carecia de justificação suplementar. Se “cócegas” vai ali no sentido de desejo, é possível deduzir que certo desejo de paternidade se associa ou não é discernível do desejo sexual, este insinuado sem reбуço através de várias descrições — não sendo a menos expressiva a “certa satisfação física e moral” (XXXIII) que confessa ter “ao pé” de Eugênia —, a seguir envolvidas nas imprecações dirigidas à alma sensível de algum leitor, as alusões à moita, etc.

As cócegas de ser pai são precursoras do “fluido misterioso”, que vai surgir no capítulo intitulado “O mistério”. Brás Cubas estranha Virgília: “perguntei-lhe o que tinha; calou-se, fez um gesto de enfado, de mal-estar, de fadiga; ateimei, ela disse-me que...” Eis assim descrito o efeito da oração completiva suprimida no capítulo: “Um fluido subtil percorreu todo o meu corpo: sensação forte, rápida, singular, que eu não chegarei jamais a fixar no papel” (LXXXVI). Será denominado mais adiante “fluido misterioso”, quando o mistério que dá título àquele capítulo se revela noutra intitulado “O Velho colóquio de Adão e Caim”.

A fantasia que o preenche é a conversa dum putativo pai com um “embrião anónimo de obscura paternidade”, antecedida — e legitimada — pela “voz secreta” que lhe dizia “é teu filho”, e a que Brás Cubas reagia dizendo: “Meu filho! — E repetia estas duas palavras, com certa voluptuosidade indefinível, e não sei que assomos de orgulho. Sentia-me homem” (XC). Não há no livro mais clara expressão da oposição entre o legado paterno e o desejo do filho: o embrião, anónimo, a paternidade, obscura — “esse perfil do incógnito” (XCIV) —, e no entanto o enlevo, enorme, a voluptuosidade, indefinível; a fantasia ganha força, o orgulho assoma, e o colóquio torna-se versão paródica do legado paterno, que fere de morte: projectos, ambições, “ cousas presentes e futuras”, mas no cume da fantasia, ponto de partida e premissa suprema: “o maroto amava-me” (XCIV). O que se decide é o destino passionai de Brás Cubas — um pai amado —, não qualquer árvore ilustre ou galho enfatuado, muito menos um pai ridículo e ansioso por impor ao filho a missão de o engrandecer.

O embrião, de resto, representa em síntese perfeita o encadeamento irónico de maior relevo e efeito no livro: a mesma Virgília, que o pai o constrangera a aceitar como noiva, torna-se sua amante adúltera, e será com ela que Brás Cubas viverá a experiência amorosa central da sua vida; a mesma Virgília assoma como possível mãe de um possível filho que nunca poderia receber o apelido Cubas; e logo depois, o cruel desfecho: tudo se esfuma, o embrião vai-se, “naquele ponto em que se não distingue Laplace de uma tartaruga” (XCV). O legado do pai é figura a que calham bem as palavras com que a quimera da felicidade é descrita no delírio: “feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação” (VII). Mas a mesma descrição vale de igual modo para o percurso biográfico de Brás Cubas: satisfação, nomeadamente amorosa e

sexual, e frustração do não menos secreto desejo de paternidade ocorrem no mesmo plano de obscuridade e precariedade, cosidos com a agulha da imaginação. A relação com o nome mantém-se determinante no fracasso de ambos, mas com a correspondente diferença no desfecho: se a projecção pública do nome de família é factor insubstituível do legado paterno, torna-se necessariamente dispensável, mais do que isso evitável, tanto no plano amoroso como no “fluido misterioso”: o amor da nomeada como que passa à clandestinidade, e o desejo satisfeito torna o emplastro irrelevante. No ponto em que o livro termina, o “fluido misterioso” já tinha consumado a ruína da herança paterna por completa e conformada desvinculação do herdeiro.

A última oportunidade de coincidência, ainda que apenas provável, foi a candidatura conjugal de Eulália, conduzida por Sabina “de um modo verdadeiramente impetuoso” (CXVII), que não sobreviveu à febre amarela. O malogro do pai e a frustração do filho, no plano do nome como no dos filhos, chegam ao termo da biografia e do livro sem se confundirem e, mais do que isso, sugerindo que um é o inverso se não for o adversário do outro. O legado paterno tem com os filhos uma relação necessária; a frustração do desejo de paternidade tem com o legado uma relação contingente ou relação nenhuma; ademais é superável, enquanto o malogro do legado é irremediável. O legado paterno é um projecto, tem preceitos, implica cálculo, estratégia, uma finalidade última que subordine os esforços e os indivíduos... O desejo de paternidade é inesperado, inexplicável, dominador, insusceptível de cálculo ou programa de acção e misterioso — um fluido misterioso... O legado paterno é feito de orgulho e vaidade, a sua ruína causa mágoa, ressentimento e morte; o fluido misterioso traz consigo alvoroço e alegria, domina os sentimentos do sujeito, que se subordina à voz secreta da convicção ou da fantasia. Num caso, podemos certamente delimitar um legado de miséria: a genealogia, o nome de família a árvore, a ilustração do nome. No outro, será quando muito uma miséria sem possibilidade de legado: nem nome nem continuidade, nem exortações nem lições de vida, nem noiva nem casamento, sequer golpes de imaginação ou fantasias...

Se a derradeira negativa já eram duas, a primeira, “não tive filhos”, divide-se por sua vez em duas, que podemos redescrever assim: “não tive os filhos que o meu pai queria que eu tivesse tido”; “não tive os filhos que eu próprio quis ter”. Com o malogro de um e o fracasso do outro, ambas se coadunam com o legado de miséria, mas a segunda

esbarra no pequeno saldo: como se explica que a frustração própria, no momento do balanço da vida encerrada, se traduza em ganho ou se emparelhe com o malogro paterno para daí resultar o benefício que deixa que Brás Cubas não saia quite com a vida? Acresce que os filhos nem sequer são os mesmos, quer dizer, não desempenham o mesmo papel na formulação da derradeira negativa. Na primeira acepção, não ter tido filhos não carece de particular significado: é a negativa que nomeia o impedimento terminante da transmissão do legado. Já ponderando o desejo de paternidade, não ter tido filhos assume forçosamente particularíssimo significado, pois que designa a um tempo o objecto do desejo e a sua frustração.

3. Seria tentador afirmar que não podemos ter nenhuma certeza sobre o que significa “não tive filhos” naquele preciso ponto do livro; seria não menos tentador propor que parece mais fácil saber o que é o legado da nossa miséria. Sobretudo, muito provavelmente, a maioria de leitores nem se dá conta da existência do pequeno saldo, subtil ou até esquivo, entre os filhos e a miséria. Felizmente, dispomos de explicações simples, e aliás de uma interpretação que julgo corrente e plausível da frase: “...achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (CLX). Após os dois pontos que articulam o “pequeno saldo” com a parataxe seguinte, coordenando “filhos” e “legado”, a explicação do pequeno saldo agrega malogro e frustração, pai e filho, legado e desejo, como se deduzisse da negativa a afirmativa: se não ter tido filhos é equivalente a não transmitir o legado da nossa miséria — ter filhos seria necessariamente transmitir-lhes o legado da nossa miséria. A parataxe opera o milagre de suscitar o problema e fazê-lo desaparecer nas asas da pontuação: a frustração do desejo de paternidade redundando em benefício se ter filhos significar transmitir o legado da nossa miséria. Ao contrário da célebre *boutade* de Quincas Borba — “verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer” (CVII) —, o pequeno legado traria implícita a conclusão de que única desgraça é precisamente nascer. Ou ainda mais precisamente — é ser filho, estar destinado a receber um legado, preparado ou despreparado para a miséria em qualquer caso inescapável. Apenas nessa acepção o pequeno saldo se sustenta enquanto remate capaz de emparelhar num ganho único o desejo frustrado do filho e o fracasso do pai. Com a vantagem suplementar de promover a hipertrofia

da seriedade sentenciosa, que dissolve o caso particular numa generalização de pretensão alegórica. O resultado é que continua escasso e desanimador. Um livro tão extraordinário em sentenças de humor impenitente e peripécias de comédia extravagante havia de descambar assim num pessimismo trivial? A vida, um vale de lágrimas, a felicidade, uma quimera, a desgraça, inevitável...? Lográmos a coesão do pequeno saldo, de resto frágil, mas é pequeno, demasiado pequeno para se projectar como legado do livro ou nos compensar por o ter aceitado.

Entretanto, o mesmo percurso que nos conduziu a essa interpretação inclui descrição alternativa do problema. O pequeno saldo deduz-se do balanço de perdas e ganhos; é composto de uma única falta — os filhos — descrita como ganho; e a parataxe transfere para o pequeno saldo a oposição entre perdas e ganhos que parecia superar. Eis o ponto alternativo: o remate do livro destaca uma falta — a dos filhos — para delegar no pequeno saldo a função de representar competente e contundentemente certo ponto — os filhos, enquanto herdeiros e enquanto indivíduos — em que a discrepância entre pai e filho se revela encontro de fantasias emparelhadas pelo fracasso.

A contingência tem parte decisiva nessa discrepância. O malogro do legado paterno não causou a frustração do desejo do filho, sendo a recíproca igualmente verdadeira; o desejo do filho, em plena ou precária satisfação, não seria incompatível com aceitação do legado paterno e sua observação até escrupulosa. A obscuridade dos amores de Brás Cubas não foi procurada para se esquivar aos desígnios paternos; e os mesmos desígnios paternos seriam mais do que capazes de absorver as veleidades amorosas do filho sem prejuízo de legado, nome e linhagem. A discrepância entre pai e filho nem se dissolveu nem atingiu o antagonismo: não tinha sujeito, nem intenção, nem finalidade. Calhou dar-se ou formar-se; ou foi-se formando até que deixou de fazer qualquer diferença — por efeito da morte.

Vem a ponto lembrar as linhas finais de *Quincas Borba*: “O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens” (CCI). Mas é preciso conhecer de perto a diferença para compreender que lá desde o alto não se distingue; e a linda Sofia sabia bem discernir os risos e as lágrimas: ela viu um carteiro cair, se bem se recordam!

Assim se explica o pequeno saldo. Não é compreensível no quadro da oposição entre ganhos e faltas; mas sem essa oposição a precedê-lo não poderia sequer enunciar-se. Não é compreensível considerando

a diferença entre pai e filho, legado do pai e desejo do filho; mas sem as pressupor, não produziria o efeito que produz, que é a sugestão de que a diferença, ao termo do livro, não se percebe ou não importa. Em suma, o pequeno saldo pressupõe uma diferença irreduzível na frase “não tive filhos”, porém não nos deixa levá-la além dos dois pontos: como se a impedir a parataxe de restabelecer retroactivamente a diferença que anula e assim abrir uma brecha que viesse alimentar a ideia de que a diferença entre pai e filho releva minimamente para o legado, a transmissão e a miséria. E não releva — por efeito da morte.

A morte, portanto, é decisiva no entendimento do pequeno saldo: porque foi apurado no “outro lado do mistério”, como se fosse património disponível para novo começo; e também porque se tornou realmente ponto de partida para novo começo. Tudo se decide aqui: a última frase não é derradeira no sentido de resumir o livro ou sintetizar alguma lição dele extraível, mas no sentido terminante de despedida: nenhuma outra a vem desmentir, explicar ou ridicularizar; “nenhuma outra” como, por exemplo, “ou muito me engano ou acabo de escrever um capítulo inútil” (CXXXVI) ou “mas este capítulo não é sério” (CXXXII). Interrompida a sequência dos capítulos, a última frase fica imune ao efeito de errata típico do livro — mas não fica imune a uma errata *atípica*, aliás paradoxal, porque não corrige e sobretudo reitera a despedida do prólogo, confirma que o autor falava a sério quando anunciou galhofa e melancolia, e reapresenta-o na sua condição e disposição final: autor sem herdeiros, com inventário reduzido ao pequeno saldo de que apenas ele pode ser herdeiro — e que, se o sujeita à impossibilidade de se libertar da memória da vida, também lhe dá liberdade de a redescrever pela forma livre.

Nesse sentido, o pequeno saldo é um princípio de comédia, cabriolas e peripécias incluídas. É ele que verdadeiramente abre caminho ao livro — e livro que não cai na tentação de atribuir a um princípio único a capacidade de engendrar uma história unificada que represente uma acção unificada. Nem destino nem ironia do destino, nem pai nem Pandora, nem Marcela nem Virgília, ainda menos Eulália, oferecem resposta nenhuma à busca de uma ideia, condição ou pessoa que tenha contribuído para que, no englobo da vida, as coisas fossem de um modo em vez de outro. Talvez Eugênia, a Vênus manca, tenha sido a melhor candidata a esse lugar: pelo menos, foi no encontro com ela, ou talvez melhor, a partir da fuga de *ao pé dela*, que Brás Cubas tomou a primeira e efectiva decisão de encaminhamento da sua vida, desde

logo com potencialidade para o libertar dos constrangimentos do programa paterno. Mas é certo que depois aconteceu muita coisa e por nenhuma razão particular — *antes por muitas razões particulares*.

O pequeno saldo é uma cabriola, a última — e até um grande salto mortal. Ou dois. Um primeiro para trás, quer dizer, por via do balanço da vida encerrada: representa a inevitabilidade de associar a frustração do filho ao malogro do pai. E depois para a frente: como salto póstumo para o livro, representa a renúncia de atribuir a essa associação um sentido determinado que se transporte para fora do livro e regresse à vida encerrada para lhe dar ordem e sentido.

E não falta sequer o regresso do emplastro Brás Cubas, o melhor candidato a protagonista do último capítulo. Recordo que ocorre duas vezes: tem um lugar próprio no elenco das faltas mas, antes disso, no primeiro parágrafo, é lembrado como fracasso derradeiro. Assim: “Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipochondríacos”. (CLX)

Tudo demasiado metafórico para levar a sério, dirão as pessoas que nunca viram cair um carteiro, as mesmas aliás que se deixam seduzir pelo legado da nossa miséria. Com efeito, a oposição não podia ser mais clara: o céu inspira, mas o acaso determina o contrário. Que pode o céu contra o acaso? Nada. Será essa a negativa que paira sobre todo o livro? Lembremos Virgília e a oportunidade dos sujeitos, Eulália e a febre amarela... ou Lobo Neves a dizer “marquesa, porque eu serei marquês” (XLIII) e depois fugir aterrado do 13; lembremos o embrulho misterioso, o embrião anónimo, o extraordinário Quincas Borba: que pôde o céu — tomando o céu por metonímia de qualquer força superior, determinante, consoladora ou protectora — contra todos eles? Que puderam todos e cada um deles, nas suas razões particulares, contra o acaso?

Um futebolista português declarou famosa e incompreensivelmente que “ninguém está imune de ser alheio ao erro”: creio que Brás Cubas emendaria para “ninguém está imune de ser alheio ao acaso”. A meu ver, seria mais fiel ao livro — ao curso e tom do livro, se lhe quiséssemos um remate sentencioso e emendável ou se já lho supuséssemos dessa feição.

Claro que o mesmo emplastro nada pôde contra o acaso, e isso mesmo ilustra no final, a saber: que o acaso de um só golpe matou invenção e inventor. Mas o salto mortal que define o livro desde o início é a

bravura com que Brás Cubas se transporta ao plano da extravagância assumindo a ideia de que a original forma do livro predomina sobre a substância da sua pequena biografia. Dir-se-á que o emplastro não é sério, e decerto ninguém o contesta. Mas a falta de seriedade a quem deve ser imputada? Machado concebeu Brás Cubas a conceber um emplastro e a morrer por causa da ideia fixa, e devemos tomá-lo no mesmo plano de realidade biográfica do embrulho misterioso ou da febre amarela que levou Eulália? Ou é já invenção póstuma de Brás Cubas, a fantasia primeira, determinante, a dar o tom e o exemplo da liberdade em que a forma livre se sintoniza com a substância da narração?

Perguntas que nos levariam longe, não há dúvida. A verdade é que a lógica do emplastro Brás Cubas é implacável e impecável: atribui significado à morte, que é nenhum, salvo a ideia fixa: a contingência do golpe de ar; coloca no centro do episódio a paixão do nome próprio, faz a história do nome, apelido e homonímia; introduz o tópico da melancolia; exemplifica o modo de proceder do livro, as digressões, as intercalações, as citações clássicas... Em síntese, o regresso do emplastro representa no final a confirmação de que o livro inteiro escapou a Aristóteles.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (2005), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Livros Cotovia, Lisboa.
- Assis, M. de (2012), *Quincas Borba*, Penguin/Companhia das Letras, São Paulo.
- Wood, M. (2004/2005), "Master among the Ruins", *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Fall / Spring 13 / 14, pp. 293-303.

4. Fernão Mentos? Minto: *O segredo do bonzo* e a questão do narrador sem fundamento

Paul Dixon, Purdue University

Mais do que qualquer outro autor brasileiro de sua época, Machado de Assis cultivou uma ficção de vozes problemáticas. A linguagem ambígua já foi muito estudada, em textos como *Dom Casmurro*, *Missa do galo* e *Memorial de Aires*. As falas irônicas também receberam atenção considerável, em relatos como *Teoria do medalhão*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Em geral, essas vozes problemáticas põem dúvida numa estreita relação entre Machado e a escola realista, cujo discurso geralmente depende de uma mensagem direta e verossímil, fiel a um mundo sólido, objeto independente das percepções dos sujeitos.

Continuando com a análise das vozes problemáticas em Machado, quero dar minha atenção a um discurso fascinante nesse sentido – à mentira. Sabemos que o interesse de Machado pela mentira começou cedo em sua vida. Um dos fatos curiosos de sua biografia é que antes dos vinte anos filiou-se a um grupo chamado Sociedade Petalógica do Rossio Grande, constituída pelo círculo intelectual do Rio de Janeiro, sob o incentivo de Francisco de Paula Brito, empresário cuja livraria era um núcleo da vida literária carioca da época¹. A finalidade da Sociedade era combater a mentira, expressão muito comum no discurso público, especialmente na imprensa e na política². Tal campanha contra a falsidade não ocorria pela denúncia e correção de afirmações falsas, mas sim por uma lógica inversa, tal como se vê na medicina homeopática: “contrariar aos mentirosos, mentindo-lhes”³.

¹ Martins 2018, pp. 171-172.

² Veiga 2020.

³ Martins 2018, p. 379.

Os abusos da retórica

Com razão Eduardo Melo França caracteriza *O segredo do bonzo* (*Papéis avulsos*, 1882) como um de vários contos (como *Teoria do medalhão* e *A igreja do diabo*) que satirizam a retórica, aquela antiga ciência da persuasão, prática questionável quando os retóricos dão mais ênfase em convencer do que em dizer a verdade⁴.

O conto foge de qualquer realidade imediatamente identificável em favor de um ambiente exótico num tempo distante, oferecendo uma visão fantástica⁵. Em seu subtítulo, o conto *O segredo do Bonzo* se caracteriza como “capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”. Vocabulário e estilo arcaicos estabelecem o texto como uma paródia de *Peregrinação* (1614), famosa crônica dos descobrimentos portugueses do século 16. É importante nos lembrar que a opinião geral sobre o escritor é que muitos detalhes de seus relatos de viagens são implausíveis e de veracidade duvidosa. Uma velha piada lusitana é que o nome mais justo do autor deveria ser “Fernão, mentes? Minto”.

Assim, o Fernão Mendes Pinto fictício é o narrador e também um dos personagens do conto. Está visitando a cidade de Fuchéu no reino de Bungo. Os nomes dos lugares parecem ser inventados pelo autor; porém, a presença de um bonzo, monge budista, sugere um ambiente no oriente, o que é consistente com as viagens contadas no livro de Pinto. Em sua visita, o narrador é acompanhado por Diogo Meireles, médico que já havia morado nesse lugar por algum tempo. Como tantos outros contos populares, o texto está construído sobre uma reiteração de eventos parecidos -- neste caso, mentiras. O narrador e seu companheiro se assustam ao assistir a declamações públicas extremamente inacreditáveis. Um primeiro orador declara, muito gravemente, que descobriu a origem dos grilos nas folhas dos coqueiros, em noites de lua nova⁶. Um segundo afirma que o secreto do fim do mundo está numa gota de sangue de vaca⁷. A retórica dos dois discursantes está repleta de fórmulas calculadas para persuadir: a menção de credenciais de autoridade, a modéstia, o patriotismo, afirmações de esforço sincero, etc. E apesar do aspecto ilógico das propostas, nos dois casos

⁴ França 2007, pp. 84-86.

⁵ Neto e Moreira 2018, pp. 171-72.

⁶ Assis 1985, p. 323.

⁷ *Ibid.*, p.324.

o público recebe as mensagens com entusiasmo, aprovando a grande sabedoria dos oradores. Além de parabenizar os discursantes, o público também elogia um sábio chamado Pomada. Entende-se que tanto os que falam como os que escutam são discípulos do bonzo.

A curiosidade leva o narrador e Diogo a encontrar um artesão de sandálias, Titané, que sabe onde mora o bonzo, Pomada, e que concorda em marcar uma visita com ele. Numa nota sobre o conto, o próprio Machado comenta que na fala popular brasileira, “Pomada” se refere a um charlatão ou ao charlatanismo⁸. Nessa visita, os curiosos descobrem a secreta chave de sua doutrina – que a verdade não vale nada em comparação com a opinião pública: “[. . .] se uma cousa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente”⁹. Os três visitantes – o narrador, Diogo Meireles e Titané – ficam impressionados com essa doutrina tão atrevida, e decidem pôr sua eficácia à prova. A segunda parte do conto, então, continua a sequência de afirmações implausíveis estabelecida no início. Agora cada um dos três, seguindo o exemplo dos oradores na praça pública, vai inventar uma mentira, proclamá-la com a maior sinceridade, e observar a reação do público. Se as mentiras são bem recebidas, então a doutrina do bonzo deve ser certa.

O fabricante de alparcatas é o primeiro a experimentar a doutrina. Embora seu produto seja medíocre, Titané inventa propagandas elogiando as sandálias, dando-lhes a distinção de “alparca do Estado” e falsificando reportagens sobre sua excessiva procura pelo mundo todo. E começa a vender muito mais¹⁰. O narrador, que mal consegue produzir qualquer som da charamela (uma espécie de flauta), anuncia um recital espetacular, e ganha enormes aplausos por meio de um comportamento grave, uma boa coreografia, e uma entrada dramática em que o instrumento é trazido numa bandeja de prata¹¹. A terceira e quarta mentira do conto, portanto, são ótimas provas da veracidade da doutrina de Pomada.

⁸ Ibid., p. 365.

⁹ Ibid., p. 325.

¹⁰ Ibid., pp. 326-327.

¹¹ Ibid., p. 327.

Mas a *pièce de résistance* vai pertencer a Diogo Meireles. Por algum tempo o médico está lutando com uma grave enfermidade no reino de Bungo, em que os pobres pacientes sofrem de narizes horripelantemente inchados. O único remédio conhecido é a amputação do órgão olfativo, prática naturalmente aceita com grande relutância pelo povo. Meireles começa a pregar a existência de “narizes metafísicos” como solução ao problema. Os pacientes não precisam se preocupar com a perda do nariz, porque, assim que o médico faz a extração do membro original, pode colocar, imediatamente, o nariz metafísico¹². A mentira tem um enorme êxito, e segundo o conto, a prova disso é que os pacientes que ficavam

certos e certíssimos de que ali estava o órgão substituto, e que este era inacessível aos sentidos humanos, não se davam por defraudados, e tornavam aos seus ofícios. Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar¹³.

Com isso, a quinta mentira do conto está completa. À primeira vista, essa parece ser a última. Mas não é, na realidade. Para a maior compreensão dessa última falsidade, é preciso falar um pouco sobre os sinais linguísticos que podem acompanhar certos tipos de discurso.

Um sinal da mentira

Alguns estudos indicam que muitas vezes há indícios involuntários de que uma pessoa está mentindo¹⁴. O tom da voz pode variar. O olhar da pessoa é diferente. O uso de expressões como “tipo”, que indicam um discurso espontâneo, são menos presentes. Análises do mais ilustre mentiroso de meu país, Donald Trump, afirmam que quando diz que alguém lhe chama “Sir”, quando se refere a uma conversa com “Jimmy” ou quando começa uma afirmação com “People say that ...” ou “I heard that ...”, provavelmente está falseando¹⁵.

¹² Ibid., p. 327.

¹³ Ibid., p. 328.

¹⁴ Depaulo 2003, Marcus 2013, Sprabary 2022.

¹⁵ Moran 2019.

Creio que podemos identificar um sinal parecido nas mentiras do conto. *Primeira mentira* (origem dos grilos): “e todo redundava em glória do reino de Bungo, e especialmente da cidade Fuchéu, cujo filho era”¹⁶. *Segunda mentira* (gota de sangue): “não desejando nem pedindo outro galardão mais que dar glória ao reino de Bungo e receber dele a estimação que os bons filhos merecem”¹⁷. *Terceira mentira* (sandálias): “e nunca se julgaria mais do que um obreiro diligente e amigo da glória do reino de Bungo”¹⁸.

De acordo com Viviane Carvalho da Anunciação, essas frases são paródias de uma expressão muito usada pelos portugueses para justificar suas navegações e seus projetos coloniais – “Para a glória de Deus e o benefício dos homens”¹⁹. Mas aqui, também funcionam como aviso. Há uma consistência nas primeiras três afirmações falsas. As pessoas que falam fazem uma combinação da fórmula retórica da modéstia, negando qualquer interesse pessoal na excelência de seus projetos, e o lugar comum do patriotismo, dizendo que o verdadeiro motivo é enaltecer o reino de Bungo.

Este chavão, presente nas três primeiras mentiras do conto, chega a ser um sinal da falsidade dessas declarações. Mas ainda há outro exemplo da expressão, que faz parte do desfecho do conto. Quem inventa a mentira dos narizes é o médico, Diogo Meireles, mas quem a narra, supostamente, é Fernão Mendes Pinto. Depois de contar a mentira dos narizes metafísicos e seu maravilhoso efeito no público, o narrador fecha seu relato assim: “O que tudo deixo relatado para glória do bonzo e benefício do mundo”²⁰. Temos aqui, então, um quarto exemplo do mesmo sinal linguístico, relacionado com a mentira. Mas a função da expressão, dentro do conto, é diferente. Nos casos anteriores, as fórmulas são associadas com casos isolados de mentiras – sobre a origem dos grilos, o secreto do fim do mundo, e a excelência das alparcatas. São expressões diegéticas em discursos individuais e servem para identificar como mentirosos três personagens do relato. No último caso, porém, o chavão não se refere a um caso individual, isolado dos outros. É uma expressão mais geral, do narrador de todos os casos

¹⁶ Assis 1985, p. 323.

¹⁷ *Ibid.*, p. 324.

¹⁸ *Ibid.*, p. 326.

¹⁹ Anunciação 2023, p. 148.

²⁰ Assis 1985, p. 328.

e sua referência é a narração como um todo. Implicitamente, o conto termina com a sugestão de que todo o relato é uma grande inverdade, e que nós, como leitores, fomos logrados por uma decepção calculada.

Teatralidade brasileira

No famoso ensaio *Instinto de nacionalidade*²¹ Machado exigiu “um certo sentimento íntimo” como um fator necessário para uma literatura autenticamente nacional. Creio que os contos do autor oferecem um terreno muito fértil para descobrir tal sentimento. Em *O segredo do bonzo*, vemos a tendência de fingir estrategicamente, de fazer teatro prático, como maneira de afirmar-se num mundo que dá grande valor às aparências. Nenhum dos personagens no conto é brasileiro, mas alguns são portugueses; se há um “instinto de nacionalidade” brasileiro no texto, então, deve tratar-se de influências ancestrais. E não se pode descontar o fato de que autor, obviamente brasileiro, inventou aquela piada textual. O conto oferece testes da doutrina do bonzo, (alpargatas, caramela, narizes metafísicos) cada um sendo um jogo de ilusões, uma realidade fingida, uma pequena peça teatral. Na aplicação, cada mentira é um momento em que um ator consegue enganar ou lograr, obtendo uma forma de imponência manipuladora sobre o outro -- seu público. Ao representar esses logros, o narrador convida o leitor a ser cúmplice, a compartilhar um segredo ou uma atitude exclusiva, não acessível ao público em geral. Ao dar fé às afirmações inautênticas de Titané, do narrador e de Diogo Meireles, o público do reino de Bongo se revela como ingênuo, incauto ou tolo. Em companhia do narrador, o leitor pode sentir uma certa superioridade por ter mantido uma distância daqueles receptores, por não ter caído naquelas trampas. Mas ao final, quando o narrador declara que “tudo” foi “relatado para glória do bonzo e benefício do mundo”²² os leitores são obrigados a perceber que não há nenhuma distância entre eles e o público que aplaude aquelas demonstrações falsas. Se o leitor conseguiu manter uma distância racional dos três testes, dos mini-enganos no interior do relato, provavelmente foi logrado pelo maxi-enganho, pela falsidade do relato inteiro.

²¹ Ibid., pp. 801-809.

²² Ibid., p. 328.

Outra maneira de encarar a brasilidade do conto, o sentimento íntimo de uma realidade brasileira mais próxima, é ler o conto num sentido alegórico como um comentário sobre alguns debates intelectuais no final do século 19. Naquele momento, havia uma ambivalência no público entre as credences populares e os novos paradigmas do saber científico. Tal indecisão era especialmente evidente na questão do tratamento dos enfermos, alguns acreditando nas curas tradicionais e outros favorecendo os novos achados da medicina moderna. O conto pode ser visto como uma sátira aos malandros que por motivos de personalismo ou lucro aproveitam as incertezas do povo para propor mensagens e programas duvidosos²³. Na área da medicina, tocada na mentira de Diogo Meireles, pode haver uma alegoria sobre a ambivalência pública entre os “curandeiros” que ofereciam receitas tradicionais ou teorias marginais de tratamento, e os médicos formados nos preceitos mais credenciados. O problema do nariz grotescamente inchado podia referir-se à moléstia da sífilis, muito grave na época, que muitas vezes atacava os narizes dos pacientes. Haveria até uma sugestão de racismo na cultura da época, pois era uma crença popular que as escravas eram as principais transmissoras invisíveis da doença²⁴.

O engano final é uma piada calculada, sem mais agressividade do que um capote num jogo de gamão. Mas não deixa de ser uma pequena manifestação de personalismo em que um narrador (ou talvez um autor) demonstra um capricho de malícia, de domínio esquivo, talvez de superioridade intelectual por não ter levado nada a sério.

Um paradoxo, e o problema do narrador “inconfiável”

O aviso (ainda que implícito) do próprio narrador de falar falso nos remete a um famoso enigma da lógica – ao paradoxo do mentiroso. Quando uma pessoa, em declaração autorreferencial, diz “Estou mentindo”, essa pessoa cria uma situação semântica impossível, pois, para aceitar que o locutor está mentindo, o ouvinte precisa acreditar na veracidade do que diz. Para acreditar na veracidade de sua afirmação, é necessário que o ouvinte a julgue como mentira. E é isso, essencialmente, que o leitor vê no desfecho de *O segredo do bonzo*. Com aquela

²³ Anunciação 2023, p.142.

²⁴ Ibid., p. 157; Chalhoub 2003, pp. 128-130.

última frase, já definida em três outras instâncias como um anúncio de um discurso inautêntico, o narrador nos diz que está mentindo.

Na filosofia, o paradoxo do mentiroso é considerado um problema de “fundamento” (*grounding*), no qual falta uma base semântica e lógica suficiente para aceitar como verdadeira a afirmação²⁵. Se a declaração carece dessa base, fica, por assim dizer, suspensa no ar, sem poder se relacionar a qualquer outro argumento.

Ocorre-me que essa prática, no contexto da ficção, confunde as noções tipicamente associadas ao narrador. Em nosso vocabulário crítico, é muito comum caracterizar os narradores como “confiáveis” ou “não-confiáveis”. Os conceitos são ubíquos, a tal ponto que nem parece ser mais necessário reconhecer a fonte de tal ideia. Mas a origem da ideia é muito mais clara do que a origem dos grilos; foi introduzida por primeira vez em 1961, no livro *The Rhetoric of Fiction* de Wayne Booth.

Para compreender o conceito, primeiro é preciso entender a noção do “autor implícito.” Em oposição ao autor biográfico, que existe no mundo real, o autor implícito só existe como o produtor de um texto; representa o corpo de valores, ou a visão do mundo, afirmado pela mente responsável pela expressão escrita. O “narrador confiável” é uma voz aceita pela convenção da leitura como válida. Os leitores presumem validade nos narradores; começam dando crédito ao narrador, confiando nele, a menos que recebam aviso que possa contrariar tal presunção. No caso do narrador confiável, o leitor não percebe nenhuma contradição entre a perspectiva do narrador e a do autor implícito. De acordo com Booth o narrador confiável “fala ou age de acordo com as normas do texto (quer dizer, as normas do autor implícito)”²⁶. E agora o narrador não-confiável. Segundo Booth, é simplesmente o contrário. O narrador é “não-confiável quando tal não é o caso”²⁷ ou seja, quando há uma discordância entre a visão do narrador e do autor implícito.

Um exemplo de Booth ajuda a entender o conceito. O crítico norte-americano cita *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, como o perfeito exemplo de um narrador não-confiável. Lembremos que *Huckleberry Finn* é cúmplice do escravo fugido, Jim, e que sente culpa por tê-lo ajudado a escapar. Huck afirma que por causa de tal “pecado” crê que irá

²⁵ Herzberger 1970, pp. 147-153.

²⁶ Booth 1961, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, pp. 161, 159.

para o inferno. Segundo Booth, a questão do narrador não-confiável reside na discrepância de perspectivas sobre tal “pecado”: o “narrador (Huck) afirma ser naturalmente iníquo enquanto o autor, escondido por trás, silenciosamente conta suas virtudes”²⁸. A ideia de uma mensagem implícita, “silenciosa”, produto de um autor implícito, que comunica a verdadeira “norma” do texto, é indispensável para o conceito do narrador não-confiável, segundo a definição de Wayne Booth. Já que a ironia discursiva também é uma questão de uma voz implícita, que contradiz uma afirmação explícita, podemos considerar a noção do autor não-confiável como uma sub-categoria da ironia. Quem lê um narrador não-confiável está efetuando uma leitura irônica.

Durante a leitura de *O segredo do bonzo*, acho que começamos, como é normal, dando crédito ao narrador. Nossa presunção é que ele seja digno de confiança. Ele está contando mentiras, mas essas são enganos claramente identificados como tal, como provas da doutrina do bonzo. Em efeito, o narrador convida o leitor a ser seu sócio no projeto de avaliar satiricamente a retórica inautêntica. A última oração, que põe o relato todo na mesma categoria das cinco falsidades enumeradas, perturba essa cumplicidade com o narrador, colocando o leitor agora numa relação de distanciamento. Mas esse transtorno na relação entre o leitor e o narrador – é causado por um narrador não-confiável?

Não pode ser, de acordo com a definição de Booth. Para que o narrador fosse não-confiável, segundo a noção de Booth, o narrador do conto teria que permanecer firme em sua posição original, de revelar as falsidades só dos outros. Uma voz “silenciosa” do autor implícito daria indicações para o leitor atento de que essa posição não é de confiar. Mas aqui, ao rematar seu relato com o mesmo claro sinal que identifica as mentiras anteriores, o narrador, praticamente, está declarando sua própria mentira. Tudo é explícito; não há nada “por trás” que possa indicar qualquer mensagem em oposição ao que o narrador declara.

A classificação de narradores como “confiáveis” ou “não-confiáveis” é simplista, por ser absolutamente binária. Relatos como *O segredo do bonzo* mostram a insuficiência desse paradigma. O narrador do conto não pode ser confiável, porque mente. Mas ao mesmo tempo não pode ser inconfiável, porque é ele mesmo que revela que mente. Não há nenhuma voz “silenciosa, por trás” desse narrador. O conto de Machado mostra a necessidade, na teoria do narrador, de outra categoria,

²⁸ Ibid., p. 159.

além da taxonomia familiar. E proponho que uma terceira categoria – “narrador sem fundamento” --seja a mais adequada para identificar um narrador que participa do paradoxo do mentiroso. O narrador, como o de *O segredo do bonzo* existe num lugar fora do normal, como se estivesse num espaço tão alto que não há gravidade. Não há *grounding* no sentido lógico, ou seja, base para avaliar as coisas que diz como autênticas ou inautênticas.

Tal falta de fundamento lógico cria um grau maior de distanciamento entre o leitor e o autor. Quando o narrador é meramente não-confiável, o leitor está livre para se afastar do narrador, mas ainda está sendo guiado pelo autor implícito. Mas quando o narrador é sem fundamento, o leitor se encontra sem dependência de um narrador, e também sem vínculo com um autor implícito. Está perdido, talvez, mas está mais livre.

O segredo do bonzo não é o único texto que parece ter um narrador sem fundamento. Tenho um artigo que examina a questão em *Dom Casmurro*²⁹ e uma parte de um livro de que examina o problema em *Memórias póstumas de Brás Cubas*³⁰. Basta dizer que Machado, que foge do pensamento categórico em tantas áreas, também evita taxonomias rígidas ao criar narradores fascinantes e problemáticos.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1985), *Obra completa*, vol. 2, Aguilar, Rio de Janeiro.
- Annuniação, V. C. da (2023), *Familiar Theories in Exotic Lands: the Case of “O segredo do bonzo” by Machado de Assis*, “Portuguese Studies”, v. 39, n. 2, pp. 140-157.
- Booth, W. C. (1983), *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 2.^a ed.
- Chalhoub, S. (2003), *Machado de Assis, historiador*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Depaulo, B. et al. (2003), *Cues to Deception*, “Psychological Bulletin”, v. 129, n. 1, pp. 74-118.
- Dixon, P. (1988), *A auto-referência e o paradoxo em Dom Casmurro*, “Brasil/Brazil”, 1.1, pp. 30-40.
- Dixon, P. (2009), *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias póstumas*, EDUSP e Nankin Editorial, São Paulo.

²⁹ Dixon 1988.

³⁰ Dixon 2009, pp. 41-57.

- França, E. M. (2007), *Notas sobre a presença da sátira menipeia nas Memórias póstumas de Brás Cubas e no conto "O segredo do bonzo"*, A Cor das Letras – UEFS, n. 8, pp. 77-88.
- Herzberger, H. (1970), *Paradoxes of Grounding in Semantics*, "The Journal of Philosophy", vol. 67, n. 6, pp. 145-167.
- Marcus, J. (2013), *How Do You Tell When a Politician is Lying? (His Lips are Moving, and Moving, and Moving)*, "Esquire", Disponível em How to Tell a Politician Is Lying – Harvard Business School Study (esquire.com).
- Martins, B. (2018), *Corpo sem cabeça: o tipógrafo-editor e a Petalógica*, Editora UFMG, Belo Horizonte.
- Moran, L. (2019), *CNN Fact-checker Points Out this Telltale Sign When Donald Trump Lies*. "Huffington Post", Disponível em CNN Fact-Checker Points Out This Telltale Sign When Donald Trump Lies | HuffPost Latest News.
- Pereira Neto, A. J., Moreira, M. (2018), *A verossimilhança do gênero fantástico em "O segredo do Bonzo" de Machado de Assis*, "Machado de Assis em Linha", vol. 11, n. 25, pp. 170-182.
- Sprabary, A. (2022), *Eye Movement and Lying: Genuine or Junk Science?*, "All About Vision", Disponível em The Art of Deception: Can Eye Movements Indicate Lying? (allaboutvision.com).
- Veiga, E. (2020), *A "fábrica de fake news" que funcionu no Rio no século 19.*, "DW", Disponível em A "fábrica de fake news" que funcionou no Rio no século 19 – DW – 14/10/2020.

A PERSPECTIVA DA LITERATURA COMPARADA

5. Machado através da hermenêutica de feições e do prisma narrativo alemão¹

Elide Valarini Oliver, University of California (Santa Barbara)

Um Terceiro e um Quarto. Uma hermenêutica das feições.

A introdução de uma terceira pessoa na relação de um casal, é algo, que como lembra Charlotte a Eduard em *As Afinidades Eletivas* de Goethe, necessita “ser considerado, e isto sob mais do que apenas um ponto de vista único”². A proposta de Eduard é a de trazer um amigo comum, o capitão, para que venha morar com eles no castelo.

No desequilíbrio causado pelo terceiro elemento representado pelo capitão, vem a eles juntar-se um quarto, Otilie: esquiva, recolhida, lenta. Eduard se apaixona por Otilie, e vice-versa, enquanto o capitão ama Charlotte, em amor igualmente correspondido, mas marcado pela prudência e abnegação.

A introdução do terceiro elemento dinamiza uma narrativa tanto por avançar o enredo quanto por expor a psicologia dos personagens na trama que vivem diante do leitor. Machado de Assis se afeiçoou ao esquema com muitas variações, mas é a conjunção entre a introdução de um terceiro e um quarto elemento especificamente no que diz respeito a feições, que busco neste artigo entender. Enfatizo o termo feição.

¹ Este artigo é um pequeno sumário de minha presente pesquisa (e livro a sair). Parte do texto, reelaborado, foi publicado em Oliver, 2022.

² Goethe 1968, vol. I, p. 62. Cito neste artigo tanto o volume bilingue, cuja tradução foi feita por J-F Angelloz, quanto a tradução para o francês, por Jacques Porchat, que Machado de Assis possuía em sua biblioteca. Ao citar da obra bilingue, acrescento o número do tomo e traduzo do alemão.

No capítulo XI das *Afinidades Eletivas*³, dá-se um acontecimento que o próprio Goethe classificou de um “evento inaudito mas que, entretanto, ocorreu”⁴. O casal de esposos, Charlotte e Eduard, emocionalmente apartados, concebe ao acaso um filho numa noite onde cada um imagina estar com seu respectivo objeto amoroso. Charlotte ama o capitão e Eduard, Otilie. O encontro se dá simplesmente porque Eduard ao tentar penetrar no quarto de Otilie, desperta a atenção de sua mulher Charlotte, que, ouvindo o ruído, abre a porta. A Eduard não resta nada mais a fazer do que entrar no quarto de Charlotte. Dessa noite e dessa relação falseada, nascerá um filho cujos olhos serão os de Otilie e o resto do corpo se assemelhará ao capitão, inclusive a cabeça com suas feições e expressões.

A legitimidade da relação entre o casal, sancionada pela sociedade, não é, entretanto, sancionada pelo impedimento moral goetheano agora vigente entre o casal, que é a *quebra do laço emocional*; impedimento que impõe distância, pois o casal já não se pertence. A noite fatal e a posterior gravidez inesperada de Charlotte representam não o curso normal de uma relação matrimonial, mas aparecem como forças opostas e de entrave à atratividade química, inevitável e *natural*, no sentido aqui da filosofia da natureza goetheana. O cerne do argumento no livro é que Goethe monta um paradoxo, onde é o próprio leito conjugal o lugar do adultério. Como escreve Paul Stöcklein “Infiéis na fidelidade, rompendo o laço conjugal no leito conjugal”⁵.

A livre manifestação de fortes afinidades, essa força motriz pode ser encontrada em várias obras de Goethe que o autor chamava de *Daemon*, numa acepção particular do sentido que o conceito adquiriu através da história.

No romance em questão, essa força motriz é justificada através da atração exercida pelas *afinidades eletivas*, denominação da química da época para a atração entre os elementos *naturais*, e que Goethe explicitamente transforma em conversa e discussão científica entre Eduard, Charlotte e o capitão, em capítulo do livro, onde os personagens também fazem experimentos químicos. Tal interpretação da atratividade

³ Ibid. Goethe tomou o título da obra do químico sueco Bergmann, *De attractionibus electivis*, que havia sido traduzido ao alemão em 1785 com o título *Die Wahlverwandschaften*.

⁴ Ibid, vol. I, p. 310.

⁵ Stöcklein 1949, p. 13.

é condizente com a visão científica de Goethe, que buscava leis gerais na diversidade aparentemente caótica dos fenômenos naturais como forma de entender as leis ocultas da Natureza.

Enfatizo aqui o fato inegável entre Goethe e Machado quanto ao poder da Natureza de restringir e revelar o comportamento humano. Da Natureza como elemento filosófico primordial (Pandora em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*) ou como metonímia (o *mar*) elemento desencadeador em *Dom Casmurro*. Em ambos os escritores, essa força natural destrói o pequeno enclave humano. Em *Dom Casmurro*, o *mar* e a *ressaca* corporificam (como Pandora) o poder da natureza em moldar o destino humano pela força do *daemon*. A inconspícua lua-de-mel na Tijuca, que cinge pela primeira vez o casal Bentinho-Capitu é embaçada, circundada pela natureza, mas como se sabe, Capitu entediada, anseia por sair dela e mergulhar no mundo societal: “Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também”⁶.

Se a mata da (então) Tijuca e suas quatro paredes se assemelham ao quarto conjugal do castelo em Goethe, aí temos um exemplo de incongruência afetiva que já está bem longe da afinidade. O prêmio veio tarde demais e os esforços que levaram à sua realização, já agora se esvaziaram, pois o investimento erótico, que pode nunca ter existido de parte de Capitu, agora se assoma com a força inevitável do *daemon*, rasgando o véu das ilusões matrimoniais. De fato, essa não é uma receita de felicidade conjugal.

Já muito antes no romance, no ousado beijo invertido de Capitu em Bentinho a espontaneidade do gesto é suspeita. Capitu é sempre um feixe de considerações negociadas a favor e contra seus desejos. Prudente como Charlotte, ela só se deixa reger pelo *daemon* em situações extremas, e igualmente como Charlotte, luta para controlá-lo, não sem que ambas sofram posteriormente as consequências do destino. Comparamos duas cenas:

Ao encontrar-se no lago sozinha numa canoa com o capitão, a força do *daemon* entra em ação, eles se beijam. A natureza, o *daemon* e o destino confabulam, mas Charlotte e o capitão os dominam. Isso não ocorre, porém, sem pesadas consequências, pois o filho de Charlotte com seu legítimo marido Eduard, terá, como já dito, as feições do capitão.

⁶ Assis 2015a, p. 1007. O casal vai morar numa casa na Glória, *pace* a ironia da topografia.

O par ilegítimo, Eduard e Ottilie, que cede à natureza e ao daemon, é destruído pela força da paixão que os leva à morte e à morte por afogamento do bebê.

Ottilie é personagem regida por forças tectônicas, que se opõem à água (daí a morte do bebê) assim como Capitu o é pela água do mar em seu poder de empuxo: *ressaca*.

Capitu, que amparava e consolava Sancha no velório de Escobar, no meio do caos geral:

olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fica, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas. O cadáver de Escobar parece que a retina também. Momentos houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto quais os da viúva sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã⁷.

A complexa trama do olhar aqui, o ritmo no qual emoção e suspensão buscam se equilibrar, lembra o mesmo momento paradoxal e climático entre o capitão e Charlotte, sobretudo pela falência erótica, pelo desencontro no encontro. Em Machado, há a liberação de uma energia que não havia sido plenamente reconhecida, uma energia onde as três facetas do narrador, os três focos narrativos desse romance se juntam numa só perspectiva. Ali estão *Bentinho*, *Bento Santiago* e *Casmurro*, os três focos narrativos em prisma, observando a cena. Não teria sido esta a cena primitiva que pode ter dado início ao relato de “catarse” que lemos sob o nome *Dom Casmurro*? Ali se condensam esses três focos narrativos num só momento trágico e revelador. O que vem depois, é a tentativa falha de resgate, reunindo aquelas *três* facetas numa só. Tarefa impossível.

2. O Trauma da Fisionomia. Uma Hermenêutica tripartite do narrador

O gesto/olhar de Capitu ao ver Escobar morto é assim apreendido pelo prisma do foco narrativo tripartite. A vantagem hermenêutica é a de tomar esse momento, e talvez todo o romance como obra regida pelas feições, ou talvez pelo trauma da fisionomia; tal hermenêutica libera

⁷ Ibid., pp. 1025-1026.

igualmente a obra, que pode assim livremente exibir aquela qualidade única: o fato de ser afirmativa e ousadamente desinteressada, como observa Kant⁸.

Ao mesmo tempo, ela também auxilia a reinterpretar o foco narrativo do romance, promovendo uma liberação interpretativa condizente com o aspecto multifacetado do mesmo; um foco narrativo subjetivamente episódico e fragmentado, em vez de meramente “inconfiável”.

Sabe-se que um dos pontos candentes da controvérsia adúltera entre Bentinho, Capitu e Escobar se revela nas feições e linguagem corporal de Ezequiel. O problema da crítica de “tribunal”, centrada na culpa/ inocência de Capitu não é, fundamentalmente um problema hermenêutico, mas de julgamento extrínseco. Por isso, quero apresentar alguma reflexão quanto à atratividade do que por falta de melhor termo, vou chamar de “hermenêutica das feições” para dar conta de alguns elementos textuais que ao que me parece, reúne os três autores mencionados no título deste artigo, e se possível, ampliar as perspectivas críticas que com isso se abrem; afinal, a aquisição de feições denunciadoras é um poderoso *recurso ficcional*, e como tal, magistralmente bem empregado por Machado de Assis, Goethe e Hoffmann.

3. Hermenêutica das feições como observação objetiva e subjetiva

Nas ocasiões onde vem à tona a semelhança do bebê de Eduard e Charlotte com o capitão e Otilie, os contextos indicam que não se trata de impressão subjetiva, mas um *fato objetivamente reconhecido* por gente de fora. Para não deixar dúvidas quanto a isso, Goethe faz questão de trazer dois convidados de fora, ingleses interessados em ciência (inclusive magnetismo), que ficam espantados com o fenômeno que veem na criança⁹: um prodígio [prodige/Wunderkind]; essa dupla semelhança [double ressemblance/doppelte Ähnlichkeit]¹⁰:

⁸ Kant 1914.

⁹ Machado de Assis possuía as obras de Goethe em alemão, e a versão em francês, traduzida por Jacques Porchat das *Obras Completas* cuja edição consultei para esse artigo, comparando-a com o original alemão, citado acima.

¹⁰ Entre colchetes os termos em francês empregados na tradução lida por Machado, e os originais em alemão.

Para os traços do rosto, o conjunto das formas, a criança era sempre cada vez mais a imagem do capitão; os olhos sempre se distinguiam cada vez menos dos olhos de Otilie¹¹.

Da mesma maneira, ao olhar o filho pela primeira vez, num encontro secreto com Otilie que está passeando com o bebê, Eduard se espanta e exclama: Esses traços, não são eles os do major? [o capitão havia sido promovido]. Nunca jamais vi uma tal semelhança¹² ao que Otilie replica: *Todo o mundo assegura* que ele se parece comigo¹³.

A explicação de Eduard ao encontrar seu filho pela primeira vez é sintomática. Para ele a criança, mesmo a despeito dos olhos de Otilie, não passa de uma criatura que denuncia uma falta grave. Ela é apenas símbolo de uma falta grave: essa criança *nasceu de um duplo adultério*¹⁴.

Teria um ato adúlterino dentro do casamento, por parte de Capitu, gerado as feições denunciadoras de Ezequiel?

Mesmo levando-se em conta a hipótese dos gestos e feições “imitativos” no caso de Ezequiel, não seria essa atribuição de imitação, uma tentativa de explicar o inexplicável?

No capítulo CXVII, conversando a respeito dos filhos de ambos os casais, que passavam “dias, ora no Flamengo, ora na Glória, Sancha observa que “até já se iam parecendo”, ao que Bento observa: – Não; é porque Ezequiel imita os gestos dos outros”. Em seguida temos a seguinte observação de Escobar: “Escobar concordou comigo e *insinuou* que alguma vez as crianças que *se frequentam muito acabam parecendo-se umas com as outras*”¹⁵.

O mal-estar de todos diante das “imitações” de Ezequiel pode esconder questões que nenhuma das personagens ousa se perguntar, sequer responder. Daí o recurso ao que me parece uma saída pela tangente.

Mas se no romance de Goethe é explicitada a objetividade da semelhança e do adultério dentro do casamento, no caso de *Dom Casmurro*, o incômodo de todos com as imitações de Ezequiel, e o estranho procedimento de José Dias em sua insistência no *Filho do Homem*, parece bem mal “resolvido” com o recurso vale-tudo do narrador não confiável.

¹¹ Goethe 1968, p. 540.

¹² Ibid., p. 549.

¹³ Ibid. (grifo meu).

¹⁴ Ibid., p. 550 (grifo meu).

¹⁵ Assis 2015a, p. 1021 (grifos meus).

Mais difícil de justificar pelo argumento da inconfiabilidade é o afastamento de D. Glória de Capitu e a cessação das visitas, o que centra o desenvolvimento da relação entre as duas num eixo objetivo (tal como a observação dos visitantes ingleses em Goethe) que não pode facilmente ser adicionado à conta já grande da inconfiabilidade do narrador sem diminuir a força estética do romance e comprometer Machado como um autor de soluções medíocres e recursos de clichê de folhetim.

4. A falha trágica em *Dom Casmurro* e o *Daemon/Desejo de Capitu*

Em *Dom Casmurro*, o par Capitu e Escobar também sucumbe, unido pelos olhos de ressaca de Capitu e a ressaca das ondas do mar. Como em Goethe, a Natureza, no romance, determina o empuxo contrário das forças daemônicas. Como Otilie, Escobar morre na água. Dom Casmurro, em sua faceta *Bento Santiago* resiste ao olhar de Sancha, outra afinidade eletiva onde o daemon não vence.

O único personagem em *As Afinidades Eletivas* que representa a sanção social no romance é Mittler (mediador). Figura moral e moralizadora, Mittler apenas desencadeia tragédias. Por causar a morte de Otilie, é a origem, em consequência, da morte de Eduard.

Tal comparação enriquece aspectos pouco discutidos de *Dom Casmurro*, sobretudo desde que a hipótese da inocência e da vitimização de Capitu tomou pé, obscurecendo alguns fatores cruciais, dentre os quais a possibilidade de seu desejo por Escobar, uma afinidade correspondente ao demonismo goetheano. Admitir que a afinidade entre ela e Escobar existiu e *gerou efeitos* obriga também a repensar a fisionomia de Ezequiel e sua semelhança com Escobar. É preciso retomar a ideia de que tal semelhança não é apenas projeção ou insanidade de um narrador não confiável, mas leva o problema para o da complexidade paradoxal do caso do bebê de Eduard e Charlotte, concebido pela *transgressão* ou *hybris*, entre dois seres legitimamente unidos mas em união, uma ilegítima e consensual infidelidade.

Essa ousadia inusitada, em Goethe, causou perplexidade à crítica e ao público e o autor foi acusado de ter introduzido elementos do fantástico na obra.

Mas, mesmo admitindo-se que o fantástico tenha sido empregado para realçar os elementos cruciais do romance, o fato é que o bebê é o

objeto concreto que reúne elementos difíceis de serem digeridos pelas normas sociais que exigem a congruência entre o casamento sancionado e as afinidades eletivas. Mais que isso, tais congruências devem ser permanentes e indissolúveis. Porém, tanto na união entre Eduard e Charlotte, quanto na da faceta *Bento Santiago* e Capitu, as coisas não se passam exatamente desse jeito. A relação entre a faceta *Bentinho* e Capitu é de sedução por parte de Capitu, mas não necessariamente de afinidade. Uma vez casados e passando a lua de mel na Glória, o tédio se instala.

A escolha do foco na fisionomia dos filhos, tanto em Goethe quanto em Machado, põe em relevo o nódulo moral complexo que ambos os autores apresentam. Em Machado é absolutamente dispensável a especulação quanto ao adultério cometido ou não, pois é, igualmente, a fisionomia do filho que determina e “resolve” a equação química.

Na insistente interpretação estreita de um Machado apegado a uma visão realista isso incomoda e tenta-se explicar o fato seja defendendo Capitu, seja culpando o narrador Casmurro. Vejo, pelo contrário, em ambas as obras, uma inversão irônica do paradigma cristão tal como apresentado no evangelho de Mateus: “Ouviste o que foi dito aos antigos: Não cometerás adultério. Eu, porém, vos digo: todo aquele que lançar um olhar de cobiça para uma mulher já adulterou com ela em seu coração” (5, 27-28).

Mas, diferentemente da opinião de Cristo, Goethe e Machado lançam outras possibilidades, dentre as quais, a fidelidade do coração dos amantes praticando a infidelidade de corpos dentro de relações sancionadas socialmente.

Pode-se até mesmo admitir nessa virada de paradigma algo da ordem da magia simpática. As superstições que envolvem crianças nascendo com marcas corporais de animais “explicam” tais caracteres corporais ou fisionômicos através dos desejos da mãe ou de um encontro fortuito com alguma força extraordinária ou inexplicável como os exemplos de magia simpática deixam claro: lobos, botos, lebres (lábio leporino) etc.¹⁶

¹⁶ A lebre e o lábio leporino, em *Growth of the Soil*, de Knut Hansum. Exemplos de magia simpática e feições em *The Golden Bough*, de J.G. Frazer. Relembro brevemente aqui o vasto manancial descritivo da literatura, que frequentemente emprega características animais para descrever feições humanas e o clássico de Gianbattista della Porta, *De humana physiognomia libri III* de 1586.

5. Entre idênticos: gêmeos e duplos. E.T.A Hoffmann e Machado

O contato de Machado com o conto fantástico de Hoffmann se deu através das mutiladas versões francesas feitas por Loève-Veimars. Como indica Élizabéth Teichmann os primeiros contos de Hoffmann foram publicados primeiro em revistas como a *Revue de Paris*, o *Journal des Débats*, o *Mercure de France*, a *Revue de deux mondes* a partir de 1828¹⁷, todas publicações às quais Machado de Assis tinha acesso. A primeira seleção em livro feita em 1829, por Loève-Veimars, e publicada sob o título de *Contes fantastiques*. Hoffmann era reconhecido na França como o inventor do gênero do conto fantástico, ao qual imediatamente se dedicou uma coorte de escritores franceses, mais, ou menos bem sucedidos¹⁸.

Jean-Pierre Castex ao comentar a moda do fantástico na França, não deixa de brevemente indicar o contexto das artes visuais e da música, o sucesso do violinista Paganini tanto pelo virtuosismo “diabólico” quanto pelas suas feições e características físicas. Castex, entretanto, não comenta o pastiche de Jacques Offenbach, a ópera *Les Contes d’Hoffmann*, que obteve grande sucesso; a ópera é mencionada duas vezes em *Esaú e Jacó*.

Embora o fantástico tenha sido amplamente empregado por Machado, o autor se refere diretamente a Hoffmann uma vez, no conto “Os Óculos de Pedro Antão”.

Quero enfatizar com isso o uso do fantástico hoffmaniano em Machado, aquele que irrompe no meio da “realidade normal” e revira de maneira fatal a vida de uma personagem, tal como o bebê de Goethe.

Em *Esaú e Jacó*, Flora é incapaz de separar Pedro e Paulo, idênticos, mas igualmente incapaz de juntá-los, visto que o desenho que primeiro esconde e depois mostra ao Conselheiro Aires, não passa de um esboço inacabado, que Aires logo rasga (tentando talvez separá-los e salvar Flora?).

Igualmente Ezequiel, um *doppeltgänger* de Escobar, irrompe na vida de *Bento Santiago*, que reage com a falta de maturidade emocional de *Bentinho*, para acabar, exatamente por isso, como *Casmurro*. O controle do volume do elemento fantástico em Machado é nesses e em outros

¹⁷ Teichmann 1961. Os contos e artigos sobre Hoffmann apareceram em toda a parte. Em *La Mode*, *La revue de Paris*, *Le Courrier*, *Le Globe*, *Le Temps*.

¹⁸ A denominação de *contes fantastiques* foi criada por Loève-Veimars e seu editor, pois o título publicado por Hoffmann na Alemanha era *Peças de Fantasia à maneira de Callot* [Phantasiestücke ins Callots Manier]. Os títulos das “peças” em francês são praticamente irreconhecíveis: *Rat Krespell* [O Conselheiro Krespell] se chama *Le Violon de Crémone* [O Violino de Cremona] em francês.

exemplos, calibrado para gerar o máximo de desestabilização mas re-
tendo os fios ficcionais de tal desestabilização. Essa ossatura é muito
bem exposta no conto dos óculos de Pedro Antão.

Machado ao buscar descoser e desfilar o tecido que tece as narrati-
vas fantásticas, igualmente as reafirma. Com seu característico *unders-
tatement*, Machado transfere elementos do fantástico para narrativas
que sempre foram tidas como realistas, sendo Brás Cubas o defunto
autor, um insigne exemplo.

6. O *Doppeltgänger* entre *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*

Há algo intrigante entre *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e a novela *Der
Doppeltgänger* [O Duplo] de Hoffmann. Da mesma maneira, essa mes-
ma novela tem pontos de contato importantes com *As Afinidades Ele-
tivas*. Em todas essas obras, as feições e as fisionomias são elementos
que parecem irromper do nada, “inauditos” mas que podem ocorrer,
como se expressou Goethe, e quando irrompem na narrativa, parecem
conjuram todas as forças ocultas que estão à espreita, esperando serem
chamadas a sinalizar o que não pode ser dito ou reconhecido pelas
personagens que vivem seus dramas: a natureza, o destino, o daemon.
Por mais que Goethe criticasse a nova geração de “românticos” (leia-se
Hoffmann), o uso que faz de elementos fantásticos em toda a sua obra
indica que para o autor, os elementos “inauditos” são amplamente ne-
cessários, como o eram para o próprio Hoffmann.

O “fantástico” em Hoffmann é primordialmente um *acontecimento
real*; ele intensifica respostas psicológicas, mas, em geral, é parte do mun-
do externo, objetivamente reconhecido enquanto tal pelos personagens
dentro da estória. Bem como pode-se dizer igualmente que o fantástico
em *Dom Casmurro* combina elementos objetivos e subjetivos de maneira
a desfamiliarizar a narrativa mas não a realidade nela contida. As feições
de Ezequiel e suas imitações são inquietantes (*unheimlich*).

Teria Machado de Assis lido *Der Doppeltgänger*? A novela foi publi-
cada com o título *Ménechemes*¹⁹ no Tomo XVIII, da tradução de Loève-
-Veimars, intitulado *Contes et fantaisies*, publicado em 1833.

¹⁹ Em alusão à peça de Plauto, *Menaechmi*. No entanto, o título se aplica mal à estória,
pois a comédia de Plauto trata de irmãos gêmeos e não de Duplos. É o *inexplicável*
do Duplo que atrai. Shakespeare joga com as duas possibilidades em *The Comedy of
Errors*, mas sendo uma comédia, tudo se explica no final. A notar que em *Esau e Jacó*,
é Flora que é caracterizada como *inexplicável* pelo Conselheiro Aires.

Não é possível assegurar que Machado tivesse ou não lido a novela, mas Machado lia as revistas parisienses onde os contos traduzidos apareciam. O que intriga, porém, são os pontos de conexão e de coincidências entre as tramas de *Der Doppeltgänger* e *Esau e Jacó*. Nos dois casos também, como em Goethe, a trama se desenvolve entre fisionomias idênticas. Em Hoffmann, o tema do duplo; em Machado, os gêmeos, uma forma “realista”, atenuada, do duplo, ou para usar a terminologia de Northrop Frye em *Anatomy of Criticism*, o baixo mimético.

Em Hoffmann, a semelhança entre os duplos se dá exatamente segundo os mesmos paradigmas das *Afinidades Eletivas*. É o filho da princesa Angela²⁰ que nasce com as feições do conde Törny, denunciando assim, ao marido desta, a afinidade eletiva (mas igualmente casta) entre o conde e a princesa. Também nesse caso, a coincidência de feições é *inexplicável* pelos caminhos da razão, mas se justifica pelas afinidades que residem além da razão. Como afirmei em nota anterior, no caso de *Esau e Jacó*, se as feições de Pedro e Paulo são plenamente explicáveis por serem gêmeos, resta a Flora, que não pode escolher entre os dois, a qualificação de *inexplicável* feita pelo Conselheiro Aires, pois ela *tenta* fundi-los num esboço inacabado que o Conselheiro, por sua vez, busca posteriormente separar, rasgando o desenho.

Como se vê, há um partilhar climático centrado no tema das fisionomias idênticas, que tanto em Goethe quanto em Hoffmann denunciam a afinidade amorosa real mas casta entre os pares maritalmente separados. Tanto em *Der Doppeltgänger* quanto em *Esau e Jacó*, o *dénouement* da trama amorosa envolvendo as duas figuras masculinas – os duplos, Deodatus e Georg em Hoffmann, e os gêmeos em *Esau e Jacó* – se dá na impossibilidade da escolha pela figura feminina, em posição de terceiro elemento: Natalie em *Der Doppeltgänger* e Flora em *Esau e Jacó*. Natalie não podendo escolher entre Georg e Deodatus, verdadeiros *doppeltgänger* um do outro, heroicamente desiste de seu amor impossível, aparecendo ao fim da estória como o elemento transcendente que, afinal, elimina a rivalidade entre Deodatus e Georg.

Instada insistentemente a escolher entre os dois: *Entscheide, Natalie, entscheide*, [escolha, Natalie, escolha] ela renuncia: “Estou grata, estou grata, ó eterno poder dos Céus, que tudo tenha terminado”²¹. É o fecho, a renúncia que não ocorre com Flora, que funde as figuras dos gêmeos

²⁰ Preservo o nome em alemão, sem circunflexo.

²¹ Hoffmann 1985, p. 321.

num só ser imaginário, impossível e inexistente levando-a à morte. Ao resistir ao daemon, nos termos goetheanos, Natalie, como Charlotte, vive. Flora, como Ottilie, sucumbem.

7. Cambiamentos e pluralidade de focos narrativos em Machado e Hoffmann

Em *Esau e Jacó*, os irmãos são gêmeos idênticos; em Hoffmann, o filho gerado pela princesa Angela, Georg, dentro do matrimônio, tem os mesmos inexplicáveis traços do Conde Törny, e nesse sentido lembra o caso de Ezequiel. As consequências dessa semelhança inusitada condensam, como em *Dom Casmurro*, as suspeitas do marido, o que o leva a exilar esposa e filho, e afastar seu primeiro-ministro, o Conde Törny que também tivera um filho da mesma idade, com sua esposa legítima, daí a semelhança entre Deodatus e Georg. No mundo da justiça poética hoffmaniana, entretanto, a *peripeteia* final revela que na verdade, a princesa havia criado, em vez de seu próprio filho, Georg, o filho de seu verdadeiro amor, o conde Törny. Para proteger a Deodatus, que herdaria o principado, o próprio conde o havia criado como seu próprio filho.

A questão da paternidade na novela é explícita, tal como em Goethe, e não deixa dúvidas quanto à fidelidade tanto de Angela, em Hoffmann, quanto de Charlotte, em Goethe. Novamente, o recurso provoca uma comparação com *Dom Casmurro*. Em *Dom Casmurro*, como observado anteriormente, é o distanciamento da família de Bento Santiago que marca sutilmente o reconhecimento da semelhança com Escobar. Em Hoffmann, a princesa é levada a um castelo e torre distantes. Capitu vai morar com o filho na Suíça com criados²².

Se *Dom Casmurro* é uma faixa de Möbius, onde o dentro está fora e o fora está dentro, a narrativa de Casmurro tem que ser validada a partir de um trauma real. É aí que o elemento fantástico faz maravilhas por Machado de Assis, como o fez para Goethe (sem que este reconhecesse inteiramente sua adesão ao recurso) e para Hoffmann.

E mais: o recurso de Hoffmann de empregar uma pluralidade de focos narrativos numa mesma estória, como discutido acima, pode iluminar

²² Uma vez mais a estratégia do modus operandi machadiano vem a seu favor, deixando o que era certeza da infidelidade de Capitu, em "O Agregado", trabalhado durante anos até desenvolver-se em *Dom Casmurro*.

também a sutileza com que Machado empregou os mesmos recursos em todos os seus romances, tal como dito acima sobre *Esau e Jacó*.

Embora não possa elaborar aqui mais detalhadamente esse ponto, vejo em *Dom Casmurro*, o recurso originalíssimo de *estender a pluralidade de focos narrativos* dentro da aparência de *um só* narrador como já avancei em outros pontos deste artigo. Assim, agora sob a luz de Hoffmann, retomo as facetas *Bentinho*, *Bento Santiago* e *Casmurro* que tecem os fios da narrativa mudando o foco narrativo à medida em que um ou outro desses três toma a si a tarefa de recontar-se.

Talvez até mesmo a instabilidade narrativa presente em Machado possa ser lida como uma exploração do foco narrativo que já havia sido iniciada por Hoffmann, para quem a troca de foco narrativo em meio a uma novela ou conto é bastante comum.

Pode ser que seja isso o que ocorre em *Esau e Jacó*. Não um experimentalismo faulkneriano *avant la lettre* mas a desestabilizadora manipulação do foco narrativo hoffmaniano: romântica, portanto. O narrador de *Esau e Jacó* é dividido. Entre os papéis deixados pelo Conselheiro Aires, consta misteriosamente o manuscrito do livro. Entretanto, um narrador externo, no mesmo livro, revela que Aires morreu no capítulo XIX. Ali, Natividade fazendo quarenta anos, em discurso indireto livre com alívio reflete na felicidade de ainda continuar viva.

[...] Não negaria que alguma lufada mais rija pudera levar-lhe a *vela do traquete*, como no caso de João de Melo, ou *ainda pior no de Aires*, mas foram bocejos de Adamastor.²³

Ora, a vela do traquete é a vela principal de uma embarcação. Se tombada, a embarcação soçobra.

A profusão de focos narrativos em Hoffmann é uma de suas características mais atraentes, e não foi preciso esperar pelo experimentalismo das obras do início do século XX para apreciarmos o grau de suspensão e instabilidade que tal recurso criou. É preciso reconhecer a dimensão que esse fantástico romântico tem em Machado de Assis, em contrapelo ao viés sociologizante que privilegia uma visão idealizada da literatura como “retrato” da sociedade, como se a obra de literatura fosse produto subserviente de uma realidade empiricamente demonstrável. A assim chamada realidade longe de estar empiricamente estiolada, é também

²³ Assis 2015b, p. 1073 (grifos meus).

constituída por um discurso cultural que a amolda e do qual a literatura é parte integrante e formadora.

Em seus romances e diversos contos, Machado de Assis camuflou tais dimensões, diminuindo seu tom a quase um sussurro, mas elas florescem plenamente em lugares proeminentes de sua obra e são absolutamente atuantes e necessárias à sua ficção.

Referências bibliográficas:

- Assis, M. de (2015a), *Dom Casmurro*, in *Obras completas*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2015b), *Esaú e Jacó*, in *Obras completas*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro. ASSIS, M. de (2015c), *Quincas Borba*, in *Obras completas*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2015d), *Os olhos de Pedro Antão*, in *Obras completas*, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Castex, J.-P. (1982), *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris.
- Goethe, J. W. von (1870), *Les Affinités Électives*, in *Poèmes et romans de Goethe*, tradução de J. Porchat, Librairie Hachette, Paris, pp. 335-585, disponível em https://books.google.com/books?id=WiZMAQAAMAAJ&pg=PP9&lpq=PP9&dq=goethe+traduction+par+Jacques+Porchat+Hachette+1869+V&source=bl&ots=_k0aMkrT_w&sig=ACfU3U1fZjrHcCtsHAFmGtx0yfnqQFfrQ&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwigw4_AiJn1AhXtHDQIHSb8BrAQ6AF6BAGDEAM#v=onepage&q=affinit%C3%A9s&f=false.
- Goethe, J. W. von, *Dichtung und Wahrheit*, vol. IV, livro 19, Tempel, Leipzig, disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/dichwah2/chap011.html> (último acesso a 29 de junho de 2024).
- Goethe, J. W. von (1968), *Die Wahlverwandtschaften/Les Affinités Électives*, 2 vols., tradução e introdução de J.-F. Angelloz, ed. bilingue alemão-francês, Aubier Flammarion, Paris.
- Hoffmann, E. T. A. (1985), *Die Doppeltgänger*, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, vol 8. Aufbau-Verlag, Berlin.
- Hoffmann, E. T. A. (1814-1815), *Fantasiestücke ins Callots Manier*, disponível em <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/literat/werkverzeichnis/> (último acesso a 30 de junho de 2024).
- Frazer, J. G. (2012), *The Golden Bough*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 52-219, disponível em <https://www.cambridge.org/core/books/abs/golden-bough/sympathetic-magic/6B4CA532CBEB54F0CFDB10171A999CB0>.
- Frye, N. (1971), *Anatomy of Criticism*, University of Princeton Press, Princeton.
- Hamsun, K. (1935), *Growth of the Soil*, tradução de W. J. A. Worster, Modern Library https://www.google.com/books/edition/Growth_of_the_Soil/rE5

MAAAAMAAJ?hl=en&gbpv=1&pg=PA3&printsec=frontcover (último acesso a 29 de junho de 2024).

- Kant, I. (1914), *Critique of Judgment*, translated, with introduction and notes by J. H. Bernard, Macmillan, London, disponível em <https://archive.org/details/kantscritiqueofj00kantuoft/page/xxiv/mode/2up?q=colour> (último acesso a 29 de junho de 2024).
- Nyggaard, L. (1988), 'Bild' and 'Sinbild': *The Problem of the Symbol in Goethe's Wahlverwandschaften*, in "The Germanic Review", 63, pp. 58-76.
- Oliver, E. V. (2012), *Variações sob a mesma luz. Machado de Assis repensado*, Edusp/Nankin, São Paulo.
- Oliver, E. V. (2022), «Afinidades eletivas e feições em Machado de Assis, Goethe e Hoffmann», *Revista Machado de Assis em Linha*, n° 15, 2022.
- Percival, M., Tytler G. (ed.es) (2005), *Physiognomy in Profile*, University of Delaware Press, Newark.
- Rivers, Christopher (1994), *Face Value. Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, University of Wisconsin Press, Madison.
- Stöcklein, P. (1949), *Wege zum späten Goethe*, Marion von Schröder, Hamburg.
- Strawson, G. (2004), *Against Narrativity*, in "Ratio (new series)", XVII, 4 December, disponível em https://lhc.ucsd.edu/mca/Paper/against_narrativity.pdf (último acesso a 29 de junho de 2024).
- Tantillo, A. O. (2001), *Goethe's Elective Affinities and the Critics*, Camden House, Suffolk.
- Teichmann, É. (1961), *La Fortune d'Hoffmann en France*, Droz, Genève.
- Tytler, G. (1982), *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton University Press, Princeton.
- Wiese, B. von (1949), *Das Dämonische in Goethes Weltbild und Dichtung*, Cahier 24, Münster.

6. 1 cena, 2 capítulos ou o narrador como rei: *Dom Casmurro* e *Conto de inverno*

João Cezar de Castro Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Hipótese-risco

Nesta comunicação arrisco uma reflexão sobre *Dom Casmurro*. Na verdade, trata-se de uma imersão no texto de Machado de Assis: essa reciclagem surpreendente de três peças shakespearianas.

(*Três peças*: esqueçamos a armadilha-*Otelo*.)

Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis reciclou três peças shakespearianas. Por ordem de importância na trama e, sobretudo, *na atmosfera da voz* do narrador Bento Santiago: *Conto de inverno*; *Cimbelino*; *Otelo*.

Pretendo sugerir que *Conto de inverno* e *Cimbelino* são muito mais importantes do que *Otelo* na montagem de Bento Santiago. De um lado, a posição social de Póstumo Leonato, órfão, pajem, mas modelo de virtude e inteligência, personagem de *Cimbelino*, evoca a circunstância de Capitu – respeitadas as diferenças óbvias de contexto histórico, claro está. De outro, algumas cenas-chave de *Conto de inverno* encontram-se diretamente recriadas em *Dom Casmurro*: salvo engano, circunstância ainda não destacada. Mais: no tocante à voz narrativa de Bento Santiago, o modelo acabado parece ser o do rei da Sicília, Leontes, protagonista de *Conto de inverno*. Por fim, *Otelo* permitiu a Machado aprimorar o modelo de uma narrativa em vários níveis simultâneos. Nas três peças, o tema-chave do *estatuto da evidência* é o motor das angústias de Bento Santiago.

Conto de inverno

Leontes, rei da Sicília, e Políxenes, rei da Boêmia, são amigos de longa data – unha e carne. Irmãos, quase; o que um pensa, o outro

antecipa; o que um deseja, o outro realiza. Por isso mesmo, com frequência, passam longas temporadas distantes de seus súditos, pois, a fim de permanecerem fiéis à amizade que os une, residem por longas temporadas no reino do amigo.

Na segunda cena do primeiro ato, essa é a situação. Políxenes demorou-se demasiadamente no palácio do amigo – “Já serviu de sinal por nove vezes o úmido astro ao pastor, dêis que deixamos sem fardo nosso trono”.¹ Hora, portanto, de partir; até mesmo porque a alusão aos nove meses em breve adquirirá contornos sombrios. Leontes procura demovê-lo, porém o rei da Boêmia lança mão de argumento em aparência irrefutável:

Amanhã mesmo,
senhor, há de ser isso. Inquieto deixam-me
os meus receios sobre o que é possível
germinar ou nascer em nossa ausência.
Não sopra em casa algum vento maligno,
que me faça fazer: ‘Os meus temores
eram justificados’. (575)

Difícil opor à razão de Estado os motivos do afeto. Contudo, voluntarioso, acostumado a ser o árbitro do próprio desejo, e ainda da vontade de todos os súditos, Leontes tira um coringa da manga, solicitando à esposa que se junte a ele na missão em tese impossível de persuadir o amigo a permanecer por mais tempo na Sicília.

Somente agora, instada pelo marido, Hermíone se manifesta; aliás, bem ciente do efeito de suas palavras:

Esse ‘de forma alguma’ pronunciado
por uma dama é tão potente como
se dito por um Rei. Não resolvestes
ainda? Então, forçada sou a deter-vos
como meu prisioneiro, não como hóspede. (576)

¹ Shakespeare, 2008, p. 575. Nas próximas ocorrências, indicarei apenas o número de página. Fruto de uma comunicação oral, manteve-se o tom adotado na apresentação. Há quase uma década essa ideia me acompanha. Em março de 2015, no jornal literário *Rascunho*, iniciei a publicação de uma série de artigos com o título “*Dom Casmurro*: a obra-prima da reciclagem”; série essa na qual já apresentava o estudo sobre *Conto do Inverno*. A série de 6 ensaios foi reunida em Rocha 2017, pp. 399-455. Numa arqueologia radical, em 2006, no *Jornal do Brasil*, em coluna que mantive sobre clássicos da literatura brasileira, publiquei “Ciúme e dúvida póstuma. Nessa mesma coluna, sugeri que *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, elaborava uma sutil reescrita de *Dom Casmurro*, “Ética e utopia”. Os dois textos foram recolhidos em Rocha 2015.

A graça da rainha enseja uma troca aguda de esquivas e elogios; por fim, Políxenes dá o braço a torcer e decide ficar. Agradecida, talvez encantada com seu poder de sedução, Hermíone completa o jogo de palavras com um gesto singelo. A indicação de cena reza:

(Estende a mão a Políxenes.)

Só isso: nada mais: uma demonstração de cortesia, obrigatória, aliás, dada a concessão feita por Políxenes. Ao fim e ao cabo, a intervenção da rainha não foi espontânea, porém solicitada pelo marido; nada mais justo portanto do que alegrar-se com o êxito na difícil tarefa, executada à perfeição.

Será mesmo?

Pelo contrário, Leontes vislumbrou na atitude uma revelação tão inesperada como fulminante:

LEONTES (à parte): Muito quente! Muito quente!

Unir as afeições de tal maneira,
é unir, também, o sangue.

Estou sentindo 'tremor cordis'; o coração me dança,
mas não é de alegria.

À *parte*, sim, porém sem distanciamento algum. Na verdade, Leontes principia pela avaliação infundada da cena – “Muito quente! Muito quente!” – para então encontrar elementos que confirmem sua impressão apressada. A maestria do dramaturgo é iluminada nesse procedimento, já que Leontes não cessará de recorrer ao equívoco lógico: partindo do puro impulso, constrói uma arquitetura em tese racional, mas apenas em aparência rigorosa.

A sequência é hilariante:

(...)

Mas baterem palmas, beliscarem-se
os dedos, como o fazem neste instante,
permutarem sorrisos estudados,
como em frente ao espelho e após suspiros
soltarem, como toque de buzina
que a morte propalasse do veadinho...
Oh! tal acolhimento é-me contrário,
Visceralmente, ao peito e ao sobrecenho.

Eis um teste definitivo para a inteligência de uma encenação – e também do leitor-performer. É claro que Hermíone e Políxenes não podem

estar beliscando os dedos um do outro! A simples ideia tem um quê de cômico. E que se deem as mãos como num jogo de crianças – “Mas baterem palmas” – é uma imagem ainda mais delirante. Situação deliberadamente caricata, evocadora da descrição risível que Iago fez da suposta confissão feita por Miguel Cássio enquanto dormia e, segundo o alferes, tomando com ele liberdades, digamos, um tanto invasivas. Nesse momento, como ocorreu em *Otelo*, cabe ao leitor imaginar o descompasso, na verdade, abismo entre a fala de Leontes e a ação no palco: o amigo e a esposa trocam palavras gentis, mas sem a conotação inferida pelo rei da Sicília. Vale dizer, sua fala é puro delírio – nada menos do que isso.

E o que pensar da frase que se segue à explosão do ciúme infundado?

Oh! tal acolhimento é-me contrário,
Visceralmente, ao peito e ao sobrececho.
Vem, Mamílio; és meu filho? (577)

A brutalidade da pergunta conduz a uma resposta igualmente brutal. Num dos giros mais violentos do teatro shakespeariano: literalmente do nada, Leontes não somente se certifica da infidelidade da esposa e da traição de seu melhor amigo, como também “descobre” que seu filho, no fundo, é o fruto proibido daquele conúbio, a evidência “incontestável” do adultério. Leontes bem poderia ter dito: “a minha primeira amiga e o meu melhor amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...” Ou, com ares de um Sherlock Homes dos subúrbios cariocas: “haveria por força uma fotografia do jovem Políxenes que seria o próprio Mamílio”. Claro, vocês perdoam meu anacronismo deliberado.

Cena emblemática, devo reiterar: é indispensável que os atores enfatizem o divórcio, crescente, entre o discurso-delírio de Leontes e os gestos-protocolares de Políxenes e Hermíone. Isto é, eles não se tocam maliciosamente, muito menos trocam *sorrisos estudados* – essa antecipação das *lágrimas poucas e caladas*, que certo narrador casmurro atribuirá a alguém.

A encenação deve acentuar a distância entre a fala do rei e a ação dramática, a fim de sugerir a força desse “monstro de olho verde”, que se assenhora da consciência do Rei com a facilidade de que dispõe Leontes para traduzir sua palavra em ato e sua suspeita em fato. Destaque-se o delírio do rei, enfermeado pela sua imaginação, essa “grande égua ibérica; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre”.

Machado de Assis recriou essa cena em dois capítulos decisivos na trama de *Dom Casmurro*.

Um tribunal

O momento emblemático para essa discussão encontra-se no terceiro ato de *Conto de inverno*. A prosa do narrador casmurro traduz a atmosfera da ação dramática shakespeariana numa impecável forma literária, dominada por um paradoxo que leva longe: a segunda cena do terceiro ato de *Conto de inverno* favoreceu o pulo do gato do autor de *Dom Casmurro*, pois a figura do Rei-vítima-procurador-juiz-e-júri foi traduzida em impecável forma literária na prosa de Bento Santiago.

E bem, e o resto?

Retornemos à segunda cena do terceiro ato. Assim reza sua descrição inicial:

Sicília. Uma corte de justiça. Leontes, nobres e oficiais.

O elenco dos personagens vale o quanto pesa a hierarquia que definirá o veredicto. À gravidade do local corresponde a relevância dos títulos. E a fala não deixa margem a dúvidas; um julgamento está prestes a principiar.

LEONTES: Esta sessão – com grande pesadume
é o que dizemos – nos abala o peito.
A ré é filha de um monarca e nossa
muito prezada esposa. (...)

Hermíone era “filha de um monarca”; no entanto, sem razão palpável, foi à condição de mera “ré”, tendo de responder por um “crime” no qual ninguém crê. Na inauguração de sua ladainha, Leontes busca indispor a audiência contra a rainha, pois ele se coloca claramente na posição de vítima, “Esta sessão (...) nos abala o peito”. Preservar as aparências era um objetivo tão importante quanto vingar-se da traição (que não houve!) de Políxenes e Hermíone.

Mas o rei conhece as manhas dos jogos de corte:

(...) A pecha tira-nos
de tirania o fato de ser público
todo o processo, que há de seguir nisso

seu curso natural, até à sentença
condenatória ou à plena absolvição.
Trazei a prisioneira.

A preocupação formal não convence, pois a ordem dos fatores tudo altera. Em tese, o rei deveria ter dito “até à plena absolvição ou à sentença condenatória”; afinal, a suspensão da presunção da inocência torna o julgamento uma reedição inesperada do ordálio medieval. Talvez por isso a rainha tenha sido presa antes de ser julgada.

A mímica da legalidade exige a leitura da pesada acusação:

OFICIAL: *Hermíone, esposa do digno Leontes, Rei da Sicília, és acusada e aqui citada por crime de alta traição, por teres cometido adultério com Políxenes, Rei da Boêmia, e conspirado com Camilo para tirar a vida do Rei, nosso soberano senhor, teu real esposo. (592)*

Ganha uma viagem ao Reino da Sicília quem descobrir o autor da catilinária. As digitais de Leontes são visíveis em cada palavra, especialmente no autoelogio que não teve o cuidado de suprimir, “digno Leontes”. A acusação não é dirigida ao hipotético júri soberano, mas à própria rainha – detalhe bem shakespeariano, o domínio do público, um tribunal, converte-se na esfera do privado, como se Leontes confrontasse Hermíone no aposento real, como Hamlet enfrentou a mãe, rainha Gertrudes, após se certificar de que o espectro falara a verdade sobre a morte de seu pai, o rei Hamlet. O toque de mestre: nessa confusão entre público e privado, cai a máscara do rei, que assume os contornos inquietantes do tirano. Segue-se o interrogatório que exaspera o rei. Impaciente, volta a acusar a ré: “Não quereis confessar”. (592) Não há aqui confusão que se traduza em confissão.

O rei, em tese, pode até mesmo ignorar o oráculo de Apolo; afinal, suas palavras deveriam selar o destino da rainha:

OFICIAL: *“Hermíone é casta; Políxenes, sem mancha; Camilo, um súdito leal; Leontes, um tirano ciumento; seu inocente filho, legitimamente concebido; e o Rei viverá sem herdeiro, se não for achado o que foi perdido”. (593-594)*

“Tirano ciumento” – no caso em tela, um pleonasmo que vale por um tratado de psicologia. Se até Apolo reconhece o delírio do rei, enfermado pela sua imaginação, essa “grande égua ibera; a menor brisa

lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre”. A confusão deve ter sido geral, pois tudo parecia estar resolvido – foi mesmo muito barulho por nada, como sói acontecer em casos extremos de ciúme.

Dom Casmurro

Hora de retornar a *Dom Casmurro*.

O narrador Bento Santiago deve ter sido um leitor atento de *Conto de inverno*, adotando uma estratégia similar, pois ele se apresenta como vítima – da infidelidade da esposa –, procurador – sua narrativa não deixa de ser uma peça de acusação – e juiz – cujo veredicto encerra o romance:

E bem, qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu melhor amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...²

Não é tudo.

Duas cenas-chave do romance podem ser lidas como apropriações da segunda cena do primeiro ato de *Conto de inverno*.

Você se recorda o que vimos: sem mediação alguma, Leontes persuade-se de que foi traído e, ato contínuo, deduz que seu filho, Mamílio, é fruto da traição de sua *primeira amiga* e de seu *melhor amigo*. Pois bem: habilmente, Machado dissemina o episódio em dois capítulos, despistando o leitor. Vejamos.

Estamos no capítulo CXXIII, “Olhos de ressaca”, justo no momento do enterro de Escobar. Bentinho tem um discurso preparado para celebrar seu quase irmão. A consternação domina a todos e Sancha se mostra inconsolável. Deixo a palavra ao narrador, mas perceba a ausência de transição entre Bento Santiago e Dom Casmurro, convencido, num piscar de olhos, ou num par de lágrimas, da infidelidade da mulher:

A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes tão fixa para o cadáver, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas *lágrimas poucas e caladas*...

As minhas cessaram logo. (927, grifos meus.)

² Assis 1976, p. 936. Nas próximas ocorrências, indicarei apenas o número de página.

Pronto: como os *sorrisos estudados*, que levou Leontes longe em suas suposições, as *lágrimas poucas e* (sobretudo) *caladas* se derramam nas reveladoras reticências que concluem a frase.

O início do parágrafo seguinte vale por uma condenação: *As minhas cessaram logo*. Absolutamente seguro do triângulo amoroso desfeito apenas pela ressaca que trouxe Escobar, o agora desorientado Bento Santiago mal consegue pronunciar o elogio do amigo – ex-amigo, melhor escrito.

Dono da voz, mas sem a resolução de um Leontes, o narrador precisa esperar uns quinze capítulos antes de atar as pontas da cena shakespeareana.

Saltemos para o capítulo CXXXVII, “Segundo impulso”. Bento Santiago esteve muito próximo a oferecer a Ezequiel uma xícara de café envenenada. No último instante, arrepende-se, mas não de todo, como se percebe na sequência, evocadora da brutalidade do tratamento dispensado a Mamílio por Leontes:

Mas não sei o que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doudamente a cabeça do menino:
Papai! papai! exclamava Ezequiel.
Não, não, eu não sou teu pai! (936)

O paradoxo do narrador

Hora de encerrar.

Machado/Shakespeare dá um passo adiante na formulação do paradoxo do narrador.

Bento Santiago é o dono da bola, mas não chega a ser um artilheiro. A fim de persuadir o leitor, ele ordena sua memória cuidadosamente. No entanto, não consegue nem mesmo convencer-se.

Não fui convincente. Tento de novo.

Machado/Shakespeare inventa uma forma literária que envolve o leitor no dilema do ciumento: ele não sabe, não pode saber.

Digo de outro modo: o leitor de *Dom Casmurro* conclui o romance experimentando o mesmo impasse epistemológico do narrador: não pode afirmar nada com absoluta certeza. E por isso mesmo não podemos senão seguir interpretando o texto.

Vamos, todos, pois, à *História dos Subúrbios*.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1976), *Dom Casmurro, Obra completa*, Vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Rocha, J. C. C. (2015), “Ciúme e dúvida póstuma” e “Ética e utopia”, in V. Prigol (org.), *Por uma esquizofrenia produtiva*, Argos, Chapecó- Recife, pp. 185-188 e pp. 227-230.
- Rocha, J. C. C. (2017), *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios*, Argos, Editora da UFPE, Chapecó, Recife.
- Shakespeare, W. (2008), *Conto de inverno*, Teatro Completo, Comédias, Tradução de Carlos Alberto Nunes, Agir, Rio de Janeiro.

7. Machado e Rosa: um olhar além de seu tempo

Eduardo F. Coutinho, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tomando como base os estudos reveladores de Roberto Schwarz que puseram por terra, de uma vez por todas, a falácia ingênua de que Machado de Assis teria deixado de considerar em sua obra ficcional as questões sociais de seu tempo, John Gledson, em belo e minucioso ensaio, já consagrado, sobre o *Dom Casmurro*, intitulado *Machado de Assis: impostura e realismo*, defende a ideia de que o livro é, acima de tudo, um “romance realista na concepção e no detalhe, cujo objetivo é nos proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX¹”. Embora estejamos de acordo no que concerne ao caráter documental do romance em questão, e compartilhemos a ideia, expressa pelo próprio Machado em seu famoso ensaio *Notícia da atual Literatura Brasileira – Instinto de nacionalidade*, de que o escritor pode ser “homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço²”, não vemos, ao contrário do ensaísta inglês, nenhuma discrepância entre essa postura e a capacidade do autor, observada por ele, de “antever muitos dos procedimentos literários do século XX, nos quais as perspectivas múltiplas, os narradores não-confiáveis e um profundo ceticismo quanto ao nosso acesso à verdade se tornaram, se não norma, bastante comuns³”.

Como homem profundamente enraizado em seu tempo e lugar, conforme bem atestam suas crônicas e ensaios, Machado de Assis produziu uma obra que pode sem dúvida ser vista como um quadro crítico bastante completo da sociedade carioca do Segundo Reinado, e

¹ Gledson 1991, p. 7.

² Assis 1997, p. III.

³ Gledson 1991, p. 8.

em seus maiores romances até o enredo e o retrato dos personagens são moldados, em primeiro lugar, por fatores de ordem social. Além disso, sua crítica, expressa por intermédio de um humor mordaz, que já deu motivo a amplas reflexões e indagações por parte de estudiosos das mais diversas procedências, abrange não só todos os aspectos da sociedade representada como também os sistemas de pensamento que dominavam naqueles contextos e as convenções que regiam a produção intelectual do momento. No primeiro caso, cite-se, a título de amostragem, a sátira desenvolvida pelo autor à filosofia, ou, melhor, às diversas doutrinas ou formas de pensamento que dominavam à sua época, em especial o Positivismo, e que ele reuniu sob o rótulo crítico de “humanitismo”, e, no segundo caso, mencione-se a maneira contundente com que criticou as convenções do Realismo literário e estético, expressa, por exemplo, no ensaio *Eça de Queirós: O Primo Basílio*, em que, ao mesmo tempo que elogia o talento do autor desta obra, contesta o seu apego excessivo às normas estéticas do movimento realista, propagado, segundo ele, pelo autor de *L'Assomoir*.

No artigo em causa, Machado, após criticar a esterilidade dos protagonistas de *O Primo Basílio* e o excesso de descritivismo que domina a obra, afirma em bom tom: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo⁴”, deixando bem clara a sua consciência da diferença entre as duas posturas – a de representar, no sentido de Auerbach, a realidade à sua volta, e a de ater-se aos postulados do gosto de uma época. Machado, e nisso ele se faz acompanhar de outros grandes escritores da tradição ocidental, nunca se deixou capturar completamente pelas tendências de um momento, produzindo, ao contrário, uma obra que atravessou diversas escolas ou movimentos, assimilando e ao mesmo tempo criticando aspectos de cada uma delas. Sua crítica ao Positivismo, ou, melhor, à antropomorfização da ciência, para empregar a expressão de Luiz Costa Lima, que se disseminou em grande escala no Real-Naturalismo, é um dos exemplos talvez mais contundentes dessa atitude, mas ela se desdobra nos diversos planos da narrativa e está presente até em seus detalhes menos aparentes. É sabido que Flaubert, ao construir seu retrato de Ema Bovary, quis ferir a sociedade burguesa naquilo que lhe era mais caro – a célula familiar – criando um personagem feminino que, ao contrário dos anjos maniqueístas do Romantismo, era adúltera e negligente com relação à filha,

⁴ Assis 1997, III, p. 913.

e que Eça, ao dar forma à sua Luísa, quis revelar o produto do que ele considerava ser uma “educação frívola” e uma “vida ociosa”. Mas enquanto o primeiro constrói uma heroína quixotesca, faustiana, que sucumbe ao não conseguir adequar seu sonho à realidade, o segundo atém-se, conforme Machado, nessa obra ainda de início de carreira, excessivamente às convenções de sua época, construindo uma heroína pouco desenvolvida internamente e apegada em demasia às circunstâncias que a cercam.

Ao contrário dos dois anteriores, que escreveram um tipo de romance que se tornou amplamente explorado pelo Real-Naturalismo, o famoso “romance de adultério”, crítico à sociedade patriarcal que excluía a mulher dos meios de produção, mas muitas vezes pouco satisfatórios no que diz respeito à penetração na psicologia feminina, Machado realizou em *Dom Casmurro* um estudo do ciúme, que aborda o tema do adultério no plano da suposição, elidindo-se de qualquer referência explícita à questão e deixando de lado qualquer teorização de cunho cientificista que fez a alegria de muitos autores naturalistas. *Dom Casmurro* é um romance realista ao revelar a natureza da sociedade que está retratando, tanto em termos genéricos quanto em seus detalhes, tanto na forma quanto no conteúdo, mas não o é no sentido de nos apresentar diretamente os fatos, sob forma facilmente assimilável. Ao contrário, é um romance difuso, construído na penumbra, com um narrador em primeira pessoa, altamente suspeito, porque profundamente envolvido nos fatos narrados, e cujo relato busca atrair o leitor para o seu ponto de vista, a respeito do qual ele mesmo, por vezes, deixa transparecer que não está totalmente convencido. A capacidade de enganar do romance é extraordinária, e nisso reside em grande parte a subversão de Machado aos padrões da época. Seu protagonista-narrador, incapaz de compreender os fatos que o perturbam, constrói deles uma versão calcada na verossimilhança – a suposta traição da esposa –, mas os argumentos que apresenta são todos ao mesmo tempo contestáveis, dando lugar a uma narrativa que é, acima de tudo, fundamentalmente ambígua.

Esse estatuto do narrador, que apresenta em si mesmo uma duplicidade – ele é o homem marcado pelo sofrimento de uma suspeita e ao mesmo tempo o analista que busca com o tempo entender os fatos que teriam ocasionado os supostos acontecimentos – confere ao romance um perspectivismo narrativo que o aproxima muito mais dos desenvolvimentos do gênero no século XX do que da narrativa corrente do

Real-Naturalismo. O adultério é tematizado na narrativa sob a forma de uma suspeita, e esta suspeita envolveu os críticos de tal modo que estes redigiram muitas vezes ricos tratados em defesa ou acusação de Capitu, mas propugnar uma coisa ou outra significa no fundo embarcar no engodo que a narrativa oferece – o ato de compactuar com o processo jurídico proposto – deixando de lado o fundamental: a arquitetura literária do texto toda ela construída sob o signo da ambiguidade e da indagação. Este jogo oscilante fascina sem dúvida o leitor, levando-o com frequência a desviar sua atenção para os trâmites do processo, mas o enigma não reside nem na paranoia de Bentinho nem na suposta traição de Capitu, pois o perspectivismo do texto determina a ambiguidade estrutural, desautorizando qualquer tentativa de interpretação unilateral do romance. No texto do *Dom Casmurro*, não se chega nunca a uma conclusão a respeito da trama dos protagonistas, pois no jogo da decifração, cada sequência textual funciona, como afirma Ronalds de Melo e Souza em estudo sobre a obra, “como um lance de xadrez⁵”. É esse movimento oscilatório, esse vai-e-vem estrutural que rege a composição do texto, impedindo que se responda a uma pergunta baseada no raciocínio dicotômico, alternativo e excludente, do sim e do não. Em *Dom Casmurro*, ambas as possibilidades são viáveis, mas o que emerge do texto é uma indagação sem resposta.

A eliminação da figura do *deus ex machina*, tão frequente na tradição romanesca, máxime do período realista-naturalista, e sua substituição por uma estrutura toda ela calcada na dúvida, dá ao romance um caráter vanguardista, não no sentido do Modernismo anglo-saxão, que enfatiza, como bem o diz John Gledson, “o subjetivismo irredutível do espectador (ou do leitor)⁶”, mas de um relativismo, presente aliás em grande parte da obra de Machado, que acentua, como ele próprio deixa claro em um conto como “A igreja do diabo”, a “eterna contradição humana”. Em *Dom Casmurro*, tudo é contraditório, desde as próprias personagens – haja vista Capitu e Escobar – à elaboração de todo o enredo, e é nesse elemento contraditório que reside o interesse do relato. Sem uma voz narradora que dê um fecho aos fatos narrados, o leitor se vê em terreno pantanoso, e mergulha, como o narrador, nas contradições do relato, podendo tornar-se junto a ele, um copartícipe de sua própria narrativa. As certezas tão comuns no romance do século XIX,

⁵ Souza 2006, p. 148.

⁶ Gledson 1999, pp. 14-15.

calçadas em certa fé na razão e no desenvolvimento das ciências, cedem aqui lugar à indagação, ao questionamento de qualquer postura fixa, e marcam sem dúvida o livro com tintas pelo menos precursoras.

Assim como no caso de Machado de Assis, a obra de Guimarães Rosa, e em particular seu *Grande sertão: veredas*, também pode ser vista como uma produção à frente da época em que foi escrita, e foi isto que em parte ocasionou a reação da crítica no momento de sua publicação. Impressionada com as inovações linguísticas, introduzidas pelo autor, e afeita a um tipo de romance que se consagrou pelo seu veio de denúncia da situação social, econômica e política de uma determinada região – o romance da geração de 1930 ou “romance do Nordeste” –, a crítica não percebeu de imediato o projeto estético-político de Rosa, segundo o qual para se transmitir uma visão revolucionária de mundo era preciso começar por revolucionarem-se os meios de expressão dessa visão, nem tampouco se deu conta de que o seu “regionalismo universalista”, se assim podemos chamar, longe de desfigurar ou estilizar o elemento local, o que fez foi substituir a ênfase anterior sobre a paisagem por uma preocupação com o homem, que passou a constituir o pivô de seu universo ficcional. Tais posições já vêm sendo revistas desde a própria década de 1950 a partir dos ensaios pioneiros de Manuel Cavalcanti Proença⁷, no que diz respeito à linguagem, e de Antonio Candido⁸, no que tange ao aspecto social, e hoje parece já haver um certo consenso a esse respeito.

Não há dúvida de que a narrativa de *Grande sertão: veredas* tem como um de seus eixos no plano dos acontecimentos narrados a luta de resistência de estruturas arcaicas como o jaguncismo diante do processo de modernização no interior do Brasil, mas o jagunço aqui representado, bem como o espaço em que ele circula – o sertão –, longe de constituírem um mero tipo ou um cenário à maneira neo-naturalista como se observa na narrativa da geração anterior, transcendem em ambos os casos o elemento regional, projetando-se numa dimensão mais ampla. No primeiro caso, encontramos um jagunço que, porquanto porte consigo todos os traços próprios do tipo presente na tradição literária anterior, transcende sua tipicidade pela dimensão existencial de que é dotado, sem falar no seu lado letrado, que o torna um homem dividido entre um universo mítico-sacral e outro lógico-racional; e no segundo

⁷ Proença 1958.

⁸ Candido 1964.

caso, nos vemos diante de um sertão que é um espaço tridimensional: ao mesmo tempo físico-geográfico, existencial, e finalmente literário, um sertão construído na linguagem, no próprio ato da narração. É nesse território que se realiza o périplo do protagonista-narrador, a sua travessia, também ela tridimensional: a primeira em busca da reunificação do mundo dos jagunços, cindido após a traição do Hermógenes com a morte de Joca Ramiro; a segunda em busca de sua felicidade ou da realização pessoal; e a terceira, em busca de entender o que não pudera antes – na época em que havia vivido tais experiências – relatando-as a um interlocutor. A primeira busca de Riobaldo realiza-se na narrativa, ainda que à custa da segunda, sua realização afetiva, e a terceira, encenada na companhia do interlocutor-leitor ao largo da leitura, a quem o protagonista atribui a tarefa de ajudá-lo a decifrar os fatos narrados, termina como começara, com uma indagação sem resposta, representada pelo signo do infinito.

Riobaldo vivera em jovem, como jagunço, uma série de experiências que nunca pôde entender completamente e que continuam vivas no presente, sob a forma de indagações inquietadoras, dentre as quais um possível pacto com o diabo, com o fim de adquirir forças para reunificar o mundo dos jagunços e vingar a morte de Joca Ramiro, pai de Diadorim. Contudo, no episódio do pacto, nodal em termos da estrutura narrativa, o diabo não aparece como entidade concreta. Mesmo assim, Riobaldo sente sua presença e se modifica a partir de então, a ponto de seus companheiros perceberem a mudança. No desenrolar dos acontecimentos, a *vendetta* se realiza, bem como a reunificação dos jagunços, mas com um ônus extraordinário: a morte de Diadorim, o grande afeto do protagonista e que constituíra a mola propulsora para o seu envolvimento com o bando. Passados muitos anos, Riobaldo, agora velho fazendeiro, casado e estabelecido, continua se indagando: “o diabo existe?”, e busca interlocutores para responder a sua pergunta. Seu primeiro interlocutor é o compadre Quelemém, sertanejo, que não o satisfaz: é homem rude, afeito a credices; e Riobaldo parte para outro, desta vez um cidadão urbano e culto, que viajava pelo sertão. O homem escuta e dá-lhe *feedback* com gestos e expressões faciais que ele mesmo interpreta, mas no final, após querer convencer-se da negativa, imediatamente reintroduz a dúvida.

Nesse universo, em que a ambiguidade constitui marca fundamental, desde a concepção geral da obra até cada pequeno detalhe da estrutura narrativa, nos deparamos novamente com um narrador

suspeito, porque profundamente envolvido com os fatos narrados, e culposos, mas ciente, ao menos no plano do enredo, do segredo que constituía a base de seus tormentos – o verdadeiro sexo de Diadorim, sua grande paixão, que o iludira toda a vida com seu disfarce de guerreiro, fazendo-o mergulhar em profunda angústia identitária que a sua condição de jagunço não lhe permitiria aceitar. Riobaldo apaixona-se por Diadorim ao longo da narrativa e num dado momento dá-se conta desse fato, mas a sua repulsa em admiti-lo é tamanha que o cega, só descobrindo sua condição feminina tarde demais, quando avista seu corpo morto em combate. A questão homossexual que atormenta Riobaldo é um dado importante do enredo que não pode ser descartado, mas o problema central que ocupa o protagonista é o fato de ter dado ao verossímil o estatuto de real. Riobaldo se culpa o tempo todo de não haver percebido, no tempo em que convivera com Diadorim, a sua verdadeira identidade, e de ter, como vítima de falsa percepção, perdido a oportunidade de expressar-lhe o seu amor. Daí a pergunta, marcada por forte sentimento de culpa, repetida a todo instante, quase como uma espécie de leitmotiv: “como é que não tive um pressentimento?” Por isso resolve relatar, com grande distanciamento temporal, os fatos vividos àquela época a seu interlocutor urbano e culto, revelando-lhe, na sequência do relato, o segredo de Diadorim só no instante mesmo em que ele também o descobrira. Esse interlocutor, que por extensão é o leitor, é testado, e instado dessa forma a deixar sua posição de passividade, tornando-se copartícipe de um processo que não terá mais fim – daí a *lemniscata*, imagem do infinito, com que o livro se encerra.

A presença de elementos opostos e muitas vezes contraditórios está no eixo da obra rosiana e constitui a base filosófica deste livro, que pode ser visto como a *súmula* de toda a sua produção. Nessa obra, que se inicia com a pergunta seminal sobre a existência do diabo, e termina com nova indagação sobre a mesma questão, nada tem uma face única, homogênea e claramente identificável, mas, ao contrário, tudo é difuso, esfumado, e, sobretudo, plural, multifacetado, marcado pela coexistência conflituosa de opostos em tensão. Riobaldo é jagunço e ao mesmo tempo não o é, pela indagação que empreende a todo instante sobre sua própria condição existencial, o sertão é um espaço físico, reconhecível, e ao mesmo tempo não é, e o mito é aceito pelo sertanejo Riobaldo e ao mesmo tempo refutado pelo letrado que frequentou a escola e mantém distanciamento frente à cultura local. Nesse universo, a lógica cartesiana, calcada na dicotomia excludente

do ser ou não ser, e que chegou talvez a seu extremo na era positivista, de supervalorização da ciência, não mais se sustenta, cedendo lugar a outras possibilidades, dentre as quais a um tipo de lógica que vimos designando de “paradoxal”, em que os termos opostos, contraditórios, em vez de excluírem-se mutuamente, tornam-se passíveis de convivência, ainda que em constante tensão. No *Grande sertão: veredas*, onde, para usar uma imagem do próprio Riobaldo, “a mandioca-doce pode de repente virar azangada⁹” e a outra, a brava, “também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal¹⁰”, o sertão é e não é, e o diabo “não há, havendo”, tornando-se impossível qualquer resposta definida para a questão levantada no início.

Esse questionamento do caráter dicotômico da lógica alternativa cartesiana, em que a opção por um elemento exclui necessariamente o outro, e que está na base do universo narrativo de *Grande sertão: veredas*, encontra talvez sua maior expressão na imagem que dá título a um de seus contos mais conhecidos e de maior fortuna crítica: a da terceira margem do rio. E é essa possibilidade, aventada ao longo de toda a obra do autor, que levou críticos, sobretudo do mundo euro-norte-americano, a considerar a obra rosiana como pós-moderna. Embora Guimarães Rosa seja normalmente situado pela historiografia literária brasileira na chamada “Terceira Geração Modernista”, não só pelo dado cronológico, mas pela vasta pesquisa que empreendeu da linguagem e da técnica narrativa, é preciso reconhecer que nesse sentido o parentesco é inevitável com as obras tidas como pós-modernas no contexto mais amplo da literatura ocidental. Além de estender ao máximo o cunho indagador de sua obra, instituindo um processo de busca através da própria busca de uma nova expressão – o *Grande sertão: veredas*, por exemplo, se constrói inteiro como uma pergunta – Guimarães Rosa, como Machado a seu tempo, se não antecipa, a ponto de poder ser visto como um pós-modernista *avant la lettre*, como quiseram alguns, pelo menos se revela como uma espécie de precursor de uma época em que tais questões vão passar a ocupar um posto de relevo.

⁹ Rosa 1958, p.12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1992), *Obra completa*, org. Afrânio Coutinho, 3 vols., Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Candido, A. (1964), *O homem dos avessos*, em *Tese e antítese*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, pp. 119-140.
- Coutinho, E. F. (1983), *The "Synthesis" Novel in Latin América: a Study on João Guimarães Rosa's Grande sertão: veredas*, NCSRLL, Chapel Hill, N.C.
- Coutinho, E. F. (1993), *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador.
- Gledson, J. (1991), *Machado de Assis: impostura e realismo*, trad. Fernando Py, Companhia das Letras, São Paulo.
- Lima, L. Costa (1981), *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*, Francisco Alves, Rio de Janeiro.
- Rego, E. de Sá (1989), *Machado de Assis: a sátira menipeia e a tradição luciânica*, Forense Universitária, Rio de Janeiro.
- Proença, M. Cavalcânti (1958), *Trilhas no Grande sertão*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- Ribeiro, L. F. (1996), *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, EdUFF, Niterói.
- Schwarz, R. (1990), *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, Duas Cidades, São Paulo.
- Souza, R. de Melo e (2006), *O romance tragicômico de Machado de Assis*, EdUERJ, Rio de Janeiro.

8. Intertexto, intermedia: Machado e a epistemologia do olhar

Carlos Reis, Universidade de Coimbra

1. A análise que aqui desenvolverei começa com *Esau e Jacó* e num seu episódio específico. É quando uma personagem, o conselheiro Aires, se vai apercebendo, com incerteza e gradualmente, de que, naquela manhã de 15 de novembro que dá título ao capítulo LX, alguma coisa muito grave estava a acontecer no Rio de Janeiro. Mais: o conhecimento dos factos é balizado do ponto de vista sensorial, em particular quanto à visão e à audição. E assim, o conselheiro “notou que a pouca gente que havia ali [no Passeio Público] não estava sentada, como de costume, [...] estava de pé, falando entre si, e a outra que entrava ia pegando na conversação”¹, que é audível: “OuvIU umas palavras soltas, *Deodoro, batalhões, campo, ministério*, etc.”².

Tudo isto entra progressivamente numa percepção em movimento: do Passeio Público o conselheiro desloca-se para o Largo da Carioca e a informação vai sendo acrescentada, tal como acontece, logo depois, na Rua do Ouvidor: “Poucas palavras e sumidas, gente parada, caras espantadas, vultos que arrepiavam caminho, mas nenhuma notícia clara nem completa”³. As notícias ganham nitidez, quando o cocheiro de um tálburi, no trajeto até ao Catete, “lhe disse tudo e o resto”⁴. Tudo e o resto é a queda do Império e a implantação da República, acontecimentos com uma relevância inquestionável, mas que chegam ao conselheiro de modo fragmentário, gradual e impreciso. Em síntese: um cocheiro é o mensageiro da História em decurso.

¹ Assis s.d.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

Mais importante, para mim, do que tudo isto: o capítulo começa com um olhar, quando a personagem chega ao Passeio Público. Eis o que está nesse passo de *Esaú e Jacó*:

Chegou às sete horas e meia, entrou, subiu ao terraço e olhou para o mar. O mar estava crespo. Aires começou a passear ao longo do terraço, ouvindo as ondas, e chegando-se à borda, de quando em quando, para vê-las bater e recuar. Gostava delas assim; achava-lhes uma espécie de alma forte, que as movia para meter medo à terra⁵.

A referência ao olhar é suficientemente expressiva para podermos assimilá-lo a um outro olhar, que é o de uma câmara cinematográfica. A máquina já então existia, mas não ainda a sua deslocação. Será graças à sua mobilidade que ocorrerá o aprofundamento retórico da captação do movimento que o cinema reproduz, como seu gesto diferencial, em relação a outros protocolos de representação da imagem. Por exemplo, a pintura e a fotografia (é sabido que, antes do cinema, Machado esteve atento à chegada da fotografia ao Brasil)⁶.

Vou além do que fica dito e aproximo-me de Eça de Queirós, mas poderia convocar igualmente outros contemporâneos chamados Flaubert, Clarín ou Henry James. Interessa-me, contudo, associar Machado e o *Dom Casmurro* a Eça, aqui e no que vem depois, pelo viés daquilo a que chamo uma epistemologia do olhar. Para tal, sintetizo (e muito) o que noutros momentos disse e escrevi: a modelação de mundos narrativos em Eça de Queirós envolve uma fenomenologia da visualização e da visualidade, em direta ligação com a estética e com o ideário do realismo; essa fenomenologia sugere a emergência e o progressivo aperfeiçoamento técnico, no século XIX e na passagem para o século XX, dos *media* da imagem, em particular, a fotografia e o cinema⁷.

Avançando um pouco mais, digo que é possível homologar signos narrativos verbais a técnicas a que o cinema recorreu, desde os seus inícios. É sabido que Eisenstein realçou o pioneirismo do romance oitocentista (e não só deste), no tocante a procedimentos coerente e

⁵ Ibid.

⁶ Lima 2022.

⁷ Tratei desta matéria na conferência “Eça de Queirós e a epistemologia do olhar”, apresentada no “III Encontro do Grupo Eça. *O Mandarim, A Relíquia* e suas fricções” (Fortaleza, 29 a 31 de outubro de 2018) e também na minha lição de jubilação “Para uma releitura intermediática da ficção queirosiana” (inédita).

reiteradamente utilizados pelo cinema: “Grandes planos em Dickens, montagem paralela em Flaubert e afins”, como disse Bruce Morrissette. E acrescentou:

A busca de correspondentes literários a ângulos de câmara, tais como picados e contrapicados, cortes analíticos de cenas, encadeados e a maioria de outras formas reconhecíveis de efeitos fílmicos (mesmo acelerações e câmara lenta), levou alguns críticos a recuarem na história, do século XIX até Homero e Virgílio⁸.

2. Ao aproximar Eça de Machado de Assis, no tocante ao que chamo epistemologia do olhar, não o faço para estabelecer influências (longe de mim), mas por força de uma convergência que conjugo com uma intuição. Trata-se de reconhecer que, para o romancista de costumes, de mentalidades e de condições psicológicas, como ambos são, a imagem é um dispositivo de representação cada vez mais premente. Não a imagem tal como foi entendida pela estética do simbolismo e também não aquela que eventualmente aparece numa história contada, seja como um retrato pendurado na parede, seja como uma tela descrita em processo efrástico. Refiro-me, isso sim, à imagem como apelo a um olhar, com suporte em procedimentos que remetem para a retórica da pintura, da fotografia ou do cinema.

E contudo, quando Machado de Assis increpou Eça por causa dos excessos do naturalismo, n’*O Primo Basílio*, a fotografia (como metáfora, bem entendido) era a *bête noire* da escola literária (assim se dizia) que ele, como romancista *doublé* de crítico literário, abominava. Diz Machado: “Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”⁹. Nesta altura e mesmo depois, o autor de *Dom Casmurro* não podia saber aquilo que, poucas semanas antes, Eça confidenciara, ainda que com alguma hesitação, a um importante crítico da época, Rodrigues de Freitas, justamente a propósito d’*O Primo Basílio*. Carta de 30 de março de 1878: “Queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.”¹⁰

A vacilação de Eça, indeciso entre fotografia e caricatura, sendo da ordem da materialidade do suporte e também do estilo e da técnica

⁸ Morrissette 1985, p. 15.

⁹ Assis 1878.

¹⁰ Queirós 2008, p. 188.

iconográfica, nada muda. Implicitamente, percebemos ali a crescente premência da imagem e da sua lógica representacional, com propósito estético e também social de “fidelidade” ao real. De resto, já Garrett, referência importante para Machado e também para Eça (mas este não chegou a dizê-lo), entrara por esse caminho, quando ele estava ainda nos seus começos. Depois de prometer “uma esquiça rápida e a largos traços do novo ator que [...] vou apresentar em cena”¹¹ (e que é o protagonista da história contada), o narrador das *Viagens na Minha Terra* chega à fotografia, mesmo que em registo irónico: uma vez que “não se formulavam em palavras” uns certos e sublimes “pensamentos poéticos” do tal protagonista, foi “por um processo milagroso de fotografia mental [que se obteve] o fragmento que deixo transcrito.”¹²

Esclareço desde já (e adiante confirmarei) que não me ocupo agora das fotografias, enquanto tais, no *Dom Casmurro*¹³, mas sim dos impulsos de visualização e de valorização da imagem, em sentido estrito, nos primórdios de inovações que conduziram à técnica fílmica e à indústria cinematográfica. Antes disso, saliento o seguinte: a minha posição operatória toma como referência central o princípio da transmedialidade narrativa, ou seja, a presença da narratividade em diferentes *media* e contextos, tal como propõe Marie-Laure Ryan, para quem “teoricamente a narrativa é um tipo de significação que transcende cada *medium* particular; na prática, contudo, a narrativa tem um *medium* de eleição que é a linguagem”¹⁴. Linguagem verbal, acrescento eu, em interação com outras linguagens, coisa a que os estudos narrativos têm dado uma atenção considerável, deduzida da sua vocação interdisciplinar¹⁵.

Aquilo a que chamo vocação interdisciplinar dos estudos narrativos acolhe também a noção de intermedialidade, sendo sabido que esta não pode ser compreendida à margem da noção matricial de intertextualidade, consagrada, sistematizada e às vezes vulgarizada desde os anos 60 do século passado; mas a verdade é que ela foi também via de acesso a outros desenvolvimentos que Sonia Netto Salomão sintetizou no seu livro recente sobre Machado de Assis, incluído na síntese pela sua con-

¹¹ Garrett 2010, p. 245.

¹² *Ibid.*, p. 276.

¹³ Encontro este assunto tratado em Carvalho 2011. Outras abordagens à questão interartística em Machado de Assis: Sträter 2009, Silva 2017.

¹⁴ Ryan 2004, p.13.

¹⁵ Reis 2018, p. 357-361.

dição de tradutor¹⁶. Mesmo sendo óbvio, vale a pena realçar que ler o *Dom Casmurro* (e outros textos machadianos, bem entendido) é circular num amplo espaço de alusões e de citações, “resíduos e fragmentos de textos incorporados à narração”¹⁷; à maneira das *Viagens na Minha Terra*, o discurso machadiano vai compondo um mosaico de nomes e de textos que incluem Homero, Dante, Camões, Ariosto, Shakespeare, Montaigne, Rousseau e Walter Scott. Todos estes, outros mais e também a Bíblia, não por acaso escolhida para fechar o romance, quando Ezequiel morre.

3. Esse fecho começa praticamente no capítulo CXLVI. Sendo sepultado perto de Jerusalém pelos dois amigos que o acompanhavam, aquele Ezequiel que alimentara o ciúme de Bento Santiago (dando lugar a uma última citação, no capítulo final, agora do *Eclesiástico* ou *Sirácida*)¹⁸, motiva uma inscrição no túmulo, provinda do livro de um outro Ezequiel, o do Antigo Testamento. Diz a citação: “Tu eras perfeito nos teus caminhos”. Só que ela cala uma parte do texto e o narrador, já em tom epilodal, completa-a: “Desde o dia da tua criação”. O que, evidentemente, vem reforçar a dúvida, fulcro semântico do romance: “Parei e perguntei calado: ‘Quando seria o dia da criação de Ezequiel?’ Ninguém me respondeu. Eis aí mais um mistério para ajuntar aos tantos deste mundo. Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro.”¹⁹

Como quem diz: a história não está terminada, os mistérios deste mundo são infindáveis e o que ficou inconcluso sempre pode ser continuado. Ou então: a vida prossegue, se não neste relato, noutros a que ele venha a dar lugar. Para já, Bento Santiago vai ao teatro e propõe-se continuar a ser narrador; ressurgir, então, o projeto de um livro mencionado no capítulo II, ali e então abandonado e agora recuperado, na última linha do romance, quando estão enterrados os atores do passado: “A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*”²⁰.

¹⁶ Salomão 2019, pp. 73-77.

¹⁷ Santos 1998, p. 115.

¹⁸ “O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: «Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti»” p. 333.

¹⁹ p. 331.

²⁰ p. 333. Trata-se de um momento de regresso; assim, “o livro acaba anunciando outro livro, o autor fecha um livro para abrir outro, aquele que lhe ocorrera antes do que agora termina” Baptista 1998, p. 435.

Que a história não está terminada provam-no, à sua maneira, as releituras do romance noutras linguagens e contextos mediáticos, que não os do relato verbal escrito. Sem poder ser exaustivo quanto a isto, lembro dois daqueles prolongamentos, de natureza e com efeitos diferentes. Um deles, no regime da adaptação televisiva, é a minissérie *Capitu* (de 2008), por Luiz Fernando Carvalho, um realizador consagrado por esta e por outras transposições, a partir de grandes obras literárias; o outro, a peça de teatro *Madame* (de 1999), por Maria Velho da Costa, que não é uma adaptação, mas sim o resultado de um “projeto de estrutura dramática”²¹, como disse a autora, que esclarece ainda: “*Madame* teve a sua origem [...] no desejo de *contracenar* manifesto a Ricardo Pais [que foi o encenador] por duas grandes senhoras do teatro, uma brasileira, a outra portuguesa”²². Ou seja: a refiguração dramática de duas personagens decorre do projeto artístico de duas atrizes, Eva Wilma e Eunice Muñoz, de tal modo que um desejo (uma espécie de *pré-casting*) inspira e precede a adaptação.

4. No capítulo “Convivas de boa memória”, procede-se ao louvor dos “livros omissos”, bem diferentes dos “livros confusos”. Fixo-me nos primeiros, os “omissos”; são eles que favorecem o completamento de ações não ditas, pela mediação de um olhar (olhar interior, neste caso) que permite “ver” movimentos e protagonistas, numa concretização do texto que abre a porta para mundos não lidos, no plano verbal. Basta “cerrar os olhos” físicos, abrir os da imaginação e continuar a ver, mas de outro modo:

Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares; e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista²³.

Usei a expressão *concretização do texto* porque deliberadamente quis registar a dimensão fenomenológica da leitura dos “livros omissos”, enquanto construção cognitiva pessoal e intransmissível. Tornado “omisso” pela incompletude que afeta a linguagem, um tal livro pode desencadear imagens em movimento que compensem aquela incom-

²¹ Costa 1999, p. 9.

²² Ibid.

²³ Assis 2003, p. 164.

pletude. Ou, como se diz no final da citação, o *imprevisto*, o não visto antes. Enquanto não amadurece a materialidade técnica do cinema, está já nos livros omissos o desafio para preencher, com as imagens que aparecem e pelo viés da visualidade, “as lacunas alheias”²⁴ como se só assim a narrativa ficasse completa. Ou perto disso.

O que aqui se diz assume uma difusa feição (digamos) doutrinária, mas muito significativa, se aceitarmos que naquele capítulo está esboçado aquilo a que chamei uma epistemologia do olhar. Ela não põe em causa radicalmente a representação literária propriamente dita, mas sugere alternativas intermediáticas às lacunas dos “livros omissos” ou, em termos fenomenológicos, aos seus pontos de indeterminação. Talvez seja esse o caso deste mesmo onde isso é dito: “Assim [leitor amigo] podes também preencher as minhas [lacunas]”²⁵.

Não por acaso, passa-se isto a seguir a um capítulo não de reflexão metanarrativa (como este que comentei), mas de narração propriamente dita, com direito a vários planos de captação de imagem, ao destaque de pormenores, a sucessivos *flashbacks* e opções de montagem. É quando Bentinho, em movimento (sublinho: em movimento) de regresso ao seminário, assiste a uma cena fortuita de que respigo os momentos mais significativos: “Vi cair na rua uma senhora”²⁶; logo depois e por um momento, este que viu captou um pormenor: “Levava ligas de seda”²⁷. Rapidamente a senhora ergueu-se “e enfiou pela rua próxima”²⁸. Mas o olhar de Bentinho persiste e, depois de um corte, o plano abre-se e permite ver mais longe: “Vi, a distância, a nossa desasturada, que ia no mesmo passo, tique-tique, tique-tique...”²⁹. Encerrada esta breve sequência, novo corte para outra sequência, sugerindo que o cinema poderá fazer (e assim será) aquilo que parece acessível apenas ao romance psicológico, ou seja, entrar na mente da personagem e vendo os sonhos que lá circulam.

É aí que se passa essa outra sequência. Reaparecem nela, em *flashback* e por várias vezes, as tais ligas de seda, epítome de uma fixação erótica que é preciso *mostrar*, mais do simplesmente *dizer*. No cenário interio-

²⁴ Ibid., p. 165.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., p. 162.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

rizado do seminário, “as batinas traziam ar de saias, e lembravam-me a queda da senhora”³⁰; assim, “já não era uma só que eu via cair; todas as que eu encontrara na rua, mostravam-me agora de relance as ligas azuis; eram azuis”³¹. Depois, o sonho insiste nas imagens: “Uma multidão de abomináveis criaturas veio andar à roda de mim, tique-tique...”³²; e mais: “uma figura ao longe, tique-tique, tique-tique...”³³. Por fim, “não podendo rejeitar de [si] aqueles quadros”, o seminarista culposo aceita a imagem como catarse e como terapia moral. Final do capítulo:

As visões feminis seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida. [...] E por alguns dias, era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão quando elas mesmas, de cansadas, se iam embora³⁴.

Não adianta, então, negar as imagens e o seu movimento, sendo claro, além disso, que elas são a cores e sonorizadas: o azul das ligas (só *a posteriori* elas ficaram azuis) e o tique-tique que assinala o caminhar apressado vão além do que está no *Panegírico de Santa Mônica*, faltando, assim, muitas coisas nas suas páginas; o que não impede, antes estimula, a que, conforme escreveu Abel Barros Baptista, ele seja, como livro omissivo, “o ponto de partida e o fio condutor da narração dos tempos do seminário: um meio de trânsito para a memória do seminário”³⁵. A reconstrução da memória pelo narrador adulto traz consigo até ao leitor, muitos anos depois, o desafio para que não apenas leia, mas também veja: “Viste o soneto, as meias, as ligas, o seminarista Escobar e vários outros”. Mas não é tudo: “Vais agora ver o mais que naquele dia me foi saindo das páginas amarelas do opúsculo”³⁶. Um mais que “foi muito”³⁷ e sempre visto³⁸.

³⁰ Ibid., p. 63.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Baptista 1998, p. 513.

³⁶ Assis 2003, p. 166.

³⁷ Ibid., p. 168.

³⁸ Logo a seguir: “Vi saírem os primeiros dias da separação, duros e opacos, sem embargo das palavras de conforto que me deram os padres e os seminaristas, e as de minha mãe e tio Cosme, trazidas por José Dias ao seminário” Ibid. p.168.

5. Para que fique claro: as alusões sensoriais, sobretudo do âmbito da visualidade, que leio em certos passos do *Dom Casmurro* não me conduzem à análise, por certo potencialmente muito fecunda, das adaptações do romance a outras artes: ao cinema, à televisão, ao teatro, à banda desenhada, etc. Não é esse o meu propósito. Referi-me apenas e de passagem a uma delas, a minissérie televisiva por Luiz Fernando Carvalho; limito-me agora a remeter para várias análises do campo dos estudos intermediáticos e machadianos, designadamente em âmbito académico, que contemplam esta matéria³⁹. Neste momento, quero insistir no significado de breves inserções, no *Dom Casmurro*, de referências e de motivos com forte potencial intermediático: o olhar, o movimento que o rege, a janela de onde se vê, a escolha de um ponto de vista móvel ou um retrato de personagem que se observa.

Falo, então, em retratos que motivam descrições, digamos, ecrásticas, em vários momentos do romance: as conhecidas “fotografias instantâneas da felicidade”⁴⁰ do capítulo VII, o “retrato de moça” que, no capítulo LXXXIII, revela “semelhanças assim esquisitas⁴¹ com Capitu e, evidentemente, a fotografia de Escobar. No que a esta última diz respeito, deixo de lado a questão da parecença com Ezequiel, para realçar, no crucial capítulo CXXXIX, o olhar sobre a dita fotografia e o efeito decorrente: primeiro, um olhar duplo, involuntário e convergente; depois, em grandes planos, um movimento de campo/contracampo. Deduz-se da sequência uma confissão que vale como uma conclusão não dita, mas visualmente representada. Em resumo: palavras para quê? Cito:

Capitu e eu, involuntariamente, olhámos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel⁴².

Ainda assim, depois disto, permanece a famosa dúvida como “princípio estrutural do texto”, expressão de Antônio Carlos Secchin⁴³ que se louva em leituras de Eugénio Gomes, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima e Roberto Schwarz. O que falta para dissipar a dúvida? Talvez

³⁹ Refiro-me às dissertações de Bezerra 2016 e de Souto 2021.

⁴⁰ Assis 2003, p. 50.

⁴¹ *Ibid.*, p. 214.

⁴² *Ibid.*, p. 317.

⁴³ Secchin 1998, p. 129.

uma imagem, aqui apenas conjecturada, mas não vista, a tal “fotografia de Escobar pequeno” que completaria aquela breve sequência do reconhecimento – ou da sua persistente incerteza.

Para além disto, em vários outros trechos do *Dom Casmurro* ocorrem inserções intermediáticas que, por agora, me limito a mencionar, sem poder aprofundá-las. Por exemplo: se o olhar duplo de que falei é convergente, noutra ocasião, muitos anos antes, os olhares de Bentinho e de Capitu eram divergentes, um deles subjetivo e o outro bem objetivado; a sua alternância pede uma montagem de dois planos, sendo o segundo o chamado plano de detalhe: “Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava deveras o chão, o ruído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado”⁴⁴. Noutra ocorrência, uma outra alternância do olhar ilustra a dialética interior-exterior e a fratura temporal passado-presente, solicitando uma montagem que assinale aquela fratura: o Manduca acaba de morrer, o olhar-câmara de Bentinho fixa-se no interior fúnebre e escuro da casa; muda o parágrafo, corta-se para o presente e o adulto Dom Casmurro abre um plano em visão panorâmica sobre um exterior vivaz:

Suspendamos a pena e vamos à janela espairecer a memória. [...] Tudo o que vejo lá fora respira vida, a cabra que ruma ao pé de uma carroça, a galinha que marisca no chão da rua, o trem da Estrada Central que bufa, assobia, fumeja e passa, a palmeira que investe para o céu, e finalmente aquela torre de igreja, apesar de não ter músculos nem folhagem. Um rapaz, que ali no beco empina um papagaio de papel, não morreu nem morre, posto também se chame Manduca⁴⁵.

Aquela janela nada indiscreta não engana, como antecipação do que será um lugar comum de ancoragem para muitas representações cinematográficas; para essas e, antes disso, também para aquelas que o romance do século XIX pressentiu. Por certo sem imaginar o que viria depois, foi Henry James quem o sugeriu, no prefácio a *The Portrait of a Lady*, quase duas décadas antes do *Dom Casmurro* e no mesmo ano de 1881 das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. “A casa da ficção”, escreveu James, “tem, em suma, não uma janela, mas um milhão, quer dizer, um número incalculável de possíveis janelas; cada uma delas foi ou pode

⁴⁴ Assis 2003, p. 132.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 217

ser penetrada, na sua vasta frente, pela necessidade da visão individual e pela pressão da vontade individual”⁴⁶.

Não é com uma janela, mas com um óculo numa sege em andamento que encerro este incompleto elenco de incursões intermediáticas. É mais uma vez o olhar de Bentinho que está num lugar de câmara que importa pormenorizar: a velha sege é fechada por duas cortinas de couro; cada uma delas “tinha um óculo de vidro, por onde eu gostava de espiar para fora”⁴⁷; com o carro em movimento, já não temos um plano aberto, em visão panorâmica, mas uma deslocação do olhar, em *travelling*:

E em pé, quando era mais pequeno, metia a cara no vidro, e via o cocheiro com as suas grandes botas, escanchado na mula da esquerda, e segurando a rédea da outra; na mão levava o chicote grosso e comprido. Tudo incómodo, as botas, o chicote e as mulas, mas ele gostava e eu também. Dos lados via passar as casas, lojas ou não, abertas ou fechadas, com gente ou sem ela, e na rua as pessoas que iam e vinham ou atravessavam diante da sege, com grandes pernadas ou passos miúdos. Quando havia impedimento de gente ou de animais, a sege parava, e então o espetáculo era particularmente interessante; as pessoas paradas na calçada ou à porta das casas, olhavam para a sege e falavam entre si, naturalmente sobre quem iria dentro⁴⁸.

6. Sublinho os termos que resumem esta evocação pelo narrador adulto, em síntese iterativa: “O espetáculo era particularmente interessante”. A isto acrescento que esta expressão parecia avisar a incipiente cinematografia de então do que viria a acontecer depois: incutiu-se movimento à câmara e, desse modo, acentuou-se no cinema o que ele veio a ser, isto é, um espetáculo vibrante de imagens em sucessão.

Evidentemente que Machado de Assis não está só neste processo, que inclui intuições e gestos inovadores muito sugestivos. No fim de contas, eles apontam para soluções que almejam aprofundar o poder representacional da palavra, conduzindo intermediaticamente a uma arte que não compete com a literatura, antes dialoga com ela.

Podemos recuar muito e rastrear na história do romance origens remotas daquele potencial intermediático, como recentemente fez Dário Villanueva, analisando o *Dom Quixote*, no âmbito da chamada fil-

⁴⁶ James s.d.

⁴⁷ Assis 2003, p. 220.

⁴⁸ Ibid., p. 221.

moliteratura⁴⁹. Por mim, fico-me pelo século XIX e lembro o episódio dos “comices agrícolas”, em *Madame Bovary*, onde se explana tentativamente uma exuberante montagem de comportamentos individuais e de movimento coletivos, de diálogos e de discursos entrecruzados, de olhares singulares e de descrições panorâmicas; e também a abertura de *La Regenta*, construída em função da observação de um padre que escrutina a cidade, ajudado pelo óculo por onde espreita e pela posição e lugar – a torre da catedral – de onde vê; e ainda o final d’*Os Maias*, quando duas personagens desencantadas percorrem a cidade, olhando, julgando, criticando e interiorizando aquilo que uma visão convergente alcança.

Dir-se-á: nada disto é cinema, num sentido estrito, até porque, em bom rigor, ele ainda não existia. Muito disto, contudo, poderia vir (e veio) a ser cinema, por virtude de uma transnarratividade generalizada, sem fronteiras nem limites entre linguagens. E também pelos efeitos cognitivos daquilo a que chamei uma epistemologia do olhar que incute reforçada densidade humana àquela transnarratividade. Repito: o magistral *Dom Casmurro* (e talvez não só ele) está neste processo. Deve ser também por isso que, a respeito de Machado de Assis, falamos na complexidade de um clássico.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1878), *Eça de Queirós: O Primo Basílio*, in “O Cruzeiro”, 16 e 30 de abril, disponível em <https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/28-critica?start=24> (acesso em 16 de outubro de 2023).
- Assis, M. de (2003), *Dom Casmurro*. Apresentação crítica, nota biográfica, e bibliografia por Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho, Dom Quixote, Lisboa.
- Assis, M. de (s.d.), *Esau e Jacó*, in *Machado de Assis. Vida e Obra*, disponível em <https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance> (acesso em 16 de outubro de 2023).
- Baptista, A. B. (1998), *Autobiografias. Solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*, Relógio d’Água Editores, Lisboa.
- Bezerra, J. R. (2016), *Da adaptação de Dom Casmurro: do romance aos quadrinhos e à televisão*, dissertação de mestrado, Unicamp.
- Carvalho, C. S. (2011), *Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro*, in *Machado de Assis em linha*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 4, n. 8

⁴⁹ Villanueva 2020.

- disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/bpBmdsNZBMpT9rKpnV-v47Dh/?lang=pt> (acesso em 16 de outubro de 2023).
- Costa, M. V. da (1999), *Madame*, Sociedade Português de Autores/Pub, Dom Quixote, Lisboa.
- Garrett, A. (2010), *Viagens na minha terra*, edição de Ofélia Paiva Monteiro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- James, H. (s.d.), *The Project Gutenberg eBook of The Portrait of a Lady — Volume 1*, disponível em <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2833/pg2833-imag.html> (acesso em 16 de outubro de 2023).
- Lima, R. (2022), *Machado de Assis e a fotografia*, in Maria Cristina Cardoso Ribas *et alii* (orgs.), *Estudos de intermedialidade: teorias, práticas, expansões*, CRV, Curitiba, pp. 179-197.
- Queirós, E. de (2008), *Correspondência*, organização e anotações de A. Campos Matos, Caminho, Lisboa, vol. I.
- Reis, C. (2018), s.v. «Narratologia transmediática», in *Dicionário de estudos narrativos*, Almedina, Coimbra.
- Ryan, M.-L. (2014), s.v. «Narration in Various Media», in Peter Hühn *et alii* (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg University, Hamburg, disponível em <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/53.html> (acesso em 16 de outubro de 2023).
- Santos, W. de A. (1998), *Dom Casmurro e os farrapos de textos*, in Antônio Carlos Secchin *et alii* (orgs.), *Machado de Assis. Uma revisão*, In-Fólio, Rio de Janeiro, pp. 115-126.
- Salomão, S. N. (2019), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [2016], EdUERJ, Rio de Janeiro, 2.^a ed.
- Secchin, A. C. (1998), *Em torno da traição*, in Antônio Carlos Secchin *et alii* (orgs.), *Machado de Assis. Uma revisão*, In-Fólio, Rio de Janeiro, pp. 127-134.
- Souto, M. de A. (2021), *O lugar da adaptação na formação de leitores de literatura: o caso de Dom Casmurro adaptado para HQ*, dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Paulo.
- Sträter, T. (2009), *De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis*, in Benedito Antunes e Sérgio Vicente Motta (orgs.), *Machado de Assis e a crítica internacional*, Editora Unesp, São Paulo, pp. 91-128.
- Villanueva, D. (2020), *El Quijote antes del cinema: filmoliteratura*, Visor Libros, Madrid.

9. *El punto ciego* de Machado de Assis

Giorgio de Marchis, Università Roma Tre

Como se sabe, vasta e prestigiada é a lista de críticos e escritores contemporâneos que, para além das fronteiras da língua portuguesa, nas últimas décadas têm reconhecido a extraordinária relevância de Machado de Assis, inserindo o romancista brasileiro na própria, pessoal tradição literária. Uma admiração não raro acompanhada pela noção da perifericidade de um escritor artífice de uma língua não hegemônica, que, devido ao inexorável desequilíbrio nas trocas culturais, escreve a partir do lado menos favorecido dos intercâmbios. Assim, Susan Sontag afirma que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* (junto com *O Cortiço* de Aluísio Azevedo) constituem sem dúvida “three of best novels written anywhere in the last part of the nineteenth century”¹, salientando que os romances machadianos “would be as famous as a late-nineteenth century literary masterpiece *can* be now had they been written not in Portuguese by Brazilians but in German or French or Russian”; ou, ironicamente pontua a escritora estadunidense, até mesmo em inglês. Um apreço partilhado pelo romancista Salman Rushdie, que declarou ser Machado de Assis “um escritor cem anos à frente de seu tempo”, reconhecendo que “qualquer coisa que falemos de autores como Julio Cortázar, García Márquez ou Carlos Fuentes tem origem em Machado de Assis.”². De resto, o escritor mexicano mencionado por Rushdie não hesitou em considerar Machado o único herdeiro oitocentista do desdenhado legado cervantino, afirmando, perante a mediocridade do romance hispanoamericano oitocentista, que “Brasil le da su nacionalidad, su imaginación, su lengua,

¹ Sontag 2007, p. 175.

² Dias 1996.

al más grande – por no decir, el solitario – novelista iberoamericano del siglo pasado, Joaquim María Machado de Assis”³, chegando à contundente conclusão que “Machado de Assis es un milagro. Y los milagros, le dice Don Quijote a Sancho, son cosas que rara vez suceden. No obstante, milagro dado, ni Dios lo quita.”⁴ É possível encerrar esta galeria de ilustres admiradores com as célebres considerações de Harold Bloom, que em 2002 apresentou o autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como “the supreme black literary artist to date”⁵, reafirmando o caráter milagroso da genialidade machadiana, como prova “of the autonomy of literary genius in regard to time and place, politics and religion, and all those other contextualizations that falsely are believed to overdetermine human gifts.”⁶

Dá para ver que Machado de Assis serve para tudo: para pôr em questão a hegemonia cultural da língua inglesa, para construir tradições alternativas e para defender a autonomia do literário das mais variadas e indesejadas contaminações... Talvez por isso, seja mais alician-te propor uma leitura da obra de Machado de Assis a partir da reflexão teórica de um romancista espanhol, que, mesmo não se declarando discípulo do autor de *Dom Casmurro*, elabora uma teoria do romance claramente machadiana: Javier Cercas.

Em 2014, o autor de *Soldados de Salamina* foi convidado para ministrar um ciclo de conferências sobre o romance no século XXI como Weidenfeld Visiting Professor in Comparative Literature na Universidade de Oxford. As considerações de Cercas baseiam-se numa fundamentação teórica que o escritor espanhol chama de *Teoría del punto ciego*:

El origen de la expresión remite a la anatomía del ojo. Según conjeturó el físico Edme Mariotte en el siglo XVII y más tarde pudo demostrarse de manera empírica, nuestros ojos tienen un punto ciego, un lugar –escurridizo, lateral y no fácilmente localizable– situado en el disco óptico, que carece de detectores de luz y a través del cual, por lo tanto, no se ve nada; si no notamos la existencia de este minúsculo déficit visual, de esa zona de oscuridad, es por dos razones: en primer lugar, porque vemos con dos ojos, y los puntos ciegos de ambos no coinciden, de manera que un ojo ve lo que no ve el otro, y viceversa; y, en segundo

³ Fuentes 2011, p. 78.

⁴ Ibid., p. 77

⁵ Bloom 2002, p. 674.

⁶ Ibid., p. 675.

lugar, porque el sistema visual rellena el vacío del punto ciego con la información disponible: porque el cerebro suple lo que el ojo no ve. Las novelas del punto ciego operan de una forma distinta, aunque en el fondo quizá no tanto. (...) En el centro de estas novelas hay siempre un punto ciego, un punto a través del cual no es posible ver nada. Ahora bien —y de ahí su paradoja constitutiva—, es precisamente a través de ese punto ciego a través del cual, en la práctica, estas novelas ven; es precisamente a través de esa oscuridad a través de la cual iluminan estas novelas; es precisamente a través de ese silencio a través del cual estas novelas se tornan elocuentes.⁷

Reconhecendo como muitos outros autores a dívida para com Cervantes (um cliché, segundo o mesmo autor da proposta), Cercas afirma que a tradição romanesca com ponto cego é constituída por ficções, em cujo centro há sempre uma pergunta que fica sem resposta:

El mecanismo narrativo que las rige es en el fondo semejante. En algún momento de su desarrollo se formula una pregunta, y el resto de la novela consiste, de una forma más o menos visible o secreta, en un intento de responderla, hasta que al final la respuesta es que no hay respuesta.⁸

Desta maneira, o romance com ponto cego obrigaria o leitor a integrar o que o escritor não diz (exatamente como o cérebro preenche a informação que o ponto cego não vê). Contudo, acrescenta Cercas, assim como há livros sem ponto cego, também há leitores que não reconhecem os pontos cegos, ficando numa leitura superficial da obra.

Seja como for, na perspectiva do escritor espanhol, o romance com ponto cego consistiria numa experiência de leitura baseada na procura duma resposta para a pergunta central que fundamenta a obra, oferecendo todavia ao leitor “sólo una respuesta ambigua, equívoca, contradictoria, esencialmente irónica, que ni siquiera parece una respuesta y que sólo el lector puede dar”⁹. Basicamente, segundo o autor de *Anatomía de un instante*, “escribir una novela consiste en plantearse una pregunta compleja para formularla de la manera más compleja posible, no para contestarla, o no para contestarla de manera clara e inequívoca; consiste en sumergirse en un enigma para volverlo irreso-

⁷ Cercas 2016, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

luble”¹⁰, transformando esse enigma não numa tese mas num silêncio pletórico de sentido. Em suma, ao romancista caberia o dever de não fornecer respostas e assumir o direito a apresentar uma realidade em si irônica, porque suscetível de inúmeras interpretações. Nisto, de resto, consistiria, segundo o escritor espanhol, a fundamental diferença entre um romancista e um homem político:

A menudo he pensado que un buen escritor es lo contrario de un buen político: un buen político es aquel que afronta un problema complejo, lo reduce a sus líneas esenciales y lo resuelve por la vía más rápida; en cambio, un buen escritor es aquel que afronta un problema complejo y que, en vez de resolverlo, lo vuelve más complejo todavía (y un escritor genial es aquel que crea un problema donde antes de él no existía ninguno).¹¹

No seu interessante ensaio, Javier Cercas esclarece a sua teoria recorrendo a vários exemplos (alguns *a negativo*, como *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: romance, a seu ver, sem ponto cego) e identificando duas tipologias de obras *con punto ciego*: os romances com pontos cegos conceptuais, que constituem enigmas insolúveis, abismos contraditórios (*Moby Dick* ou *Bartleby*); e romances com pontos cegos narrativos, provocados pela capacidade do autor de escamotear dados essenciais. *O Processo*, de Kafka e *O Duelo*, de Joseph Conrad seriam exemplares desta segunda linha.

Entre os muitos autores que Cercas convoca para elaborar a sua reflexão, o romancista espanhol não cita uma única vez Machado de Assis – escritor que, porém, não desconhece¹² – mas é evidente que o autor de *Dom Casmurro* é um escritor com *punto ciego*. Mais ainda, é um escritor com ponto cego que, através de indícios, sugere ao leitor a parcial cegueira que lhe impõe, não deixando de assinalar-lhe o ponto cego e convidando-o (desafiando-nos) a preencher autonomamente *lo que el ojo no ve* e o autor não diz. Nesta perspetiva, *Memorial de Aires* pode ser considerado um romance exemplar tanto da técnica do ponto cego como da consciência machadiana do ponto cego.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 72.

¹² Gabriel 2018.

Recentemente Abel Barros Baptista e Clara Rowland¹³ têm considerado o último romance machadiano uma narrativa construída através dum processo de truncagem e de desbaste dum diário expurgado de anedotas, episódios, descrições e considerações. *Memorial de Aires*, lido como diário truncado e parcialmente autocensurado, seria uma narrativa que em si mesma exhibe a dualidade entre o espaço público de sociabilidade protegida (onde as regras do jogo social impõem de não dizer tudo o que se pensa) e o espaço íntimo da escrita (o memorial, propriamente dito), no qual Aires, a sós com o papel, revela a si mesmo (pelo menos parcialmente) o que no “lá fora” é obrigado a calar.

Noutra circunstância, me debrucei sobre reticência, simulação e etiqueta no último romance de Machado¹⁴, procurando mostrar como, na mascarada coletiva na qual participam todas as personagens do livro, a discrição constitui uma inderrogável regra social e o valor à volta do qual se constroem as relações deste seletto grupo da boa sociedade carioca da época. Se o Conselheiro José da Costa Marcondes Aires é discretíssimo – e a sua discrição não custa nada, sendo no seu caso “uma virtude em que não tenho merecimento”¹⁵, deparamo-nos com uma análoga tendência natural também em Dona Carmo – de quem Aires a 18 de setembro escreve: “a discrição daquela senhora é das mais completas que tenho achado na vida”¹⁶. Considerações afins encontram-se no memorial do diplomata acerca de Aguiar; e, se Fidélia é um exemplo de virtude reticente, acerca de Tristão o diplomata anota: “é curioso e discreto no exame das cousas que vê e nas notícias que pede”¹⁷.

É precisamente na fronteira opaca que separa discrição e simulação que se constrói o significado de um romance com ponto cego como *Memorial de Aires*. Aparentemente, Machado de Assis propõe ao seu leitor uma pacífica descrição do quotidiano, do rotineiro da burguesia da *Belle Époque* carioca: as suas personagens almoçam, conversam, passeiam, visitam-se umas às outras, aborrecem-se, vão ao cemitério, redigem diários e, como se verá, jogam às cartas e aparentemente nada acontece. Não há aqui grandes cenas, nenhuma aventura (nem sequer a aventura da política, porque até a eleição de Tristão é garantida). Contudo, são

¹³ Baptista – Rowland 2022.

¹⁴ de Marchis 2024.

¹⁵ Assis 2022, p. 163.

¹⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷ *Ibid.*, p. 124.

inúmeras as indicações espalhadas ao longo do romance que indicam que, para além desta calma aparente, há dados essenciais que o autor escamoteia e que dizem respeito aos reais interesses e desejos das suas personagens, a começar evidentemente pelo *preyto* talhado em Lisboa entre Fidélia e o seu amigo.

Nesta perspectiva, é significativo que a única personagem que no romance não pratica a virtude social da discrição seja Dona Cesária, que se destaca pela absoluta impudência na revelação das causas secretas dos atos alheios e pela maledicência em comentá-los. A picante D. Cesária, que pratica o gosto de denegrir todos (especialmente Fidélia), misturando deliciosamente palavras de fel e de mel, é de facto uma exceção neste grupo (mas Aires não deixa de insinuar que ele também poderia pertencer à família dos maldizentes).

Tirando Dona Cesária, que descadaramente desrespeita as normas da etiqueta, todas as outras personagens do romance participam num complicado jogo social feito de compostura e dissimulação, mantendo-se em permanente equilíbrio na corda bamba da boa educação, que impõe um intransponível limite de silêncio às palavras e à curiosidade. A discrição, porém, o que não se diz, não é apenas um preceito de conduta social é o alicerce do ponto cego que rege *Memorial de Aires*.

Nestes termos, um romance omissivo acaba por se parecer muito com as estratégias do poker e precisamente com a técnica do *bluff*¹⁸ – que, para a vastíssima bibliografia sobre o jogo, é um estratégia flexível de sinalização invertida, que tira partido das incompletas informações que o nosso adversário possui e da sua curiosidade, consistindo em desorientá-lo, induzindo-o a pensar (erroneamente) que estamos numa posição de força ou, pelo contrário, em dar a falsa sensação de aparente debilidade, quando na verdade ocupamos uma posição dominante. Basicamente é uma estratégia para provocar mal-entendidos, a partir das informações poucos fiáveis que o jogador emite... com discrição. Qualquer jogo ou desporto tem em si um elemento de *bluff* (e como

¹⁸ Deste ponto de vista, não deixa de ser interessante salientar que já Sonia Netto Salomão chamou a atenção para a componente de *bluff* com que Machado de Assis desafia o leitor nos seus romances: “Como síntese dos diversos elementos que trouxemos para a análise da máquina crítica machadiana, da sua *aventura da mimesis*, convém repetir que as estratégias críticas que o escritor nos apresenta são um convite em que o jogador, por meio da simulação, da trapaça e do blefe, realiza um exercício de lógica que envolve o seu parceiro de jogo”. Salomão 2019, p. 123 e Salomão 2023, p. 94.

não pensar no interesse de Machado pelo xadrez), contudo, no poker, como escreve David Spanier, a técnica constitui o cerne do jogo em si:

In games other than poker, all such maneuvers, are designed to throw the opponent off balance; the bluff certainly has relative value at a particular point, but the contest will be decided by the skills of the players at the game over all. By contrast, bluff in poker is an absolute. It is the game itself.¹⁹

Sendo assim, não surpreende que, na entrada datada 5 de julho de 1888, Aires comente precisamente a introdução no elegante grupo de amigos desta novidade inventada nos Estados Unidos, que o corretor Miranda trouxe da Europa e que parece destinada a dar cabo do whist e do voltarete. É bastante significativo que uma sociedade que pratica a discrição até ao silêncio e o silêncio até a dissimulação aprecie um jogo de azar como o poker e não surpreende que todos nessa noite se deixem seduzir por uma novidade que lhes deve parecer bastante familiar.

Todos?

Não, Dona Cesária, que, como vimos, não respeita o *bon ton* e não é propriamente um exemplo de etiqueta, porque fala mal de todos sem discrição, ela “não acha recreação nas cartas” e confessa (rindo) “que é muito melhor dizer mal da vida alheia”²⁰. O mesmo Aires (um potencial maldizente, como se viu) prefere a língua ao poker – tendo em conta que “com a língua não se perde dinheiro”²¹ – concluindo nestes termos a entrada no memorial:

Como se falasse da morte do barão de Santa-Pia e da situação da filha, D. Cesária perguntou se ela realmente não casava. Parece que duvida da viuvez de Fidélia. Eu não lhe disse que já pensara o mesmo, nem lhe disse nada; não quis trazer a outra à conversação e fiz bem. D. Cesária aceitou daí a pouco a hipótese da viuvez perpétua, por não achar graça à viúva, nem vida, nem maneiras, nada, cousa nenhuma; parece-lhe uma defunta. Eu sorri como devia, e fui ouvir a explicação que me davam de um *bluff*. No *poker*, *bluff* é uma espécie de conto-do-vigário.²²

¹⁹ Spanier 1979, p. 18.

²⁰ Assis 2022, p. 73.

²¹ *Ibid.*, p. 74.

²² *Ibid.*

O *bluff*, portanto, seria uma “uma história complicada, invenção contada a incautos pelo vigarista para apanhar dinheiro”, considerando a definição de conto-do-vigário fornecida pelo dicionário Priberam²³. Uma história contada de maneira ardilosa, complicando-a e tornando-a imprevisível para desta maneira ludibriar imprudentes hermeneutas. Assim sendo, um *bluff* funciona exatamente como um romance com ponto cego. Por isso, Javier Cercas poderá não ter incluído Machado de Assis entre os grandes romancistas *con punto ciego* mas o autor de *Memorial de Aires* sabia que, tanto um romance omisso como um *bluff* bem arquitetado, precisam sempre dum ponto cego: ambos não oferecem nenhuma garantia; o desfecho de ambos confirma que a realidade é em si irônica (péssimas condições de partida não são incompatíveis com brilhantes resultados e lucros extraordinários) e, além disso, suscetível das mais variadas interpretações (“the opportunities for bluffing”, de resto, como escreve o poeta inglês Al Alvarez, “are as infinite as the psychological nuances”²⁴); finalmente, tanto o *bluff* como o romance com ponto cego desafiam o parceiro (que pode ser o leitor como o adversário sentado à nossa frente na mesa de poker) a arriscar uma interpretação para a qual não dispõe de todas as informações necessárias, podendo assim ganhar ou perder bastante dinheiro, dependendo da frente das cartas de que apenas vê o indecifrável verso.

Referências bibliográficas

- Alvarez, A. (2009), *The Biggest Game in Town*, Picador, New York.
- Assis, M. de (2022), *Memorial de Aires*, Tinta da China, Lisboa.
- Baptista, A. Barros – Rowland, C. (2022), *I can not etc.*, in Machado de Assis, *Memorial de Aires*, Tinta da China, Lisboa, pp. 199-221.
- Bloom, H. (2002), *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, Forth Estate, London.
- Cercas, J. (2016), *El punto ciego*, Penguin Random House, Barcelona.
- Marchis, G. de (2024), *Reticência, simulação e etiqueta no Memorial de Aires*, in A. Sirihal Werkema, F. Bastos Mansur e J. C. de Castro Rocha (org.), *Machado de Assis e os direitos humanos*, Alameda Casa Editorial, São Paulo, pp. 245-261.

²³ <<https://dicionario.priberam.org/conto-do-vigario>> (last accessed 27 May 2024)

²⁴ Alvarez 2009, p. 29.

- Dias, O. (1996), *Admirações por Machado de Assis*, in “Folha de São Paulo”, 17 de março de 1996, available at: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/17/mais!/8.html>> (last accessed 27 May 2024).
- Fuentes, C. (2011), *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, Madrid.
- Gabriel, R. de Souza (2018), “*Precisamos perguntar por que Hitler fascinou meio mundo*”, *questiona Javier Cercas*, in “O Globo”, 24 de dezembro de 2018, Available at: <<https://oglobo.globo.com/cultura/precisamos-perguntar-por-que-hitler-fascinou-meio-mundo-questiona-javier-cercas-23325482>> (last accessed 27 May 2024).
- Salomão, S. N. (2019), *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura*, EdUERJ, Rio de Janeiro e em italiano, (2023), *Machado de Assis e il canone occidentale. Poetica, contesto, fortuna*, trad. di M. Petriglia, Carocci, Roma.
- Sontag, S. (2007), *The World as India. The St. Jerome Lecture on Literary Translation*, in S. Sontag, *At the Same Time. Essays and Speeches*, edited by P. Dilonardo and A. Jump, Hamish Hamilton, London, pp. 156-179.
- Spanier, D. (1979), *Total Poker*, Simon and Schuster, New York.

10. Retratos que valem por originais: intermedialidade em Machado de Assis e Almeida Garrett

Sara Grünhagen, Universidade de Coimbra (CLP)

No marco literário que é o romance *Viagens na minha terra* (1846), Almeida Garrett (1799-1854), um dos nomes favoritos da estante portuguesa da biblioteca de Machado de Assis (1839-1908), recorre muitas vezes a longas descrições de paisagens, como se as pintasse com palavras, em consonância com certa tradição do romantismo em que a sua obra se inscreve. Com a sua verve irônica e bem-humorada, Garrett cria os seus quadros de maneira excepcional, pensando e convidando o leitor a refletir sobre o processo de representação no momento mesmo em que constrói a sua narrativa, algo que também vai se destacar na escrita de Machado. Quando chega ao vale de Santarém, o narrador-autor das *Viagens* “namora-se” da paisagem que o cerca e de um seu enquadramento, com muito potencial narrativo:

Para mais realçar a beleza do quadro, vê-se por entre um claro das árvores a janela meio aberta de uma habitação antiga mas não dilapidada [...]. Interessou-me aquela janela. Quem terá o bom gosto e a fortuna de morar ali? Parei e pus-me a namorar a janela. Incantava-me, tinha-me ali como num feitiço. Pareceu-me entrever uma cortina branca... e um vulto por detrás... Imaginação decerto! [...]

O arvoredo, a janela, os rouxinóis... àquela hora, o fim da tarde... que faltava para completar o romance? Um vulto feminino que viesse sentar-se àquele balcão – vestido de branco – oh! branco por força... a frente descaída sobre a mão esquerda, o braço direito pendente, os olhos alçados ao céu... De que cor os olhos? Não sei, que importa! é amiudar muito demais a pintura, que deve ser a grandes e largos traços para ser romântica, vaporosa, desenhar-se no vago da idealidade poética...¹

¹ Garrett 2010, pp. 158-160. Segue-se a ortografia da edição crítica sendo citada.

Todo este capítulo X das *Viagens* é uma introdução e um convite a imaginar a narrativa que a seguir se desenvolverá, como se o narrador apresentasse alguns dos elementos para o quadro, uma técnica e uma convenção pictórica e convidasse o leitor a acompanhá-lo no trabalho de criação. O enquadramento sugerido pela janela e as constantes comparações com a pintura aprofundam a exploração intermediática da narrativa no seu esforço constante em emular os recursos dessa que é uma das expressões artísticas mais apreciadas por Garrett, que a coloca mesmo num patamar superior – recorde-se que a primeira obra publicada por Garrett foi o poema *Retrato de Vênus*, completado por um *Ensaio sobre a História da Pintura* (1821), em que busca, entre outras coisas, elucidar as muitas referências a quadros e pintores feitas nos seus versos².

Machado de Assis partilha com Garrett esse amor pelas chamadas belas-artes, com destaque para a pintura. Comparações e metáforas picturais, referências explícitas e implícitas a obras de arte, assim como a proposição narrativa de quadros e retratos abundam na obra dos dois ficcionistas, contribuindo por vezes de maneira crucial para o desenvolvimento da narrativa. É o caso de *Helena* (1876), em que vemos um cenário e uma casa que têm alguma semelhança com aqueles pintados por Garrett. A paisagem-chave de *Helena* surge pela primeira vez quando Estácio e a personagem que dá nome ao livro passeiam a cavalo pela estrada de Andaraí e aproximam-se de uma casa que se tornará um espaço importante da trama:

A casa era velha, abrindo por uma porta para o alpendre antigo que lhe corria na frente. As colunas deste estavam já lascadas em muitas partes, aparecendo, aqui e ali, a ossada de tijolo. A porta estava meio aberta. Havia absoluta solidão, aparente ao menos. Quando eles lhe passaram pela frente, a porta abriu-se, mas se alguém espreitava por ela, ficou sumido na sombra, porque ninguém de fora o viu³.

Como na pintura holandesa do chamado Século de Ouro, portas e janelas entreabertas compõem um enquadramento muito sugestivo para outras cenas e histórias. E em ambas as obras, o cenário pintado

² A predileção de Garrett pela pintura é expressa, por exemplo, quando, fala do seu desagrado com a “sentença dos antigos *Ut pictura poesis*” (Garrett 1821, p. 105). Certas contradições de Garrett neste poema de juventude e nos seus juízos sobre as artes plásticas de maneira geral são apontadas por J.-A. França (1997, pp. 24-27).

³ Assis 2008a, p. 415.

será posteriormente rematado com outras figuras: a menina dos rouxinóis encarnará o vulto das *Viagens*, e uma “criatura máscula e bela” completará a paisagem e a história de Helena, que também recebe um apelido pastoril, ainda que menos lisonjeiro: “a andorinha viajante”⁴. Helena vai fixar a “velha casa da bandeira azul” em um desenho que dá de presente aquele que seria o seu meio-irmão, que mais tarde se serve dessa imagem para confrontá-la e para inferir a sua culpa sem palavras, apenas apontando para a “misteriosa casa reproduzida na paisagem” e tirando conclusões a partir dos olhos angustiados da moça⁵.

O recurso à imagem é recorrente na construção desse tipo de cena de clímax envolvendo uma confrontação e um suposto reconhecimento, que pode ser e com frequência é enganoso, pela natureza mesma do objeto recuperado, isto é, uma representação, uma interpretação de uma paisagem ou mesmo de uma pessoa. Autores como Garrett e Machado sabem jogar com maestria com esse recurso intermediático com muito potencial para criar uma tensão narrativa; personagens e leitores são levados a tentar desvendar certo enigma da imagem colocada em cena e em geral apresentada como sendo muito fiel ao original⁶, como se ela pudesse revelar uma história, um caráter, uma aparência ou mesmo um destino. O antigo ditado de que uma imagem vale mais que mil palavras é transformado aqui: numa narrativa, uma imagem pode sugerir mil palavras, e a isso se voltará mais adiante.

Outro procedimento intermediático um pouco mais comum e presente na obra dos dois autores é a menção direta a pintores e pinturas, e é interessante notar que alguns nomes se repetem nas suas obras, como acontece com os seus autores de eleição. É certo que a escrita de Garrett e Machado já foi muitas vezes aproximada não apenas porque o segundo reconhecia, de bom grado, a herança deixada pelo autor de *Camões*, mas também porque os dois tinham referências literárias comuns, como Laurence Sterne e Xavier de Maistre, citados nos prólogos e em outros paratextos de *Viagens na minha terra* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ainda que menos conhecidas, são igualmente importantes as referências pictóricas de ambos os escritores, que revelam um penhor para os renascentistas italianos.

⁴ Ibid., pp. 434, 457.

⁵ Ibid., pp. 433, 476.

⁶ É o caso em *Helena*: “A fidelidade era completa [...]. À medida que se aproximava, ia achando no edifício a fiel reprodução do desenho” (ibid., p. 434).

Nas *Viagens*, por exemplo, Garrett refere uma “cadeira baixa do mais clássico feitio: textualmente parecia a que serviu de modelo a Rafael para o seu belo quadro da *Madonna della Sedia*”⁷. A mesma tela é recuperada por Machado em “Os óculos de Pedro Antão” (1874), havendo uma sua cópia na casa misteriosa dessa personagem reclusa que falecera e cuja história é imaginada pelo narrador do conto a partir dos quadros e outros objetos que Pedro Antão deixara para trás. Com o auxílio ainda de uma janela e outros elementos emblemáticos, à la Edgar Allan Poe, o narrador-personagem do conto supõe, não sem humor, enredos dramáticos também um pouco como o autor das *Viagens*, que chega a ser diretamente mencionado: “temos já todos os elementos de que compor um romance”, diz o narrador, e mais adiante o seu interlocutor replica que ele “parodiou o Garrett”⁸.

São muitas as referências desse tipo presentes em Garrett e Machado, e já no final da breve fábula que compõe o conto “O dicionário” vemos versos emprestados que ajudam a explicar por que alguns nomes são tão recorrentes na lista de favoritos de tantos amantes das artes: “O raro Apeles, / Rubens e Rafael, inimitáveis / Não se fizeram pela cor das tintas; / A mistura elegante os fez eternos”⁹.

Ressalve-se que o uso da pintura na ficção não é prerrogativa de Garrett e Machado; esse diálogo interartes específico é particularmente marcante nos escritores oitocentistas de maneira geral, de Honoré de Balzac (1799-1850) a Victor Hugo (1802-1885) e Émile Zola (1840-1902), por muito diferentes que possam ser as tradições a que a suas obras se vinculam. Nesse sentido, o conceito de intermedialidade, entendida como “qualquer transgressão de fronteiras entre *media* convencionalmente distintos”¹⁰, é útil não apenas para aprofundar a análise de determinada obra como também para pensar certas relações que se estabelecem entre autores, literaturas e períodos diferentes e para sublinhar algumas tendências histórico-literárias, a exemplo dessa exploração intensificada da pintura no século XIX, relacionada à cultura ou à virada visual que marcou tal período e, por conseguinte, a literatura da época¹¹.

⁷ Garrett 2010, p. 168.

⁸ Assis 2008b, pp. 1243, 1247, 1252. A réplica é do sobrinho do falecido Pedro Antão, em alusão a *Frei Luís de Sousa*.

⁹ Assis 2008b, p. 542. Os versos que fecham o conto são do poeta português Pedro António Correia Garção (1778, p. 151).

¹⁰ Wolf 2011, p. 3. Tradução minha.

¹¹ Wolf 2005, p. 256. A expressão “virada visual” (*visual turn*) é utilizada aqui no

A teorização sobre a intermedialidade ainda é relativamente recente, o termo foi cunhado apenas nos anos 1980, na esteira do conceito de intertextualidade¹², e entende-se que essa reflexão teórica muito poderia se beneficiar de referências e cânones pouco ou quase nunca utilizados no domínio da narratologia, cujos conceitos principais foram e continuam sendo formulados e aprofundados sobretudo a partir de exemplos das literaturas e culturas de língua francesa e inglesa. A minha hipótese de trabalho, portanto, é que esses dois grandes nomes da literatura de língua portuguesa que são Garrett e Machado têm muito a contribuir para o estudo da intermedialidade, do seu desenvolvimento, das suas práticas e funções narrativas.

No caso específico do diálogo com a pintura ou, de maneira mais ampla, com a representação pictórica, os exemplos citados de Garrett e Machado são já emblemáticos do modo como a intermedialidade é, com frequência, e é sobretudo disso que se tratará aqui, um ensejo e um convite à narrativização, seja por parte do narrador, das personagens e mesmo do leitor, com consequências diversas para a história sendo contada.

Antes de avançar por essa análise, é preciso levar em conta certas diferenças importantes na escrita dos dois autores aqui convocados. Embora em muitos aspectos o universo de referências textuais e visuais de Machado coincida com o de Garrett, são outras as suas propostas de enquadramento, de comparação e invenção pictórica. Escrevendo já em outro momento e a partir de outra perspectiva, a escrita de Machado também vai ser, a partir de certo ponto, uma reação ao romantismo, de modo que não vamos encontrar, mesmo nas obras iniciais, aquele tipo de descrição pictórica tão detalhada da paisagem presente em Garrett; há mesmo “descrições irônicas, onde a paisagem é pretexto para troças, pelo encontro voluntário de epítetos banais”¹³.

contexto específico do Oitocentos, um século que viu crescer o interesse cultural, a produção e a reprodução de imagens, conforme evidenciado, por ex., por William M. Ivins (1953) e, mais recentemente, pelos ensaios do livro organizado por Schwartz e Przyblyski (2004). Não está em questão, portanto, a mais recente virada visual ou pictórica da disciplina História, que nas últimas décadas tem se debruçado de maneira mais atenta e sistemática aos artefatos visuais, entendidos como fontes históricas.

¹² O termo foi cunhado por Aage A. Hansen-Löve no contexto de um congresso em Hamburgo dedicado ao conceito que Kristeva formulara em 1967 (Hansen-Löve 1983, pp. 291-360; Kristeva 1967, pp. 438-465).

¹³ Bastide 2002 [1940], p. 195.

Machado chegou a ser criticado pelo modo como representava (ou não representava) o espaço brasileiro na sua obra, pois nela estaria ausente certo “Brasil tropical”. Em reação a essa visão, já no início dos anos 1940 o crítico francês Roger Bastide vai defender que Machado era, à sua maneira, um grande paisagista, que recusava, porém, o exotismo, essa forma de “ver o próprio país com olhos de estrangeiro”¹⁴.

Se diferentes na eleição do espaço narrativo e no modo de o pintar para o leitor, é no desenho das suas personagens e no recorrente recurso a certas estratégias intermediáticas para fazê-lo que Machado e Garrett mais se aproximam. Ambos compõem retratos de personagens servindo-se da pintura, ora com comparações, ora apresentando-as por meio de quadros. Há mesmo personagens que só se manifestam por intermédio dessa sua representação, como o conselheiro Vale de *Helena*, o finado pai de Estácio que assumiu a paternidade da protagonista; como ainda o falecido ex-ministro de “Casa Velha” (1885), pai de Félix e, em determinado momento da história, o também suposto pai de Lalau, uma inferência para a qual o seu retrato mais uma vez contribui.

Nas duas narrativas, que dialogam em vários pontos, as personagens chegam a dirigir-se diretamente, com ar reprovador, aos retratos daquelas figuras que já partiram. No primeiro caso, é Estácio quem condena as ações passadas do pai; no segundo, é o reverendo que narra a história quem repreende diretamente o pai de Félix:

[Estácio] ergueu os olhos para o retrato do conselheiro. Não os retirou aterrado; cravou-os com ar de reproche e amargura, em que o padre reparou, e que o fez sorrir tristemente. O olhar do filho pedia contas ao pai.

– Paz aos mortos! – observou Melchior. Os atos de seu pai já não pertencem à jurisdição deste mundo¹⁵.

Parei diante do retrato do ex-ministro, e mirei por alguns instantes aquela boca, que me parecera lasciva, desde que a vi pela primeira vez. E disse comigo, olhando para ele:

– Estás morto. Gozaste e descansas; mas eis aqui os frutos podres da incontinência; e são teus próprios filhos que vão tragá-los¹⁶.

¹⁴ Ibid., p. 196.

¹⁵ Assis 2008a, p. 483.

¹⁶ Assis 2008c, p. 223.

Essa convocação e presentificação da personagem ausente por meio de um retrato também ocorre em Garrett, na peça de teatro *Frei Luís de Sousa* (1843), cujo cenário é marcado por vários quadros. Dois retratos em especial exercem um papel central na intriga, assombrando a história e os pesadelos da personagem Madalena. No primeiro ato, o retrato de Manuel de Sousa Coutinho domina a cena e encarna parte do conflito daquela narrativa, sendo descrito nestes termos pela filha do antigo cavaleiro de Malta com a viúva de D. João de Portugal: “Como ele era bonito meu pai! Como lhe ficava bem o preto!... e aquela cruz tão alva em cima! Para que deixou ele o hábito, minha mãe, porque não ficou naquela santa religião, a vogar em suas nobres galeras por esses mares, e a afugentar os infiéis diante da bandeira da Cruz?”¹⁷.

É pelo seu retrato que a personagem que dá título à peça é introduzida na história, compondo o cenário do aposento onde Madalena e Telmo Pais, que fora já escudeiro de D. João de Portugal, falam sobre as personagens ausentes, sobre o passado e o presente. Quando Manuel de Sousa enfim se manifesta, na sétima cena, é para deitar fogo à própria casa, reagindo à requisição que dela fora feita pelos governadores do Reino, que queriam fugir da peste em Lisboa. Apesar do esforço de Madalena em salvá-lo, o retrato é consumido pelas chamas, o que a angústia sobremaneira; nas palavras da filha: “não lhe sai da cabeça que a perda do retrato é prognóstico fatal de outra perda maior que está perto, de alguma desgraça inesperada, mas certa, que a tem de separar de meu pai”¹⁸.

O retrato vai tomar de fato o lugar da personagem no caso de D. João de Portugal, que se faz presente em boa parte da peça graças à sua representação no palácio herdado por Madalena, para onde a família se desloca. O retrato é mais uma vez descrito como sendo muito fiel ao original – “é raro ver tão perfeita similhaça: o ar, os ademanes, tudo”¹⁹ –, e a sua nobreza é reforçada pela posição em que é colocado, ao lado da imagem de D. Sebastião e de Camões. Como temia, Madalena sente naquele lugar “a sombra despeitosa de D. João”; logo que se depara com a sua imagem, numa cena caravaggesca, toda construída num jogo de luzes e sombras, como é próprio de Garrett, Madalena grita como se estivesse diante do ex-marido.

¹⁷ Garrett 2022, p. 182.

¹⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹ *Ibid.*, p. 211.

Em acordo com a estética romântica, o desenlace da peça justificará as pressuposições de Madalena, as outras tramas que ela se põe a fabular por causa daquelas “duas imagens que lhe não saem do pensamento”²⁰. Aqui também, o clímax da peça envolve o reconhecimento de uma outra narrativa, com graves consequências para a história presente, e ele é tornado possível graças àquele retrato, para o qual aponta de imediato o misterioso romeiro que vem trazer para Madalena a notícia fatal de que D. João não morrera como ela supunha e desejava²¹.

A intermedialidade e, mais especificamente, a presença de uma representação visual revelam-se de fato uma importante ferramenta narrativa quando está em pauta o motivo da traição, ou da suposição de uma traição, e esse é o caso também de *Dom Casmurro* (1899). De maneira geral, são marcantes as comparações e construções intermediáticas dessa obra, cujos primeiros capítulos compõem uma espécie de galeria de retratos, como se Bento Santiago estivesse a “pintar e vestir [as] pessoas que tinham de entrar em cena”²². Assim, para cada personagem-chave da história dedica-se um capítulo, que leva o seu nome no título: O agregado (cap. V), Tio Cosme, (cap. VI), Dona Glória (cap. VII), Capitu (cap. XIII), Prima Justina (cap. XXI).

Dona Glória e o marido, em especial, são apresentados com o auxílio das suas fotografias, que, apesar do mau estado em que se encontram – fala-se no “encardido do tempo” e diz-se que “a pintura escureceu muito” –, são consideradas pelo narrador como “retratos que valem por originais”²³. O retrato do pai de Bentinho chega mesmo a substituir a personagem falecida: “não me lembra nada dele; [...] o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno”²⁴.

A importância da fotografia na obra de Machado já foi bastante explorada e sabe-se que ela carrega a marca do seu tempo e da novidade daquele invento²⁵. O que torna particularmente interessante a abordagem que Machado faz de uma técnica que parecia trazer a promessa de captar algo da essência do retratado é também o fato de que, por

²⁰ Ibid., pp. 193, 203-204.

²¹ Ibid., p. 236.

²² Assis 2008a, p. 938.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ A esse respeito, ver, por exemplo, Carvalho 2011, pp. 56-73.

muito próprias que sejam as especificidades desse tipo de referência intermediática, ela associa-se à pintura e às questões que essa forma de representação coloca. Isso porque, no contexto da narrativa, a fotografia não vai se revelar um instrumento interpretativo muito mais fiável do que a pintura; num caso como no outro, é-nos facultado desconfiar de certas premissas e conclusões das personagens diante de uma e outra imagem, é possível desconfiar mesmo da afirmação do narrador de que aqueles retratos, tão gastos pelo tempo, tão indissociáveis de recordações e histórias, valem por originais.

De novo, em Machado, como em Garrett, uma imagem não necessariamente substitui palavras e narrativas, mas tem muito potencial para sugeri-las. O retrato de Escobar é outro bom exemplo, e Bento Santiago, em mais de uma ocasião, interage com tal figura e chega a conclusões sobre ela, sobre si e sobre Capitu diante daquela imagem. Após o jantar na casa de Escobar e Sancha, a última vez em que vê o amigo com vida, Bento tenta se afastar do “abismo” que entende ser a atração que sente por Sancha: “o retrato de Escobar, que eu tinha ali, ao pé do de minha mãe, falou-me como se fosse a própria pessoa. Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher do meu amigo, e chamei-me desleal”²⁶. Mais adiante, porém, o mesmo retrato lhe servirá para confirmar a deslealdade alheia.

Como em *Frei Luís de Sousa*, a presença daquela imagem é importante para a fabulação de outra narrativa e para a construção do clímax. No crescendo dos seus ciúmes e da sua angústia, Dom Casmurro, pensando em se matar, dirige os olhos para o retrato do amigo já falecido, num gesto que vai como que confirmar toda a história de traição que ele supõe e que o impele a agir de maneira dramática, logo após ter assistido a Otelo: “a fotografia de Escobar deu-me o ânimo que me ia faltando; lá estava ele, com a mão nas costas da cadeira, a olhar ao longe... ‘Acabemos com isto’, pensei”²⁷.

Recorde-se que o narrador-personagem recorre a uma comparação pictórica para explicitar a parença que enxerga entre o filho e o amigo. As feições do primeiro:

Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até

²⁶ Assis 2008a, pp. 1051-1052.

²⁷ Ibid., p. 1063.

que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. [...] Escobar vinha assim surgindo da sepultura²⁸.

A “casualidade da semelhança”, nas palavras de Capitu, já havia se colocado na narrativa em relação a essa personagem e à mãe de Sancha, no capítulo intitulado “O retrato”. Nesse caso também, não estamos diante de duas personagens que, lado a lado, revelam “semelhanças assim esquisitas”²⁹; o que ocorre é a percepção de certa similitude suposta a partir de uma imagem fixa de uma figura ausente, comparada com outra ali presente.

Para personagens muito imaginativas, propensas à fabulação, uma pintura ou uma fotografia pode, portanto, ser bem sugestiva, pode se transformar num convite à elaboração de tramas, explicações e conclusões. A referência intermediática torna-se, assim, uma peça-chave de histórias em que a imaginação angustiada das personagens é um elemento propulsor da intriga; para elas, a imagem poderá mesmo servir de prova, cujo valor é, porém, passível de ser colocado em causa, como costuma acontecer sobretudo em Machado. Assim, na cena de confronto com Capitu, depois de acusá-la com meias palavras de adultério com o seu melhor amigo, Dom Casmurro passa a ter a certeza da deslealdade só pelo olhar da mulher, como Estácio diante do olhar angustiado de Helena perante outra imagem que ele supõe ser delatadora:

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel [...] restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada³⁰.

²⁸ Ibid., p. 1059.

²⁹ Ibid., p. 1017.

³⁰ Ibid., p. 1062.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (2008a), *Obra completa em quatro volumes*, v. I, ed. A. Leite et al, 2. ed., Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2008b), *Obra completa em quatro volumes*, v. II, ed. A. Leite et al., 2. ed., Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2008c), *Obra completa em quatro volumes*, v. III, ed. A. Leite et al., 2. ed., Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Bastide, R. ([1940] 2002), *Machado de Assis, paisagista*, in “Revista USP”, 156, pp. 192-202.
- Carvalho, C.S. (2011), *Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro*, in “Machado de Assis em linha”, 4, 8, pp. 56-73.
- França, J.A. (1997), *Artes plásticas (e a literatura romântica)*, in H. C. Buescu (ed.), *Dicionário do romantismo literário português*, Caminho, Lisboa.
- Garção, P.A.C. (1778), *Obras poéticas*, Régia Oficina Tipográfica, Lisboa.
- Garrett, A. (1821), *O retrato de Vénus: poemas*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
- Garrett, A. (2010), *Viagens na minha terra*, ed. O. P. Monteiro, INCM, Lisboa.
- Garrett, A. (2022), *Frei Luís de Sousa*, ed. J. Dionísio, INCM, Lisboa.
- Hansen-Löve, A.A. (1983), *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne*, in Schmid W. e Stempel W.-D. (eds.), *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, Wien, pp. 291-360.
- Ivins, W. (1953), *Prints and Visual Communication*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Kristeva, J. (1967), *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in “Critique”, 239, pp. 438-465.
- Schwartz, V.; Przyblyski, J. (eds.) (2004), *The nineteenth century visual culture reader*, Routledge, New York.
- Wolf, W. (2005), *Intermediality*, in Herman D. et al. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, pp. 252-256.
- Wolf, W. (2011), *(Inter)mediality and the Study of Literature*, “CLCWeb: Comparative Literature and Culture”, 13, 3, pp. 1-9.

CRÔNICA, POESIA, TEATRO, CRÍTICA, CORRESPONDÊNCIA

11. Machado de Assis cronista satírico da *Semana Ilustrada* (RJ, 1860-1876)

Silvia Maria Azevedo, Universidade Estadual Paulista/Assis

Em 16 de dezembro de 1860, um domingo, era lançada no Rio de Janeiro a *Semana Ilustrada*, revista de caricaturas, pioneira em seu gênero, e cuja circulação longeva e ininterrupta, até 19 de março de 1876, constitui fato até então inédito nos anais da imprensa brasileira. O editor da publicação, o desenhista e gráfico alemão Henrique Fleiüss, veio para o Brasil em 1858 com uma carta de recomendação do naturalista von Martius, que apresentava seu patricio a Dom Pedro II. Depois de peregrinar por quase um ano pelo Norte do país, fixando paisagens em aquarela, Fleiüss estabeleceu residência definitiva no Rio, em 15 de julho de 1859. No ano seguinte, em sociedade com o irmão, o litógrafo Carlos Fleiüss, e o pintor Carlos Linde, Fleiüss fundou a empresa gráfica *Fleiüss, Irmão & Linde*, com sede à Rua Direita 49, na época, a rua mais sofisticada do Rio de Janeiro.

Revista de pequeno formato, com quatro páginas para texto e quatro para ilustrações, a *Semana Ilustrada* tinha como personagens centrais o Dr. Semana e o Moleque, um jovem escravo, dupla por meio da qual se materializava a empreitada satírica da revista, tomando como divisa o lema *ridendo castigat mores*.

O lançamento da revista de caricaturas foi precedido de intensa campanha de publicidade de modo a despertar a curiosidade do público e atraí-lo como assinante do semanário. Outra estratégia implementada por Fleiüss, no sentido de garantir sucesso ao empreendimento, foi convidar, dentre outros escritores, Machado de Assis, nome que despontava no cenário da imprensa carioca da época, para compor o corpo de colaboradores da *Semana*. Não por acaso, na estreia da revista, o escritor aparece assinando com o próprio nome o poema *Perdição*, mais tarde trazido para o livro *Crisálidas* (1864), o gênero do texto a sinalizar a área em que Machado vinha marcando mais fortemente sua

presença em outros jornais do Rio de Janeiro, como *Marmota Fluminense*, *O Paraíba* e *Correio Mercantil*.

A participação de Machado de Assis no lançamento da *Semana Ilustrada* evidencia o investimento de Henrique Fleiüss num jovem e promissor jornalista, com fama de poeta, como forma de conferir prestígio à publicação e consolidar a rede de sociabilidade que o desenhista germânico vinha construindo desde que aportou no Rio de Janeiro, em 1859. Quanto a Machado, fazer parte desse quadro de colaboradores significava associar o seu nome a um empreendimento jornalístico pioneiro no Brasil, cujo dístico latino pautava a crítica moralizadora aos principais acontecimentos da semana, quer na linguagem visual, quer na linguagem verbal pela ótica da sátira e do humor.

Se o uso do pseudônimo Dr. Semana, por Machado de Assis, vinha ao encontro do cuidado em mascarar sua identidade como cronista das *Badaladas*, tendo em vista certos posicionamentos relativos à política e à religião, entre outros temas, assinar as crônicas com um “nome falso” sugere o propósito de simular a existência de um outro eu, um eu não biográfico a se manifestar no nível da enunciação, assumindo o espírito burlesco da *Semana Ilustrada*. É o caso da menção, nas crônicas humorísticas, a certos medalhões da política brasileira, com os quais Machado de Assis entra em contato, na cobertura das seções do Senado, como o senador José Jobim, em relação a quem o jornalista fazia oposição, desde os tempos das crônicas de *Ao Acaso*, assinadas pelas iniciais M. A. Aqui, as investidas de Machado são explícitas, quer na crítica aos discursos de Jobim, quer quando defende os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo¹ dos ataques do político gaúcho.²

Já nas *Badaladas*, embora a atuação de Jobim como orador parlamentar também seja ridicularizada pelo Dr. Semana, o cronista optou, ao invés do confronto direto, pelo recurso da medição, ou seja, “transcrever” cartas enviadas do além por três defuntos – Montesquieu, Milton e Sócrates – por meio das quais os ilustres missivistas, leitores dos dis-

¹ Machado de Assis investe contra o senador Jobim nas crônicas de *Ao Acaso*, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, em 14 e 28 de agosto de 1864, e 11 de setembro de 1864. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Cfr. https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=18888; https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=18940; https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=18992

² Broca 1983, p. 68

curso do senador, faziam suas queixas. Essas queixas referiam-se ao fato de Jobim, conforme relatado na carta de Montesquieu, mencionada na crônica de 2 de março de 1873, fazer uso na tribuna das ideias de Rousseau e Voltaire, sem que o parlamentar lhes atribuísse a autoria ou então citando-os de forma equivocada. A comicidade da situação deriva do enquadramento teatral da crônica-carta, cena de caráter cômico, na qual os três filósofos, postos em diálogo, zombavam da cultura de orelhada do senador Jobim, conforme Montesquieu relata na missiva:

Líamos, pois, o discurso de V. Exa., e refletíamos a respeito das suas várias doutrinas, quando o nosso Voltaire, entrando no ponto em que V. Excia. fala das relações entre os climas e os governos, exclamou:

- Cite o autor!

E dizendo isto piscou o olho a mim e ao João Jacques dando a entender que eu, primeiro, e ele depois trataríamos da teoria expandida anonimamente por V. Exa.

O João Jacques riu-se às bandeiras despregadas. Eu, porém, tomei a defesa de V. Exa. como m'ó pediam a verdade e a justiça.

- O senador Jobim, disse eu, pode estar obrigado a não citar o autor; pode ser que fosse tirar a ideia da algibeira de Aristóteles, e que Aristóteles lhe recomendasse o mais profundo silêncio. Aquele grego é um bom homem; socorre muita gente nas suas precisões [...]

Se a “transcrição” dessas cartas enviadas da eternidade tem como propósito rebaixar a atuação parlamentar de Jobim, por meio da sátira e do humor, por outro lado, os discursos do senador acabam funcionando como pretexto para que o Dr. Semana, sobrepondo-se a eles, exponha sua cultura e competência discursiva, diante das quais ainda mais de apegada a oratória do político gaúcho.

Duas outras figuras da política brasileira trazidas para as *Badaladas* – o visconde de Jequitinhonha e D. Manuel de Assis Mascarenhas – remontam também ao tempo em que Machado de Assis, jornalista político do *Diário do Rio de Janeiro*, acompanhava de perto a atuação de ambos os parlamentares. Em relação ao visconde de Jequitinhonha, o que mais chamava a atenção de Machado era a seriedade com que o político baiano se comportava nas discussões do Senado, a destoar do ambiente de hilaridade que tomava conta de algumas sessões. Nessas ocasiões, o visconde de Jequitinhonha não hesitava em repreender os colegas senadores, usando expressão que se tornou famosa: «*Recolha o seu riso, Sr. Senador*».³

³ Na crônica de 4 de abril de 1867, de *Ao Acaso*, e em *O velho Senado*, de 1889, Machado

Nas *Badaladas* de 18 de julho de 1869, o bordão do ilustre político é trazido num contexto em que o Dr. Semana enfrenta «*uma semana mais estéril que a mulher de Abraão, e mais chocha que um caju chupado ou um discurso eleitoral*»⁴. Com dificuldade para dar conta do compromisso semanal, o cronista teve a ideia de convidar alguns amigos – Bertoldo, Marcial, o visconde de Jequitinhonha, La Rochefoucault, Epiteto, Bartolomeu dos Mártires, Rodrigues Lobo, Teógnis, Beaumarchais – para saber deles «*se é conveniente rir quando não há assunto, e se de nada posso tirar alguma coisa que divirta os leitores*»⁵. Cada convidado dá sua opinião acerca do riso – uns a favor, outros contra -, por meio de enunciados fraseológicos, ao feitio de reflexões moralizantes, o que não ajudou em nada o Dr. Semana na solução do (falso) problema por ele proposto, dado que rir sobre nada, ou rir quando não se tem o que dizer, acabou por se tornar o assunto da crônica, no registro metalinguístico.

Como aconteceu em relação ao visconde de Jequitinhonha, a referência a D. Manuel de Assis Mascarenhas na crônica de 30 de março de 1873, se dá numa semana em o cronista está de novo sem ter o que dizer, situação em que volta a empregar a comparação triádica, para efeito de comicidade: «*É uma semana mais seca que um carapau, mais nua que a madama Verdade, mais pobre que a Pobre das Ruínas*⁶, *aquela célebre pobre do teatro de S. Pedro, lembram-se?*»⁷ Numa semana como essa, quem se daria bem era o senador Dom Manuel, cuja loquacidade vazia ficou associada, na lembrança do Dr. Semana, à oposição do parlamentar ao projeto de subvenção do teatro lírico, por meio das loterias:⁸

O senador D. Manuel opunha-se com todas as forças às loterias do teatro lírico. As loterias passaram; ele era o único obstáculo à concessão. Que fazia ele? Discursava; não aborrecidamente, mas com graça. Das loterias não falava nada; do teatro menos. Mas falava duas e três horas,

de Assis vai empregar a expressão «*Recolha o seu riso, Sr. Senador*», ao se referir ao visconde de Jequitinhonha. Fonte: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1106>

⁴ Assis 2019, v.1, p.81

⁵ *Ibidem*

⁶ *A pobre das ruínas* (1846), drama em três atos e um prólogo, escrita pelo dramaturgo português Mendes Leal (1820-1886), foi encenada no Teatro de São Pedro de Alcântara, ao longo da década de 1850.

⁷ Assis 2019, v.2, p.64

⁸ A atuação do senador Manuel de Assis Mascarenhas, opositor das loterias em prol do teatro lírico, ficou registrada em *O velho Senado* (Assis 2004, p. 50; p. 52).

do que avisava os colegas e o presidente, a fim de se irem embora os que tivessem necessidade disso.

Os discursos eram todos como sempre foram os discursos do D. Manuel. Os que por obrigação o ouviam, como eu, ainda assim saíam de lá alegres... tendo ouvido duas, três, quatro horas, um discurso acerca da subvenção do teatro lírico, em que não se falava de teatro lírico nem de subvenção.⁹

Outra modalidade de discurso vazio, a poesia encomiástica em homenagem a figuras da ciência, da política e das artes, igualmente não foi poupada pelo Dr. Semana, o que lhe deu oportunidade para se exercitar num gênero novo de crítica literária, de fundo humorístico, a «*crítica às avessas*», e «*que consistia em louvar exageradamente o que era ruim ou péssimo*»¹⁰, juízo que se fazia acompanhar de excertos das obras para que os leitores pudessem compreender que as tiradas elogiosas não passavam de enormes gozações.

Convertido em expediente retórico, para efeito de comicidade, com o tempo o Dr. Semana aprimorou a fórmula, enriquecendo-a com pitadas de intertextualidade, por meio das quais identificam-se ressonâncias de leituras dos clássicos da literatura universal, a exemplo de Shakespeare, trazido na citação de um fragmento de *Romeu e Julieta*, nas *Badaladas* de 9 de novembro de 1873:

A publicação foi anônima; mas que vale um nome? Ou, se me permitem citar o poeta: *What's in a name?* Algumas letras, algumas sílabas, uma convenção, um arranjo todo material. Uma página de Homero, assinada pelo meu aguadeiro, é de Homero ou do aguadeiro? A assinatura escrita é de um, que a traçou com a sua mão; a assinatura invisível é do outro, que a traçou com o seu gênio.

Investido no primado da crítica às avessas, o Dr. Semana não poupava sequer a poesia dos amigos mais próximos, quando estes perpetravam obscura versalhada, na qual as palavras eram convertidas em adornos, incapazes de conferir sentido à experiência estética. Um desses amigos atendia pelo nome de Machado de Assis, autor do poema¹¹

⁹ Assis 2019, v.2, p.66

¹⁰ Magalhães Júnior 1981, v. 2, p. 55

¹¹ Com o título *A Ch. Filho de um proscrito*, Machado de Assis escreveu este poema em francês para celebrar o nascimento do filho de Victor Frond. A versão em francês da

«*A um proscrito*», composto em homenagem a Charles Ribeyrolles,¹² e publicado na revista *O Espelho*, em 18 de setembro de 1859. Trazidos para as *Badaladas* de 29 de setembro de 1872, os fragmentos dessa obra, identificada não pelo título, mas pela «*assinatura invisível*», prestaram-se à crítica do Dr. Semana à poesia do amigo, escrita numa época de arroubos patrióticos, a repercutir em imagens altissonantes e vazias, ditadas pelo vocabulário romântico:

A mania poética de ir procurar a força poética no retumbante das palavras, de catar as rimas de encher o olho, de escolher imagens escuras, de fugir ao natural e espontâneo, essa mania, leitores meus, essa mania também a tinha o meu amigo, e não digo se a tem ou não ainda hoje, porque não é bom criticar os contemporâneos.

Nem era só o que lhes pintei acima; era mais.

Há nos versos que desencavei agora (ou antes que uma pessoa, cega no generoso apreço em que tem o autor, guardava religiosamente) há nestes versos matéria para enforcar um homem.

Os sentimentos políticos do vate eram verdadeiras lavas. O tempo e a lição modificaram alguma coisa o meu amigo, a quem eu poupo agora um rosário de observações políticas, que nos levaria longe, a ele e a mim. Finalmente, todo o vocabulário da escola cá estava: o sudário, o calvário, o Prometeu e o seu abutre, o viajor da lenda, as agonias e o resto. [...].¹³

Na sequência deste introito, a transcrição de algumas estrofes do poema *A um proscrito* vinha reiterar a crítica joco-séria do Dr. Semana, conferindo outro sentido à obra, agora publicada na seção de crônicas da *Semana Ilustrada*, onde os recursos poéticos de que o vate fez uso, quatorze anos atrás, viraram objeto de piada. Com isso, a memória de Charles Ribeyrolles caía no esquecimento, juntamente com a obra¹⁴ que, não resistindo à prova do tempo, fracassou no seu intento de homenagear a acidentada vida política do escritor francês.

obra e a tradução para o português foram publicadas no *Courrier du Brésil*, em 2 de dezembro de 1860. (Magalhães Júnior 1981, v. 1, p. 91-93)

¹² Charles Ribeyrolles (1812-1860), jornalista e escritor francês, exilado da França por Napoleão III, chegou ao Brasil em 1858, com a missão de escrever o livro *O Brasil Pitoresco*, que contou com a participação de Machado de Assis, dentre outros escritores, na tradução da obra para o português.

¹³ Assis 2019, v.1, p. 800

¹⁴ Machado de Assis não incluiu o poema *A um proscrito* por ocasião da publicação do livro *Crisálidas*, em 1864.

Dois anos mais tarde, o Dr. Semana volta a pôr em xeque a estética romântica, quanto aos postulados referentes à originalidade e à individualidade, na paródia de *O Inferno de A Divina Comédia*, de Dante, publicada nas *Badaladas* de 12 de julho de 1874. Cabe lembrar que o «*canto suplementar ao poema de Dante pelo Dr. Semana*», conforme o subtítulo da obra, antecipa a tradução do canto XXV do Inferno que Machado de Assis trouxe a público no jornal *O Globo*, em 25 de dezembro de 1874.¹⁵

Uma semana antes da publicação do “canto suplementar” na *Semana Ilustrada*, o projeto paródico do Dr. Semana é anunciado nas *Badaladas* de 5 de julho de 1874, no comentário à regulamentação do trabalho doméstico, na Argentina:

Dante, se tem nascido hoje, metia mais um círculo no seu inferno, – o círculo dos fâmulos. O que diria ele desse famoso círculo, que deve por força existir no inferno real? Pela minha parte prometo fazer num dia destes alguma coisa nesse sentido.¹⁶

Antecedido por um breve resumo, chamado de Argumento, o canto do Dr. Semana divide-se em duas partes: a primeira trata do suplício dos empregados (o preguiçoso, o atrevido, o ladrão); a segunda aborda a história da escrava Inês da Maia, paródia do episódio de Paolo e Francesca do canto V do Inferno, recriação paródica é um dos mais célebres da *Divina Comédia*.¹⁷

O quadro cômico dos criados pecadores, com o qual Virgílio e o Dante dos trópicos se deparam, trazido para a abertura desse «*inferno de segunda mão*»¹⁸, confere ao trecho um aspecto de correção moral, próprio da sátira, dado que os castigos impostos às almas penadas estão na proporção dos delitos praticados.

A paródia do quadro de Paolo e Francesca, adaptada ao contexto escravista, é protagonizada pela escrava Inês da Maia: seduzida pelo

¹⁵ Sonia Netto Salomão faz acurada análise comparativa do original dantiano e da recriação de Machado de Assis no capítulo *Machado traduz Dante: o canto XXV do Inferno*, da obra *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* 2019, p. 388-400.

¹⁶ Assis 2019, v.2, p.324

¹⁷ Segundo Eugênio Vinci de Moraes, «*Este é o canto mais citado ou aludido por Machado de Assis. Há nove citações diretas, além de várias alusões, como em Memórias Póstumas de Brás Cubas, [...] sem contar o verso que serve de epígrafe a Esaú e Jacó.*» 2007, p. 64)

¹⁸ Moraes 2007, p. 68

amante da senhora, os dois são mortos pela ama enquanto liam um romance de Ponson de Terrail:

Folheávamos os dois certo romance,
Rocambolé, e suas artes do diabo;
 Éramos sós, fora de todo o alcance.

Entre muita risada e muito gabo,
 Duas páginas lêramos, estando
 Quase a terceira página no cabo;

E assim lendo brincávamos, já quando
 A ama, na sala, furiosa entrara,
 E nos estava lívida fitando.

Cai-nos o livro; eu trêmula ficara;
 Ele pálido e morto... Aquele dia
 O último foi dessa leitura amara.¹⁹

Narradora da própria história, Inês da Maia não está preocupada com julgamentos futuros (mesmo porque está morta), o que lhe permite revelar detalhes da sua trajetória terrena, associados à relação ambígua, permeada de dependência e liberdade, entre a escrava, a sua senhora e o Don Juan que cortejava a ambas:

Era mucama de uma filha de Eva,
 De quem este era o sigisbéu amado
 E que inda o corpo nos prazeres ceva.

Este foi o mais fino e o mais ousado,
 Que, de todos aqueles que lá iam,
 Me prometera casa de sobrado.²⁰

As insinuações acerca da «*filha de Eva*» que recebia amantes dão a entender não se tratar de mulher casada, talvez de prostituta branca, que tinha uma bela escrava a seu serviço, cortejada pelos homens que lhe frequentavam a casa. Da mesma forma, Inês da Maia não esconde que traiu a sua dona, ao não resistir ao assédio do ousado cortejador,

¹⁹ Assis 2019, v.2, p.331

²⁰ *Ibid.*, p.330

que lhe prometera «*montar casa de sobrado*» (e talvez comprar-lhe a liberdade), sonho secreto da escrava de se tornar senhora.

Por sua vez, o epíteto com o qual Inês da Maia se apresenta ao poeta – «*Sou a mulatinha do carço*» – remete a lundu muito conhecido na época.²¹ que ligava a imagem da afrodescendente à sedução e faceirice, a atrair a cobiça dos homens brancos. Tais atributos teriam despertado o ciúme da iaiá que, ao se descobrir duplamente traída, mandou matar a mucama e o amante, na ocasião em liam o Rocambole.

O clima de tragédia em torno do episódio de Inês da Maia e do anônimo cortejador é disfarçado pelo ambiente de comicidade que cerca a recriação paródica do Dr. Semana, a afastá-la igualmente do original dantiano. Aqui, ao término da fala de Francesca, Dante sente-se comovido pelos sofrimentos daquelas almas que pecaram por amor, sentimento compartilhado pelo leitor.²² Já no canto suplementar, o cronista-poeta, de volta à terra, sugere que a peregrinação pelo Inferno na companhia de Virgílio não passou de um pesadelo, associado talvez à experiência com o fantástico:

Enquanto ela estas coisas me dizia,
O outro chorava. Quanta força encerra
O corpo, toda ir-se-me sentia,
E dei um grande trambolhão em terra.²³

Nem por isso, o Dr. Semana deixou de imprimir leitura crítica acerca da escravidão brasileira, valendo-se da metáfora do amor perdição inspirada no canto V do Inferno de Dante. Por sua vez, aproximar a relação amorosa entre a mucama negra e o cortejador branco do episódio de Paolo e Francesca resultou em enaltecer a história de Inês da Maia, que encontrou no cronista alguém que perpetuou o fim trágico da «*mulatinha do carço*», nas páginas da *Semana Ilustrada*.

²¹ O lundu *Mulatinha do carço no pescoço*, de autoria desconhecida, foi um dos mais divulgados nas principais cidades do país, tendo sido publicado por Júlia Brito Mendes, no livro *Canções populares do Brasil* (Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1911) e na antologia *Trovador*, coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc, organizada por A. A. da Cruz Coutinho, e publicada na Livraria Popular, no Rio de Janeiro, em 1876, em segunda edição.

²² “Ao ouvir dessas almas o tormento, / baixe o rosto, e quedei-me, até meu guia me perguntar: «*Que tens no pensamento?*” / Em resposta exclamei: “*Ah! que ironia! / Quanto desejo, quão ledo pensar / Ao doloroso passo os levaria*» (Brazzarola, 2005, p. 92)

²³ Assis 2019, v.2, p.331

Considerações Finais

Território sem regras fixas na abordagem de temas relativos à conjuntura político-social brasileira e ao cotidiano carioca, a seção de crônicas da *Semana Ilustrada*, sob a responsabilidade do Dr. Semana, soube tirar partido dessa liberdade, favorecendo ao cronista implementar experimentações estilístico-literárias, a exemplo das *Badaladas* analisadas.

Nem por explorar a versatilidade da crônica, a sátira do Dr. Semana, ora jocosa, como na crítica à retórica oca dos parlamentares e aos modelos literários esclerosados, ora mordente, em relação à escravidão, deixou de adequar-se à divisa latina da revista ilustrada – *ridendo castigat mores* –, a funcionar como norma, componente indispensável para o funcionamento da sátira, e que pressupõe um conjunto de valores que se contrapõe às normas atacadas.

Esses valores, defendidos pela *Semana Ilustrada* – «*passar em revista a humanidade*», sem ataques pessoais a quem quer que fosse –, encontraram no Dr. Semana o porta-voz que, investido do prestígio conferido pelo status de cronista da revista ilustrada, tinha condições de angariar a concordância do público leitor (pelo menos por um grupo) em relação aos ataques às anomalias sociais, aos falsos valores, abusos e anacronismos.

Por outro lado, o período de circulação das *Badaladas* foram tempos de grandes convulsões sociais no Brasil – a guerra do Paraguai, a questão dos bispos, a abolição da escravidão – o que justifica a forma indireta por meio da qual o satírico Dr. Semana desferia os seus ataques. Recursos estéticos como a ironia, a paródia, o cômico configuram a fala indireta do cronista-baladeiro, ao mesmo tempo que respondem pela característica paradoxal da sátira, que é criticar o desagradável de modo agradável ao leitor²⁴.

Sendo próprio da sátira, o satirista falar «*com voz dissimulada*»²⁵, pode-se dizer que, ao empregar tal mecanismo de despistamento nas *Badaladas*, o Dr. Semana garantiu longevidade à seção de crônicas da *Semana Ilustrada* (como também à própria revista). Ao mesmo tempo, a fala dissimulada do cronista-baleiro, em conluio eventual com o além, quer na «*expansão do fútil e do insignificante ou da redução do sublime à vulgaridade*»²⁶, prenuncia o modo de dizer do amigo íntimo, Machado de Assis.

²⁴ Gerth 1977, p. 84

²⁵ *Ibidem*

²⁶ *Ibidem*

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1998), *Contos: uma antologia*, volume 1. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras.
- Assis, M. de (2014) *O velho Senado*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial.
- Assis, M. de (2019), *Badaladas Dr. Semana*. Organização, apresentação, notas, índice onomástico Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Nankin, 2. vols.
- Brazzarola, G. (2005) *O canto v do Inferno: leitura e tradução*. Dissertação, UFSC.
- Broca, B. (1983), *Machado de Assis e a política: mais outros estudos*. Prefácio Silvano Santiago. São Paulo: Polis; [Brasília]: INL, Fundação Pró-Memória.
- Coutinho, A. A. da Cruz, (1876) *Trovador*, coleção de modinhas, recitativos, árias, etc. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Livraria Popular.
- Gerth, K. (1977) *Satire*, Tradução de Aluizia Hanisch e Álvaro Santos Simões Jr. *Praxis Deutsch*, v. 22, p. 83-86.
- Jobim, J. L. (2001), *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks; Academia Brasileira de Letras.
- Magalhães Júnior, R. (1981), *Vida e obra de Machado de Assis*. Volume 1: Ascensão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL.
- Mendes, J. B. (1911) *Canções populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos.
- Moraes, E. V. de (2007), *A Tijuca e o pântano, A Divina Comédia na obra de Machado de Assis, entre 1870 e 1881*, Tese, USP.
- Salomão, S. N. (2019), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [2016], EdUERJ, Rio de Janeiro, 2ª. Edição.

12. A visão poética de Machado em *Chrysalidas* (1864), a partir da reescrita de narrativas de redenção em *O dilúvio*

Sarah Burnautzki, Universidade de Heidelberg

Embora Machado de Assis seja mundialmente reconhecido por seu talento como prosador, muitas pessoas não sabem que ele também foi um poeta incrivelmente prolífico, cuja obra poética é pouco conhecida, mesmo no Brasil.¹ A poesia, considerada no século XIX, como a forma estética mais sublime da literatura, sempre foi importante para ele. Como muitos outros autores do século XIX, Machado entrou no cenário literário como poeta,² recebeu seu primeiro reconhecimento literário como poeta³ e continuou escrevendo poemas até o fim de sua vida, o que deixa claro que a poesia não era um acessório incidental para Machado. Até hoje, não sabemos com certeza se conhecemos toda a obra poética do autor. Cerca de 300 poemas⁴ –alguns publicados sob pseudônimos– são conhecidos e podem ser atribuídos a Machado. Quatro coleções de poesia se destacam: *Chrysalidas* (1864), *Phalenas* (1870) – uma coletânea composta por 28 poemas divididas em quatro partes desiguais, cuja disparidade formal e temática causou

¹ Leal 2006, p. 585.

² Machado compôs seu primeiro poema publicado aos 15 anos de idade (cf. Leal 2006, 587). Magalhães Júnior escreve sobre o início de Machado como poeta: «Até maio de 1856, Machado de Assis parecia acreditar que a poesia era a sua verdadeira vocação e o seu legítimo destino literário. O jovem e esforçado aprendiz de poeta já havia publicado quase duas dezenas de trabalhos versificados quando, onze dias antes de seu 17º aniversário, pela primeira vez ousou iniciar uma seção em prosa na *Marmota Flumeninense* [...]» (Magalhães Júnior 2008, p. 53).

³ Ishimatsu enfatiza que *Chrysalidas* não representa o início da carreira poética de Machado, mas que ele já havia se destacado como poeta em 1864: «By 1864, when Machado published *Crisálidas*, he was well known in the literary circles of Rio due to his participation in the *Retiro Literário Português* and other literary societies and his collaboration in numerous periodicals.» (Ishimatsu, 1984, p. 47).

⁴ Conto aqui com a indicação de Leal (2006), p. 586.

irritação aos seus contemporâneos, assim como em pesquisas atuais⁵ –, *Americanas* (1875) – uma coleção que contém poemas com temas aparentemente indigenistas em razão dos quais a coleção é geralmente lida como uma concessão de Machado aos gostos patrióticos de seus contemporâneos⁶ – e *Poesias completas*, contendo o ciclo de poemas considerado pelos pesquisadores como a culminação da poesia de Machado, *Occidentales*.⁷

Os princípios poéticos da seleção e composição dos poemas contidos nos ciclos, bem como a revisão e recomposição posteriores para a nova edição, ainda representam um desafio para a pesquisa atual, que ainda é incipiente,⁸ na medida em que se supõe que Machado estava buscando uma unidade formal maior em *Occidentales*. Tudo o que vai além disso permanece inexplicado até hoje, e a visão poética de Machado ou seu projeto poético como um todo permanece amplamente incompreendido.⁹

Antes de passar à análise do poema supostamente religioso *O dilúvio*, gostaria de fazer um breve comentário sobre a recepção do primeiro volume de poesia de Machado, *Chrysalidas*. Na pesquisa, o ciclo *Chrysalidas* é regularmente declarado como o menor dos volumes de poesia¹⁰ (em comparação com o posterior, supostamente mais filosófico, *Occidentales*). Uma crítica recorrente é que os poemas de Machado carecem de unidade; *Chrysalidas*, em particular, foi criticado por sua métrica falha¹¹ e pela falta de um princípio unificador nos poemas selecionados.¹² A pesquisa também parece ver uma qualidade inferior nos chamados poemas religiosos de Machado. Eles são frequentemente lidos como uma expressão poética de uma religiosidade ingênua, mas provavelmente autêntica, do jovem Machado, a qual ele perdeu no decorrer da vida e, portanto,

⁵ Para uma visão da recepção dos poemas por seus contemporâneos, é interessante a compilação de Rutzkaya Queiroz dos Reis (2009). Os estudos de Massa (2009) e Miranda (2016; 2017) são representativos de pesquisas mais recentes em busca da unidade da poesia. O estudo de Miranda (2017) sobre *Chrysalidas* e *Phalenas* é particularmente significativo.

⁶ Miasso 2017, pp. 283-287.

⁷ Leal 2012, p. 18 e 144-145.

⁸ Miasso 2017, p. 18.

⁹ Leal 2012, p. 20.

¹⁰ Massa 2009, p. 355.

¹¹ Pereira da Silva (1864); Major (1864); Amaral Tavares (1864).

¹² Cf. Miasso (2017), p. 60-61.

excluiu os poemas religiosos das *Poesias completas* em 1902.¹³ Em minha opinião, a visão e a habilidade poética de Machado são uma vez mais subestimadas. Além disso, a suposição de uma expressão imediata de uma espiritualidade autêntica é incoerente com os poemas esteticamente multifacetados e poeticamente ambíguos da mesma coletânea.¹⁴

Muito mais plausível é a ideia de que as narrativas e os padrões bíblicos desempenham um papel central e coerente no projeto literário de Machado ao falar indiretamente sobre processos históricos. Assim, chego à minha própria hipótese de que Machado está experimentando uma reescrita revisionista e secularizada de uma narrativa de redenção precisamente em um poema aparentemente religioso como *O dilúvio*, a fim de negociar indiretamente o fracasso da emancipação da escravidão¹⁵.

***O dilúvio*: experimento poético relativo à transformação da sociedade brasileira**

De acordo com Machado, o poema *O dilúvio*¹⁶ foi escrito em 1963. Em relação a outros poemas do mesmo ciclo, ele se distingue por seu enredo como um poema narrativo. Como a epígrafe: «*E cahio a chuva sobre a terra quarenta dias e quarenta noites*».¹⁷, está explicitamente relacionada ao mito bíblico do dilúvio, embora não seja uma reprodução fiel, mas, como mostrou Miasso, uma reescrita criativa do mesmo¹⁸, cuja distância estética da narrativa bíblica precisa ser interpretada.

O dilúvio consiste em oito oitavas, o metro do verso é o hexasílabo épico, que enfatiza particularmente o caráter narrativo do poema e corresponde ao tema pré-histórico. A alternância entre versos rimados

¹³ Ishimatsu pressupõe que para Machado a fé cristã ainda era uma fonte espiritual de esperança em 1864 e que isso se reflete em sua poesia (Ishimatsu 1984, 58). Leal atesta que Machado não era crente, mas afirma: «*Talvez o progressivo ceticismo de Machado o impediu, na idade madura, de revelar os sentimentos de fundo religioso da juventude, quando o sagrado ainda iluminava de esperança e ilusão a alma do moço que cuidava 'entrar cantando / No seio do infinito'*» (Leal 2008, p. 84). De acordo com Miranda, Machado era crente em sua juventude (cf. Miranda 2020, p. 183).

¹⁴ Proença fornece indícios importantes de que a Bíblia é uma fonte criativa de narrativas para Machado, que ele usa para construir seu universo literário, sem que isso permita tirar conclusões sobre sua fé.

¹⁵ Veja poema em anexo.

¹⁶ Machado (1864), p. 31.

¹⁷ A Bíblia sagrada (1867), *Gênesis* – C, VII v. 12.

¹⁸ Miasso (2017), p. 79.

e não rimados e o uso variável de acentos nas palavras, assim como uma forte alternância, criam um ritmo de repetição regular que se assemelha às águas do mar, às ondas altas das marés, enfatizando o tema do poema. Semanticamente, o poema é caracterizado, à primeira vista, por uma tensão entre passado e futuro, bem como por um forte dualismo entre o Velho Mundo e o Novo Mundo, aos quais são atribuídos os atributos morais do bem e do mal, cuja tensão desencadeia o conflito simbólico central do poema: o dilúvio elimina a humanidade pecadora («[...] *os filhos do pecado*») e permite que o princípio do bem triunfe sobre o mal. Vários desvios semânticos do intertexto bíblico indicam que Machado fez uma seleção e uma reavaliação dos elementos de conteúdo míticos. Excluídos pelo arranjo de Machado estão os eventos anteriores ao início do dilúvio, a insatisfação de Deus com a humanidade, sua decisão de destruir toda a vida na Terra, a incumbência de Noé de construir a arca, a seleção das pessoas e dos animais a serem salvos, a entrada na arca e, finalmente, a misericórdia de Deus, que decide nunca mais destruir a humanidade. Machado não integra em seu poema essa parte; a aliança entre Deus e os salvos é mais fortemente desenvolvida na Bíblia. Em uma condensação poética, Machado concentra-se apenas na inundação do mundo e na redenção da tripulação da arca.

O que também chama a atenção é a reorganização da cronologia narrativa feita por Machado, interpretada por Miasso como uma expressão de liberdade poética e a recriação poética do mito bíblico¹⁹. Miasso explica que o poema começa com o fim do dilúvio e o surgimento da terra das águas, as estrofes analépticas 2 a 4 falam da extinção anterior dos vivos pelas enchentes. A estrofe 5 está no mesmo nível narrativo da estrofe 1, no tempo presente da narração poética, após o dilúvio. As estrofes 6 a 8 falam dos eventos após o dilúvio, mas novamente invertem a ordem narrativa bíblica. Na estrofe 6, Deus se lembra de Noé e da arca; na estrofe 7, a aliança entre Deus e Noé, simbolizada no arco-íris, que no relato bíblico representa o fim da narrativa, é antecipada e precede o envio da pomba e do holocausto a Deus após a aterrissagem, o que compromete a conexão causal do intertexto bíblico. A oitava estrofe representa o fim da narrativa reescrita. Noé faz um sacrifício a Deus em gratidão pela salvação dos seus, com a qual o poema termina, e não com a aliança de Deus com todas as criaturas vivas da Terra. Mais do que uma recriação poética do mito da redenção,

¹⁹ Miasso (2015), pp. 164-165.

a inversão da ordem e a distorção das causalidades da narrativa bíblica pode ser lida como um sinal estético para sua inversão semântica: a narrativa do plano divino de extinção da humanidade e a salvação de um pequeno grupo de eleitos, bem como o julgamento moral dos condenados e dos redimidos, deve ser invertida para uma compreensão mais profunda da reescrita poética da narrativa do dilúvio. Em particular, a desestruturação do início (após o dilúvio) e do fim (aliança antecipada) da narrativa bíblica sugere que causalidades ocultas são reveladas no poema de Machado e que o fim é o início e o início é o fim.

Essa transformação cria uma referência a outro episódio da narrativa do dilúvio, que na Bíblia, aparentemente por coincidência, introduz o tema da escravidão e segue a redenção de Noé. É a chamada *Maldição de Cam*, uma narrativa religiosa na qual Noé, tendo feito a aliança com Deus, cultivou vinho, ficou nu diante de seu filho Cam e amaldiçoou o filho dele, Canaã, a ser o escravo dos escravos de seus irmãos, depois que Cam contou a seus irmãos Sem e Jafé sobre a ingloria nudez de seu pai²⁰. «Noé [...] disse: Maldito seja Canaan: elle será escravo dos escravos de seus irmãos²¹.» Stephen R. Haynes destaca que, ao longo dos séculos, essa passagem revelou um potencial surpreendente para explicar e racializar as diferenças humanas, pois é compatível com a noção da humanidade como tendo inerentemente diferentes “tipos raciais”²². Como explica Haynes, a conexão originalmente fraca entre a maldição e as explicações para a origem da escravidão, o surgimento da pele negra e o assentamento dos hamitas em regiões menos férteis da terra se estabilizou em uma conexão firme a partir do século XV, em função do fortalecimento do comércio transatlântico de escravos pelos espanhóis e portugueses, até que a maldição bíblica assumiu o papel de justificativa explícita para a escravização dos povos africanos²³. Ao introduzir o tema da escravidão, Machado propõe a releitura da história invertida do dilúvio, começando pelo “seu fim”, a justificativa da escravidão atribuída a ela no contexto do colonialismo. Assim, seculariza a narrativa bíblica, primeiro como uma narrativa sobre a escravidão brasileira e sua origem feita pelo homem – a maldição dos descendentes de Cam por seu pai Noé – e a submete a uma reinterpretação revisionista. Assim, a transformação

²⁰ A Bíblia sagrada (1867), *Gênesis IX*, vv. 17-29.

²¹ *Ibidem.*, pp. 24-25.

²² Haynes (2002), p. 5.

²³ *Ibidem.*, p. 7.

poética da narrativa bíblica do dilúvio se perfila como um comentário sobre a transformação da sociedade brasileira no contexto pós-colonial do século XIX: o mundo que afunda nas enchentes, «*O mundo que se acaba*», é o império colonial em colapso, *O dilúvio* é um poema narrativo que trata do projeto da sociedade brasileira e de sua formação como comunidade na transição do império para o estado moderno. O programa poético de Machado de secularizar a narrativa bíblica se torna visível na inversão da oposição entre pecadores e redimidos, sendo a relação entre «*salvação*» e «*maldição*» invertida. Vários sinais de reversão podem ser determinados no poema. Primeiro, a modificação da extinção de todos os seres vivos pelas massas de água é notável. Em *Gênesis VII, 21-23*, a aniquilação é descrita da seguinte forma:

Toda a carne, que se move sobre a terra foi consumida [...] E todos os homens morreram; e geralmente tudo que tem vida, e respira debaixo do Ceu. Todas as criaturas, que havia sobre a terra, desde o homem até as bestas [...] tudo pereceu da terra.

Embora o indefinido «*toda/todas*», usado de forma anafórica várias vezes, transmita uma reivindicação radical de absoluto em sua referência a uma totalidade incontável, a cena é transmitida de uma grande distância e sem individualizar os destinos dos indivíduos. A compaixão pelos condenados à morte não parece ser estimulada na narrativa bíblica, já que o plano divino de destruição também foi justificado no capítulo anterior: «*Vendo pois Deus, que era em extremo grande a malícia dos homens na terra, e que todos os pensamentos dos seus corações em todo tempo eram aplicados ao mal [...]*»²⁴. Machado, por sua vez, descarta totalmente a justificativa e reescreve a cena de apagamento da seguinte forma: «*E nesta scena lugubre / Os gritos que soavam / Era um clamor unisono / Que a terra ia acabar. / Em vão, ó pae atônito, / Ao seio o filho estreitas; / Filhos, esposos, míseros, / Em vão tentaes fugir!*» Na estrofe 2, Machado cria uma perspectiva panorâmica e, semelhante à narrativa bíblica, observa de longe toda a cena do juízo final. No entanto, ele explicitamente – e em contraste com a Bíblia, de forma empática – a julga como uma «*scena lúgubre*», uma «*cena sombria*», que, portanto, não é justificada sem deixar dúvidas. Além disso, é notável que ele dê voz às pessoas que estão morrendo e permita que elas ainda representem simbolicamente uma comunidade enquanto

²⁴ A *Bíblia sagrada* (1867), *Gênesis VI*, v. 5.

morrem. O medo individual das pessoas em relação ao aumento do nível da água é expresso em inúmeros gritos («Os gritos que soavam»), que se tornam um só grito («Era um clamor uníssono»). Aqui ele direciona a atenção para a consciência trágica dos agonizantes «*Que a terra ia acabar*», bem como para o sofrimento individual e coletivo, que se desvia significativamente do texto bíblico. A terceira estrofe intensifica ainda a chamada de atenção para criar empatia. Na segunda pessoa do singular, o narrador poético se dirige diretamente a um pai que tenta em vão salvar o filho e, diante da morte, o abraça em um último gesto de amor, sendo que a apóstrofe «*ó pae*» confere intensidade dramática à cena. Machado cria uma cena trágica do protetor indefeso, representante da totalidade dos agonizantes, entre os quais a instância poética narrativa se dirige diretamente a outros grupos: «*Filhos, esposos, miseros, / Em vão tentaes fugir!*». Enquanto «*filhos*» e «*esposos*» são categorias que denotam os laços sociais e familiares entre as pessoas afetadas pelo dilúvio e, portanto, representam-nas como membros elementares de uma comunidade que está sendo despedaçada, o termo «*miseros*» cria um sinal claro de que, nessa catástrofe, os mais fracos se tornam vítimas. A futilidade das tentativas de resgate daqueles que parecem mais dignos de proteção em uma comunidade mostra que pessoas inocentes são mortas nessa catástrofe. Se na releitura poética de Machado da narrativa bíblica os condenados são os inocentes, como são descritos os resgatados? Em primeiro lugar, é perceptível que Machado omite de seu poema a narrativa relativamente detalhada da eleição divina de Noé. Enquanto *Gênesis VI, 8-10* afirma: «*Porém Noé achou graça diante do Senhor. Eis-aqui os filhos que Noé gerou. Noé foi um homem justo e perfeito em suas gerações: andou com Deus. E gerou três filhos, Sem, Cao e Jafeth.*» Em *O dilúvio*, com exceção de Noé na estrofe 4, nenhum dos escolhidos é mencionado pelo nome. Tudo o que fica claro no poema é que é um grupo pequeno e de elite que é salvo por Deus, ou, como Miranda coloca, um grupo «*[...] que mereceu o privilégio da sobrevivência, escapando da punição universal*²⁵.» No poema de Machado, esse pequeno grupo recebe o «*privilégio*» da redenção e a oportunidade de formar uma «*nova criação*», o que, por analogia, significa que eles estabelecem uma nova comunidade. Machado dá ao grupo dos eleitos menos espaço em seu poema do que a narrativa bíblica. Apenas a perspectiva panorâmica

²⁵ Miranda 2020, p. 191.

distanciada é usada para descrevê-los. Ninguém do grupo é individualizado. Tampouco a atenção ou a simpatia é direcionada em favor dos escolhidos. A estrofe 5 é caracterizada por uma oposição drástica entre os morrendos e os salvos, entre o interior e o exterior da arca salvadora: «*Em torno agustias, / Clamores e lamentos; / Dentro a esperança, os cânticos, / A calma, a paz e o bem.*» De qualquer forma, no entanto, a estrutura da narrativa fundadora permanece reconhecível, podendo ser lida em paralelo sob signos invertidos – os condenados são os inocentes e, conseqüentemente, os redimidos são os culpados – com a história da sociedade brasileira a ser formada ou reconstruída nas transformações para o estado moderno. A seguir, mostraremos como em Machado o simbolismo da arca introduz a dimensão da responsabilidade humana no mito fundador e como em seu poema o dilúvio surge como um projeto superlativo de aniquilação do homem pelo homem.

Em *O dilúvio*, a arca é de importância central. Como Miranda aponta, a arca representa um «vínculo», a ligação entre o passado e o futuro: «*A arca torna-se o 'vínculo' entre o antes e o depois do dilúvio; ela ('como a ideia única / De um mundo que se acaba')* traz em seu bojo a nova humanidade [...]»²⁶. Da perspectiva inversa da reescrita poética do mito fundador, a arca representa o elo entre a era colonial passada e a nova era (moderna) que começa no Brasil após a independência. Ela conecta a ordem que está terminando com a nova criação no eixo do tempo. Como uma construção de madeira feita pelo homem, a arca desenvolve sua função de salvação e preservação – principalmente do poder – no contexto do império brasileiro em colapso. No poema de Machado *O dilúvio*, o significativo da arca não é a comissão de Deus, mas sua função estrutural, bem como sua função discursiva e

²⁶ *Ibidem*, p. 191. Nesse contexto, chama a atenção o fato de Machado tentar entender o poder de persuasão – e de mistificação – que certos discursos exercem sobre as pessoas de uma forma quase sociológica, não apenas nesse ponto como “vínculo”. Em outras palavras, ele dissocia a unidade aparentemente natural entre significante e significado quando aborda *pragmaticamente* a questão de como certos discursos funcionam desdobrando seu poder. Ele também descreve a soberba imperialista do Imperador Maximiliano do México como um “vínculo” em *La Marchesa de Miramar* e formula a questão do fascínio e do poder de persuasão que Antônio Conselheiro foi capaz de exercer sobre seus partidários no conflito de Canudos como uma questão de “vínculo”, como Hélio de Seixas Guimarães assinalou para mim: «[...] *algum vínculo moral e fortíssimo os prende até a morte. Que vínculo é esse? [...] Que vínculo é esse, repito, que prende tão fortemente os fanáticos ao Conselheiro?*» pergunta Machado em *A Semana, Gazeta de Notícias*, 31.01.1897. (Cf. Guimarães 2019, p. 152).

legitimadora como figura de pensamento, que estão em primeiro plano: «*Só, como a ideia única*». Assim, não é necessária uma intervenção divina para salvar um pequeno grupo de eleitos, mas apenas uma ideia poderosa, uma «*ideia única*» eficaz, para preservar as estruturas de poder colonial de uma sociedade em transformação. No poema de Machado, a arca representa o racismo que mantém o poder e o privilégio, aquela «*ideia única*» arbitrária da superioridade de uns sobre outros mantidos na escravidão, semelhante a uma maldição. Graças à arca, que em sua construção de madeira se refere à construção do racismo, a redenção do colonialismo antiquado e a transição para uma forma moderna de sociedade só podem ser reservadas a poucos, a uma pequena elite, e a morte de uma maioria nas turbulências da mudança histórica pode ser vista como algo determinado por Deus. *O dilúvio* de Machado trata, portanto, de um crime fundador da nação brasileira, o extermínio social da população africana em um ato de construção de comunidade racista, legitimado por um discurso análogo às justificativas religiosas.

Na arca como uma paródia das pretensões de propriedade senhorial

Enquanto o poema *O dilúvio* quase não foi analisado por pesquisadores até o momento,²⁷ há vários ensaios sobre o conto de Machado *Na arca. Três capítulos inéditos do Gênesis* (1878). É uma narrativa posterior que também traz como intertexto o mito bíblico do dilúvio, *Gênesis VII-VIII*, uma óbvia paródia da narrativa original, em que os dois irmãos Sem e Jafé discutem ferozmente sobre a divisão da terra ainda inundada, antes mesmo de a arca desembarcar. Como demonstrou Rodrigues, essa narrativa pode ser lida como um comentário irônico de Machado sobre a *Lei de Terras* de 1850, que aboliu o regime de sesmaria colonial e tornou a compra o único meio de acesso à terra, estabelecendo um curso fundamental para a perpetuação da desigualdade entre os despossuídos e a classe alta, bem como para as possibilidades futuras de desenvolvimento social dos escravos brasileiros.²⁸ Essa intertextualidade na obra de Machado revela como a escravidão

²⁷ Segundo meu conhecimento, as interpretações de Miranda (2020) e Miasso (2015) são as únicas até o momento.

²⁸ Rodrigues 2018.

é tratada novamente através de uma narrativa bíblica, essencial para compreender os poemas de temática religiosa em *Chrysalidas* e o papel crítico das narrativas bíblicas em seu projeto literário. *Na arca* foi escrita durante seu período como chefe na Diretoria da Agricultura, Machado julgava regularmente disputas sobre posse de terras devolutas entre grandes proprietários, nas quais a posse de escravos frequentemente determinava o direito legal, conforme a legislação da época:

Os possuidores de terra de cultura e criação, qualquer que seja o título de sua aquisição, terão preferência na compra das terras devolutas que lhes foram contiguas, contanto que mostrem pelo estado da sua lavoura, que tem os meios necessários para aproveitá-las.²⁹

A reescrita de Machado da mesma narrativa bíblica do dilúvio, demonstra a decadência moral do povo redimido por Deus ao associar a classe senhorial escravagista ao princípio do mal que inevitavelmente irrompe do homem. Assim, Noé se refere de forma significativa a seus filhos Sem e Jafé como «*homens indignos da salvação e merecedores do castigo que feriu os outros homens*».³⁰ O protagonismo do conto também é revelador no contexto do comentário crítico da Lei de Terras: os oponentes de Machado são Sem e Jafeth – Cam (que, de acordo com o Maldição de Cam, representa a população africana) tenta mediar o conflito, sendo excluído da discussão sobre a posse da terra e a propriedade privada.

A reescrita de Machado da narrativa bíblica da redenção faz parte de uma prática literária criativa do implícito que permeia toda a sua obra. Ela é uma parte totalmente coerente do mosaico de *Chrysalidas*, uma coleção na qual a melancolia e a resignação do eu poético podem ser discernidas como um tema abrangente, observando os processos de transformação social na transição para a República e vendo a esperança morrer na busca por uma emancipação política verdadeira dos escravos em um sistema mais justo.

²⁹ Artigo 15 da Lei nº 601 de 1850.

³⁰ Machado 1878, p. 1.

Referências bibliográficas

- Bíblia Sagrada* (1867), Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, Lisboa.
- Amaral T. (1864), *Crisálidas. A Quintino Bocaiúva*, in Queiroz dos Reis (org.), (2009), *Machado de Assis. A poesia completa. Edição anotada, recepção crítica*, EdUSP, São Paulo.
- Assis, M. de (1864), *Chrysalidas*, B. L. Garnier, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1878), *Na arca. Três capítulos (inéditos) da Gênese* in *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 14 de maio 1878, disponível online https://memoria.bn.gov.br/pdf/238562/per238562_1878_00133.pdf. (Último acesso em: 30 maio 2024).
- Assis, M. de (1897), *A Semana*, in *Gazeta de Notícias*, 32 de janeiro de 1897.
- Guimarães, H. de S. (2019), *Antes de Euclides*, in *Revista Serrote*, 33, pp. 147-158.
- Haynes, S. R. (2002), *Noah's Curse: the Biblical Justification of American Slavery*, Oxford University Press, Oxford.
- Ishimatsu, L. C. (1984), *The Poetry of Machado de Assis*, Albatros Hispanofila Ed. Valencia.
- Leal, C. M. (2006), *The Poetry of Machado de Assis*, in João César de Castro Rocha (org.), *The Author as plagiarist – The Case of Machado de Assis*, Dartmouth: Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, pp. 587-598.
- Leal, C. M. (2008), *O círculo virtuoso: A poesia de Machado de Assis*, Ludens, Brasília, DF.
- Leal, C. M. (2012), *Toda poesia de Machado de Assis* (org.), Record, 2ª ed., Rio de Janeiro.
- Lei de Terras, – *Artigo 15 da Lei No 601 de 18 de setembro de 1850*, Lei de terras https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l0601-1850.htm
- Magalhães Júnior, R. (2008), *Vida e obra de Machado de Assis*, v. 1: aprendizado. Record, Rio de Janeiro.
- Major, M. A. (1864), *Crisálidas (Machado de Assis)*, in Queiroz dos Reis (org.), (2009), *Machado de Assis. A poesia completa. Edição anotada, recepção crítica*, EdUSP, São Paulo.
- Miasso, A. L. (2015), *O Dilúvio de Machado de Assis*, in “Macapá”, 5, 2, pp. 151-166.
- Miasso, A. L. (2017), *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*, EdUFS-Car, São Carlos/SP.
- Miranda, J. A. (2016), *Uma aproximação às poesias completas de Machado de Assis*, in *Scripta*, 20, 39, pp. 331-349.
- Miranda, J. A. (2017), *Os dois primeiros livros de poesias de Machado de Assis: seus títulos, suas semelhanças e diferenças – interrelações*, in *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, 22, 1, pp. 87-107.
- Miranda, J. A. (2020), *Machado de Assis e as virtudes teológicas*, in *Machadiana Eletrônica*, 3, 5, pp. 181-207.

- Pereira da Silva, L. J. (1864), *Crônica*, in Queiroz dos Reis (org.), (2009), *Machado de Assis. A poesia completa. Edição anotada, recepção crítica*, EdUSP, São Paulo.
- Proença, P. S. (2011), *Sob o signo de Caim: o uso da Bíblia por Machado de Assis*, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Queiroz, R. Q. dos (2009), *Machado de Assis. A poesia completa. Edição anotada, recepção crítica* (org.), EdUSP, São Paulo.
- Rodrigues, P. P. (2018), *A experimentação literária de Machado de Assis e o tema da propriedade da terra do XIX*, in *Revista Cantareira*, 29, pp. 101-112.

Anexo

O DILUVIO.

(1863).

E cahio a chuva sobre a terra
quarenta dias e quarenta noites.

GENESIS—C, VII v. 12.

Do sol ao raio esplendido,
Fecundo, abençoado,
A terra exhausta e humida
Surge, revive já ;
Que a morte inteira e rapida
Dos filhos do peccado
Poz termo á immensa colera
Do immenso Jehovah !

Que mar não foi ! que tumidas
As aguas não rolavam !
Môntanhas e planicies
Tudo tornou-se um mar ;
E nesta scena lugubre
Os gritos que soavam
Era um clamor unisono
Que a terra ia acabar.

Em vão, ó pae atonito,
Ao seio o filho estreitas ;
Filhos, esposos, miseros,
Em vão tentaes fugir !
Que as aguas do diluvio
Crescidas e refeitas,
Vão da planicie aos pincaros
Subir, subir, subir !

Só, como a idéa unica
De um mundo que se acaba,
Erma, boiava intrepida,
A arca de Noé ;
Pura das velhas nodoas
De tudo o que desaba,

Leva no seio incolumes
A virgindade e a fé.

Lá vae ! Que um vento aligero,
Entre os contrarios ventos,
Ao lenho calmo e impavido
Abre caminho alem...
Lá vae ! Em torno angustias,
Clamores e lamentos ;
Dentro a esperança, os canticos,
A calma, a paz e o bem.

Cheio de amor, sollicito,
O olhar da divindade,
Vêla os escapos naufragos
Da immensa alluvião.
Assim, por sobre o tumulto
Da extineta humanidade
Salva-se um berço : o vinculo
Da nova criação.

Iris, da paz o nuncio,
O nuncio do concerto,
Riso do Eterno em jubilo,

Nuvens do céu rasgou ;
* E a pomba, a pomba mystica,
Voltando ao lenho aberto,
Do arbusto da planicie
Um ramo despencou .

Ao sol e ás brisas tepidas
Respira a terra um hausto,
Viçam de novo as arvores,
Brotta de novo a flor ;
E ao som de nossos canticos,
Ao fumo do holocausto
Desapparece a colera
Do rosto do Senhor.



13. O poeta na maturidade: Machado de Assis e as *Poesias completas*

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso, Prefeitura Municipal de Jundiaí

Machado de Assis [Rio de Janeiro, 1839-1908] foi poeta ao longo da sua carreira literária. A predileção da crítica pelas obras em prosa fez com que a face poética do escritor fosse aos poucos ocupando a segunda prateleira na estante de sua biblioteca. Não se trata aqui de negar a importância da prosa machadiana, mas tirar a poeira dos livros de poesias nos revela um Machado mais completo, afinal, o poeta também formou o escritor.

Ao todo, foram quatro livros de poemas. O primeiro saiu em 1864, intitulado *Crisálidas*; em 1870 apareceu o segundo, *Falenas*; cinco anos depois são publicadas as *Americanas*; a quarta e última obra poética machadiana chegou somente em 1901, *Poesias completas*. Olhando especificamente para a última coletânea, sua particularidade é ser um livro formado de outros livros. O autor adotou a ordem cronológica das publicações, assim, abrem o volume as “*Crisálidas*”, seguidas das “*Falenas*” e das “*Americanas*”. Fecha o volume um livro inédito, intitulado “*Ocidentais*”. Se lermos as duas pontas das *Poesias completas*, “*Crisálidas*” e “*Ocidentais*”, poderemos perceber aquilo que o escritor adiantara na “*Advertência*” que abria o livro, “a diferença de idade e de composição”. Nesse último livro de poemas, não temos mais os mesmos três livros publicados anteriormente, eles são agora outros, compondo o “testamento poético” machadiano.

As “*Crisálidas*” de 1901

Podemos notar, nas “*Crisálidas*” reeditadas por Machado em 1901, que desaparecem os elementos pré e pós-textuais e dos 28

poemas machadianos de 1864, sobrevivem apenas 12, menos da metade. Diminui também o número de epígrafes, restando quatro poemas epigrafados: “Quinze anos”, “Polônia”, “Elegia”, “Sinhá” e “Versos a Corina” [que teve as epígrafes de cada parte subtraídas, restando apenas a epígrafe principal, de Dante Alighieri]. Há, ainda, algumas inversões na disposição dos poemas.

Pensando a ordem em que as composições aparecem, os pilares de invocação à musa – “Musa consolatrix” e “Última folha” – permanecem, mas o miolo da seção é editado por Machado. Os três poemas que seguem “Musa consolatrix” trazem fortemente temáticas exploradas pelo movimento romântico: “Visio”, “Quinze anos” e “Stella”. Em “Visio”, o eu poético em delírio, sonha com a pálida amada e traz em seus versos a dicotomia sonho e realidade. Nos “Quinze anos”, a “pobre criança” se perdeu numa vida de cortesã e aquela que antes dormia “na santa paz do Senhor”, acordou ao som da “festiva melodia”. Por fim, “Stella” faz com que o leitor, assim como eu poético, seja testemunha do amanhecer. Ainda que haja a predileção pela noite, cara aos vates e inspiradora dos devaneios [ou das visões], a “virgem da manhã” inevitavelmente virá, trazendo para o poema o jogo entre o manto da noite, cada vez mais raro e escasso e o clarão “radioso e ardente” do dia. Nesse sentido, vemos que os três poemas estabelecem relação tanto pelas temáticas românticas que os perpassam quanto pelas dualidades que eles propõem.

Os próximos dois poemas, apesar de terem sido realocados dentro da parte dedicada às *Crisálidas*, ainda aparecem na sequência um do outro, como era em 1864: “Epitáfio do México” e “Polônia”. De modo geral, temos, nos dois poemas, nações que foram tomadas e a esperança na liberdade metaforizada na ressurreição cristã. Poderíamos encaixar as duas composições dentro da temática da luta pela liberdade político-nacional apontada por Sales [2020].

Resta-nos observar os quatro poemas que antecedem os “Versos a Corina”: “Erro”, “Elegia”, “Sinhá” e “Horas vivas”. O que havia de variedade nas *Crisálidas* foi recolhido por Machado de Assis nesses versos. Não parece haver algo que os conecte, mesmo que a aparente falta de conexão possa constituir-se ela mesma numa conexão entre os poemas. Por fim, tal qual nas *Crisálidas*, os “Versos a Corina” são o penúltimo poema na parte dedicada ao livro de 1864. Na primeira coletânea, o título e a epígrafe apareciam numa folha de guarda, separados até mesmo da primeira parte desse poema. Em 1901, o título e a epígrafe de Dante Alighieri passam a dividir a página com a primeira parte do poema.

Tanto a realocação dos poemas quanto a escolha de quais poemas permaneceriam epigrafados revelam mais que os apontamentos superficiais. Entendemos que as modificações, que, por vezes, aconteceram inclusive no interior dos poemas, mostram uma edição feita por Machado que pretendeu ser definitiva e julgamos ao menos interessante a tentativa de entender a reorganização dos poemas e o modo como eles chegaram à publicação de 1901.

Acerca da montagem do que seriam as “Crisálidas” em 1901, como bem notara Mário Curvello [1982], ao cortar de suas *Poesias completas* todas as traduções que antes estavam naquele volume de 1864, Machado nos mostra “o primeiro critério da seleção de 1901: criação própria”. O pesquisador destaca a escolha pela exclusão dos poemas “enfaticamente religiosos”, o que justificaria a ausência de “O dilúvio”, “Fé” e “A Caridade”. “As rosas”, “Monte Alverne” e “Os arlequins” teriam ficado de fora por serem poemas circunstanciais. Podemos recordar que Machado de Assis transforma sua “Ludovina Moutinho”, uma composição também circunstancial, numa “Elegia” de modo mais amplo.

Podendo repensar seu primeiro livro com olhos de um escritor maduro, Machado de Assis tem a chance de reorganizar o volume e marcar uma unidade para suas primeiras poesias:

Crisálidas de 1901 elimina a montagem confusa da versão original e assegura a unidade, não por um fio narrativo ou temático que pudessem ligar os poemas entre si, mas por uma linha moral projetada sobre o romantismo, presente na primeira edição, todavia não destacada por causa do desarranjo do volume e da sua variedade de temas. O compilador de 1901 realiza a caracterização poética do jovem Machado, despreocupado em traçar pontos convergentes com o Machado maduro. Ele quer, por assim dizer, que a crítica futura analise sua estética sincronicamente e que ela seja entendida no contexto do movimento lírico de sua época, para daí descobrir-se a sua unidade e particularidade.

Em outras palavras, ao rearranjar seu primeiro livro de poemas, o escritor não escondeu os influxos românticos dos primeiros poemas. O que Machado faz é dar a oportunidade ao leitor que visite suas produções da juventude organizadas numa maneira que melhor revela, de acordo com sua própria lente, o modo como ele viveu os anos de aprendizagem poética.

Podemos destacar ainda do trecho citado de Curvello dois pontos interessantes. O primeiro deles é o fato de as “*Crisálidas* de 1901” assegurarem sua unidade “não por um fio narrativo ou temático”. Nesse sentido, se pensarmos nas *Americanas*, por exemplo, que claramente têm um eixo que perpassa todo o livro, fica fácil notar que isso não acontece nas *Crisálidas*, tanto a de 1864 quanto a de 1901. A maneira como dividimos as “*Crisálidas*” – os dois pilares de louvação à musa, o trio romântico, os poemas políticos, os de temas variados e os “Versos a Corina” – são, antes, uma tentativa de vislumbrar a reorganização da coletânea, que, aos nossos olhos, fez com que se pudesse enxergar com mais clareza quem era o poeta de 1864, seus influxos e “inspirações”.

O segundo ponto que consideramos valer a pena destacar e que, de certo modo, deriva da nossa primeira colocação, é o “contexto do movimento lírico de sua época”. Já destacamos o trecho da “Advertência” em que o próprio Machado aponta que o leitor perceberá a diferença entre as suas composições. A palidez da amada de “Visio” será ironizada em “Pálida Elvira” na seção seguinte e o poeta não se preocupou que leitor pudesse entender isso como incongruência. Ao escolher esses poemas, o que ele fez foi mostrar seu percurso de formação poética e permitir que o público pudesse ler em cada parada a particularidade daquele momento do trajeto.

As “*Falenas*” de 1901

Na sua primeira publicação, *Falenas* não dispunha de advertência, trazendo, após o índice, a epígrafe de Tennyson, subtraída na publicação de 1901. Além disso, o livro era dividido em quatro partes na publicação dos oitocentos: “*Varia*”, “*Lira chinesa*”, “*Uma ode de Anacreonte*” e “*Pálida Elvira*”, a que o autor chama de “conto” e dedica a Francisco Ramos Paz. Essa divisão desaparece nas *Poesias completas*, de modo que temos os 19 poemas pinçados das *Falenas* compondo a unidade da seção.

Nove poemas que estavam na primeira publicação das *Falenas* foram excluídos da publicação de 1901. Assim, em comparação com as *Crisálidas*, o corte foi menor. Também foi menor, em relação ao livro de estreia, o número de epígrafes cortadas: quase todos os poemas epígrafados que foram selecionados para a publicação nas *Poesias completas* mantiveram seus paratextos, sendo “*Sombras*” o único poema que perdeu sua epígrafe em 1901.

Apesar da reorganização feita pelo autor, os poemas pinçados da parte chamada “Varia”, do livro de 1870, ainda se apresentam de maneira diversificada. Há a temática amorosa correndo o livro e dividindo espaço com a religião em alguns momentos. Além disso, a musa que ocupava as extremidades na seção anterior das *Poesias completas* é deslocada para um único poema central e a passagem do tempo está marcada na presença de três poemas: “Manhã de inverno”, o terceiro poema; “O noivado”, o nono poema; e “Luz entre sombras”, o último poema recolhido de “Varia”, décimo sexto poema.

Acerca da temática amorosa, ainda que nos dois poemas que abrem as “Falenas” de 1901 encontremos um eu poético jovial, o amor é cantado de modo menos derramado e mais contido, que, para Veríssimo [2009], era o traço do amadurecimento machadiano que dava à obra “sua feição mais assinalada”.

O percurso e o amadurecimento poético machadiano ficam mais claros nas *Poesias completas* por termos a oportunidade de ler os volumes em sequência. Nas *Crisálidas*, o título da coletânea supunha a leitura daquilo que era antes de ser, ou seja, de um poeta em construção. Nas *Falenas*, esse poeta enfim sai do casulo e afirma seu labor artístico e isso, de alguma maneira, transparece na forma dos versos. Há um trabalho exaustivo no cuidado com a métrica e com a rima. Talvez não por acaso, Machado de Assis tenha escolhido para abrir as “Falenas” de 1901 justamente um poema representativo da dedicação à forma, “Flor da mocidade”, um *triolet*.

O trabalho de aprendizado e de afirmação vividos em 1864 e em 1870, respectivamente, tornam-se mais evidentes em 1901. Os poemas que ocupam o último livro ilustram tais preferências machadianas dentro da sua própria obra poética, numa articulação arquitetada pelo próprio poeta.

As “Americanas” de 1901

Americanas é o único livro de poemas machadiano com um denominador comum: poemas que trazem de algum modo a americanidade. Porém, sabemos que não se trata da simples cor local que servia de pano de fundo aos poemas da primeira geração romântica, mas um entendimento do nacional ao modo Machado de Assis, como já teria sugerido antes mesmo da publicação do seu primeiro livro de poemas,

na crítica “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, publicada em “A marmota” em 09 de abril de 1858.

Acreditamos que seja a denominação comum dos poemas das *Americanas* que fez com que pouquíssimas modificações fossem operadas na parte de 1901. Olhando para as duas seções anteriores, “Crisálidas” e “Falenas”, vemos que a terceira é a que menos sofreu alterações, cortes, reorganizações, tanto nos poemas quanto nas epígrafes. A americanidade que rege o livro de poemas, e conseqüentemente a parte, reverbera na organicidade do livro e nas referências literárias com que estabelece diálogo, o que justifica, nesse caso, a manutenção de certas epígrafes.

A única alteração de grande porte feita para a publicação das “Americanas” foi a exclusão da “Cantiga do rosto branco”. A leitura desse poema faz com que, de algum modo, ele nos recorde antes as composições das *Falenas* que as das *Americanas*. A sua estrutura e a brevidade do quadro destoam dos poemas das *Americanas*, quebrando a “atmosfera épico-trágica”, como sugere Curvello [1982]. Inclusive, para o pesquisador, é com a exclusão desse poema, em 1901, que Machado de Assis alcança a “homogeneidade estética” das “Americanas”.

“Ocidentais”, a última coletânea

Em carta enviada a Hippolyte Garnier em 30 de outubro de 1899, Machado de Assis conta que sua “última coletânea” se chamaria “Ocidentais” caso não encontrasse outro título. Pouco mais de um ano depois, quando escreve para Magalhães de Azeredo, em 05 de novembro de 1900, o autor das *Poesias completas* afirma que o novo volume reuniria os poemas já colecionados em livro e “todos os que est[avam] por colecionar”.

Estabelecendo como intervalo os anos entre 1875 e 1901 – ou seja, entre o penúltimo e o último volume de poesias –, Machado de Assis publicou cerca de 40 poemas nos periódicos de então. Desses, 24 foram escolhidos para estar nas “Ocidentais”, seção que traz um total de 27 (apenas três são inéditos: “Antônio José”, “José de Anchieta” e “A Felício dos Santos”).

A Comissão Machado de Assis [1976] abre o cotejo dos versos de “Ocidentais” contando que entre as peças daquele caderno “figuram algumas das mais divulgadas e conhecidas composições poéticas de Machado de Assis. Muitas frequentam antologias para o uso de estudantes secundários e têm, mesmo, largo trânsito entre as classes populares”. O

fato de serem essas as composições mais conhecidas quase que atesta o sucesso do intento machadiano: reunir os poemas que ficariam para a posteridade, aqueles pelos quais gostaria de ser lembrado. É difícil afirmar o real propósito do autor ao publicar as *Poesias completas*, mas não podemos negar que havia intencionalidade na reunião dos versos.

Curvello [1982] aponta que os poemas que vieram a partir da segunda metade da década de 1870 constituem “o miolo filosófico da nova fase do escritor”. Não há dúvidas de que, com o passar dos anos, os temas, os versos, a dedicação e as influências mudaram e amadureceram a poesia machadiana. Contudo, acreditamos que os termos que designam uma “nova fase” tendem a fazer com que não vejamos o processo evolutivo da escrita. Como o próprio Curvello [1982] nos conta, “o poeta das *Ocidentais* deve ser procurado na evolução de sua poesia”.

Essa última seção das *Poesias completas* se aproxima da primeira num dos aspectos de sua estrutura, a relação entre o primeiro poema e último. Nas “Crisálidas” vimos que as colunas que sustentavam o livro em 1864 permaneceram na edição feita para a publicação de 1901, “Musa consolatrix” e “Última folha”. Nas “Ocidentais” também há uma coluna inicial e uma final que são a base para a construção da seção: “O desfecho” e “No alto”. Depois do poema de abertura, o leitor se encontrará com algumas “poesias de pensamento, ou filosóficas”, nomenclatura usada por José Veríssimo [2009]; outros tantos versos encomiásticos e poucos de assunto um tanto mais diverso. No nosso estudo sobre os poemas, essas “categorias” nos ajudaram a enxergar um possível critério para a disposição dos poemas na seção. Nesse ponto, é importante esclarecer que, quando pensamos tais categorias, as utilizamos antes na tentativa de entender a organização operada por Machado que para reduzir os poemas a isso ou aquilo.

Após a composição de abertura, há poemas que podem ser lidos como versos que trazem uma temática do campo filosófico ou do pensar. No entanto, esse grupo, que vai do segundo ao décimo primeiro poema – “Círculo vicioso”, “Uma criatura”, “A Artur de Oliveira, enfermo”, “Mundo interior”, “O corvo”, “Perguntas sem resposta”, “*To be or not to be*”, “Lindóia”, “*Suave mari magno*” e “A mosca azul” –, não é um grupo homogêneo. Isso porque, na sequência organizacional, teremos os poemas encomiásticos, mas “A Artur de Oliveira, enfermo” está deslocado desse segundo agrupamento, apesar de homenagear o poeta e cronista Artur de Oliveira [1851-1882], patrono da terceira cadeira da Academia Brasileira de Letras. Além disso, Lindóia, mesmo

não carregando no título o nome de Basílio da Gama, foi escrito em comemoração ao centenário da morte do escritor. As traduções ao longo da seção parecem servir à temática dos poemas ao redor delas.

O décimo segundo poema das “Ocidentais”, “Antônio José”, abre a o grupo dos poemas em homenagem a diferentes figuras que nos revelam certo apreço machadiano, nomes que escolheu para acompanhá-lo no seu último livro de poemas. De “Antônio José” a “Uma senhora que me pediu versos”, são 13 poemas, desses, sete são sonetos e “Camões”, um conjunto de quatro sonetos. Logo, Machado de Assis parece ter uma forma predileta para falar daqueles que ocupavam as principais prateleiras da sua biblioteca poética. Ainda nos fica a dúvida de porque Machado não teria inserido “A Artur de Oliveira, enfermo” nos poemas encomiásticos. Se nos lembrarmos que os versos foram compostos quando Artur ainda estava vivo, isso poderia tê-lo tirado do grupo e, diferentemente das senhoras, ele morreu posteriormente. O poema ao amigo doente, mais que uma homenagem, trata do modo como a morte pode ser apetecida ante o sofrimento da enfermidade e pensar sobre isso parece se ajustar mais aos poemas de pensamento ou filosóficos.

Por fim, antes de “No alto”, que encerra a seção, há dois poemas de temas diversos. “Clódia” e “Velho fragmento” são poemas mais longos e não se encaixam nos grupos anteriores, não homenageiam ninguém nem trazem temas semelhantes à filosofia dos primeiros poemas.

Com relação ao título da seção, na referência a Victor Hugo, Ravel Giordano Paz [2002], partindo do que fora apontado por Eugênio Gomes [1976], aproxima-o das *Orientais* [1829] do poeta francês:

Certamente não foi por acaso que Machado de Assis deu o nome de Ocidentais a seu último livro de poesias. Como observa Eugenio Gomes, esse título “parece uma réplica às Orientais, de Hugo”; e realmente não é difícil perceber a efetividade desse diálogo, que no entanto nem de longe se restringe ao referido volume hugoano e nem mesmo à obra do poeta francês, dirigindo-se na verdade a um amplo leque de grandes autores ocidentais. Ainda assim, a importância dos temas e tratamentos poéticos de Victor Hugo na construção do livro é evidente, sobretudo em seu conjunto de poemas iniciais, que se encerra com “Mundo interior”.

Para Paz [2002], a ressonância hugoana nas “Ocidentais” está além do título da seção, ecoando nos primeiros poemas, formando uma “síntese poético-filosófica [...] construída a partir de homenagens a autores cuja influência no conjunto da obra machadiana é inegável”, coroa essa síntese a referência a Victor Hugo no poema “1802-1885”.

A bagagem poética machadiana

A ascensão e o reconhecimento de Machado de Assis como prosador não apenas colocaram o poeta em segundo lugar num movimento iniciado pela crítica a partir da publicação das *Poesias completas* como fizeram com que, algumas vezes, a obra poética fosse analisada a partir dos critérios da prosa. Não podemos negar certas aproximações ou pontos de contato no tratamento dos temas em prosa e em verso, porém, como bem coloca X no seu diálogo com Y no artigo “ ‘Mundo interior’: um diálogo analítico” [2021], de José Américo Miranda e Gilson Santos, esse é um “problema crítico das avaliações da obra poética machadiana: a poesia é sempre avaliada por sua relação com a prosa”.

A partir das quatro seções e das escolhas e edições feitas por Machado, pode-se enxergar de onde o poeta partiu e aonde chegou. Enquanto ele se permite experimentar nas “Crisálidas”, aparece nas “Falenas” com afirmações, mais certo de suas traduções e escolhas temáticas e é principalmente no amor que se enxerga essa afirmação, como conta José Veríssimo [2009]:

Desses temas é, talvez, o amor o principal, e como poeta do amor tinha o das Falenas, mais talvez que o das Crisálidas, a lhe embarçar o estro o seu espírito de análise, que já entrava a amadurecer, o seu nativo ceticismo, a sua ironia, o seu arisco pudor de exteriorizar-se. Ele canta o amor num tom discreto de gozador intelectual, de fino epicurista sem alguma das superabundâncias de paixão sensual, de voluptuosidade carnal [...].

O trecho de Veríssimo nos permite afirmar que, nas “Falenas”, ainda que haja uma “Flor da mocidade”, lemos um poeta que traz elementos da sua maturidade, como o tratamento ironizado da palidez da heroína romântica, seja ela Elvira ou Maria. O “tom discreto” e a aversão à “voluptuosidade carnal” também foi notado por J. dos Santos no seu artigo sobre a publicação das *Poesias completas*. Na “Crônica literária” publicada n’*A Notícia* em 26 de maio de 1901, o crítico diz que, no percurso das “Crisálidas” às “Ocidentais”, “segue-se passo a passo esse retraimento crescente”. Assim, ao mesmo tempo que temos a falsa ilusão de uma abertura, graças a metamorfose da crisálida em falena ou da passagem da América ao Ocidente, o que se lê nos versos é o distanciamento daquilo que é pessoal e, ao esconder o que é de si, o poeta acaba por tratar do que é comum a todos, que lemos, especialmente, nos primeiros poemas da última seção.

Mesmo que ainda hoje não possamos ler a totalidade das poesias machadianas em nenhum volume, se o intuito é buscar a figura que Machado de Assis tentou imprimir de si mesmo enquanto poeta, numa análise de sua própria obra, há de se recorrer às *Poesias completas* de 1901, escritas e editadas por ele mesmo. Como bem coloca Miranda [2020], “tal é o conjunto a que o autor deu acabamento definitivo, que se pode considerar a manifestação última de sua vontade”.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1864), *Crisálidas*, B. L. Garnier, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1870), *Falenas*, B. L. Garnier, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1875), *Americanas*, B. L. Garnier, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1901), *Poesias completas*, H. Garnier, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2008), *Correspondência de Machado de Assis: tomo III, 1890-1900*, Coord. de S.P. Rouanet, Org. de I. Moutinho e S. Eleutério, ABL, Rio de Janeiro.
- Cei, V. (2016), *Uma criatura: o problema do niilismo na poesia de Machado de Assis*, in “Antares”, 8, pp. 85-97.
- Curvello, M. (1982), *Falsete à poesia de Machado de Assis*, in A. Bosi et. al. (ed.), *Machado de Assis*, Ática, São Paulo, pp. 477-496.
- Gonçalves, F. (2015), *De poeta a editor de poesia: a trajetória de Machado de Assis para formação de suas Poesias Completas*, Cultura acadêmica, São Paulo.
- Magalhães Júnior, R. (2008), *Vida de obra de Machado de Assis: apogeu*, Record, Rio de Janeiro.
- Massa, J.M. (1971), *A juventude de Machado de Assis*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Miranda, J.A. (2020), *Uma aproximação às Poesias completas de Machado de Assis*, in “Machadiana Eletrônica”, 3, pp. 141-159.
- Miranda, J.A., Santos, G. (2021), “Mundo interior”: um diálogo analítico, in “Machado de Assis em linha”, 14, pp. 1-15.
- Paz, R.G. (2002), *Dois montanhas, quatro abismos: as “filosofias da natureza” de Victor Hugo e Machado de Assis*, in “Estudos avançados”, 16, pp. 275-292.
- Oliver, É.V. (2006), *A poesia de Machado de Assis no século XXI: revisita, reavaliação*, in Ministério das Relações Exteriores, *A obra de Machado de Assis: ensaios premiados*, Ministério das Relações Exteriores, pp. 119-178.
- Reis, R.Q. dos (ed.). (2009), *Machado de Assis: a poesia completa*, EdUSP, Nankin, São Paulo.
- Sandmann, M. (2004), *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*, PhD thesis, Universidade Estadual de Campinas.

14. Diálogos transatlânticos: as conexões luso-brasileiras na epistolografia machadiana

Marianna Monteiro, Universidade de Coimbra (CES)

O presente artigo apresenta a concepção geral da minha pesquisa de doutoramento, o *corpus* e as etapas que ainda estão em andamento. Na pesquisa estudo a relação epistolar entre Machado de Assis e seus interlocutores portugueses dos mundos das artes e quais foram as contribuições que essas conexões trouxeram à vida do autor brasileiro. A hipótese inicial da pesquisa é que a relação epistolar de Machado de Assis com os portugueses trouxe para ele algum tipo de capital social e simbólico.

As consequências dessas relações são visíveis nos primeiros tomos das cartas do autor, mas principalmente a partir de 1860, quando ele tinha apenas 21 anos e trabalhava como jornalista no *Diário do Rio de Janeiro*, como repórter parlamentar e cronista, emprego conquistado graças a sua amizade com Quintino Bocaiúva, relação que começou nos encontros literários da Petalógica de Paula Brito.

Os caminhos que levam a essas conexões com aristocratas, políticos, intelectuais e artistas provavelmente tiveram início nos primeiros empregos de Machado, como tipógrafo aprendiz da Imprensa Nacional e como ajudante da livraria e tipografia de Paula Brito. E, como uma coisa leva a outra, essas relações se alargaram para a correspondência de Machado a partir do momento em que ele se tornou jornalista oficialmente.

Mas, antes de entrar nas conexões por meio do jornalismo, quero voltar nos encontros da Petalógica de Paula Brito. Conforme Jean Michel Massa, Francisco de Paula Brito, assim como Machado, era um homem negro que saiu de um meio humilde e conseguiu estabelecer, por conta própria, uma tipografia e livraria no centro do Rio de Janeiro. Esse local virou, mais tarde, um ponto de encontro das pessoas que compunham o meio artístico e intelectual da época. Não se sabe ao certo como Machado conheceu Paula Brito, porém foi graças a essa

relação que o autor publicou os seus primeiros poemas, com apenas 15 anos, no *Marmota Fluminense* — revista literária dirigida por Brito.

A Petalógica era uma sociedade literária e artística que acolhia pessoas de todas as idades. Era um local democrático, onde jovens poetas desconhecidos, como Machado de Assis e grandes figuras do meio literário, se juntavam para conversar sobre literatura, política e teatro. Foi na Petalógica que Machado estabeleceu as suas primeiras conexões literárias. “É quase certo que lá conheceu as pessoas que deveriam, alguns anos mais tarde, facilitar a sua fama literária, como Francisco Otaviano, Augusto Emílio Zaluar e Francisco Eleutério de Sousa”. Essas figuras mencionadas por Massa eram portugueses que tinham alguma relação com a imprensa portuguesa e brasileira.

Sendo assim, é interessante lembrar que o Brasil e Portugal do século XIX eram interligados pela corte portuguesa e por portugueses e brasileiros que faziam o traslado atlântico entre os dois países. A capital do Brasil era o Rio de Janeiro e a cidade era uma cópia arquitetônica de Lisboa. Devido à forte presença portuguesa no país colonizado, tudo tinha dedos portugueses. Então, a ligação entre os dois locais ainda era muito grande. Os brasileiros abastados faziam universidade em Portugal — e frequentavam as rodas de intelectuais em Lisboa.

Esses homens ricos das letras diminuíram o espaço territorial entre os dois países. E as relações que o jovem Machado desenvolveu com eles permitiram uma certa ascensão social, levando o seu nome a ser conhecido do outro lado do oceano. Sobre o renome que Machado adquiriu em Portugal, ao longo dos anos, Sayers confirma que essa fama estava vinculada aos contatos com os portugueses do Rio.

Machado fazia parte de grupos literários constituídos, na maior parte, por jovens imigrantes portugueses: Francisco Ramos Paz, Ernesto Cibrão, Manuel de Melo, Francisco Gonçalves Braga e outros, que mantinham correspondência com escritores de Portugal. Cultivava também amizade de imigrantes portugueses, como José Feliciano de Castilho [...] Arthur Napoleão, músico que inicia a carreira de pianista como criança prodígio e veio a ser mais tarde uma espécie de assessor musical de D. Pedro II; Faustino Xavier de Novais, cuja irmã Carolina, viria a ser sua esposa na época, em 1869.

Machado estava cercado de portugueses e essas relações ficam evidentes no primeiro tomo da epistolografia de autor, cartas de 1860 e 1869. Essa é a época, segundo Sérgio Paulo Rouanet, em que vemos a

transição do jovem “Machadinho” poeta e tipógrafo aprendiz, a Machado de Assis, jornalista e escritor.

Machado de Assis e o jornalismo

Além de ser perceptível essa transição da juventude para a vida adulta, as cartas também mostram a construção e solidificação das relações entre Machado, artistas e intelectuais de Portugal. O ofício como jornalista trouxe mais exposição para o autor através do traslado das suas crônicas, críticas e poesias, que por vezes eram reproduzidas em jornais de Portugal. Machado foi conhecido em Portugal, principalmente nos anos iniciais da sua carreira e o jornalismo trouxe a ligação com os intelectuais portugueses da época. Exemplos disso são os escritores portugueses Gomes de Amorim e Eça de Queiroz. Ambos leram críticas de Machado em jornais de Portugal e entraram em contato com ele via cartas. As duas conexões perduram até aos últimos dias do autor e carregaram consigo mais alguns fios que ligaram Machado a outros portugueses.

[...] alguns escritores jamais estiveram em Portugal, mas eram bem conhecidos lá, sendo que alguns gozavam de excelente reputação desde os períodos iniciais de suas carreiras. Machado é um excelente exemplo. Já em 1866, Gomes de Amorim lhe dizia em carta que ele gozava de grande reputação, não só em Portugal como no resto da Europa.

Interessante destacar que todas essas relações luso-brasileiras expostas nas cartas de Machado de Assis — que foram facilitadas, inicialmente, pelo jornalismo — são o retrato de uma época em que o jornalismo e a literatura, no Brasil, estavam interligadas. Quem estava no jornalismo também frequentava o mundo literário. Não era uma regra, contudo essa elite intelectual estava nos mesmos lugares.

Os homens das letras brasileiras circulavam nas redações, no século XIX, e as mesmas mãos que escreviam grandes romances também estavam escrevendo notícias nos jornais do Rio de Janeiro. Esses intelectuais se conheciam nesse meio editorial e criavam as suas conexões e dinâmicas artísticas por meio dessas interações que passavam, quase obrigatoriamente, pelo jornalismo, que, por sua vez, era o meio comunicacional no qual os artistas interagiram e divulgavam as suas obras, pensamentos políticos e diálogos sobre as artes e questões do mundo.

Logo, Machado viu no jornal uma forma de aumentar o seu universo, pois “frequentou rodas de alto a baixo dessa escala social de pessoas de que, como leitor, só ouvira falar”. É preciso não esquecer que:

Os jornais e revistas tinham como trunfo servirem de berçário, vitrine, pedestal e mesmo de trampolim para o homem de letras, encarregando-se do recrutamento, da visibilidade e dos mecanismos de consagração dos escritores. Era a imprensa que dava as condições de sobrevivência e de divulgação para a produção dessa massa crescente de intelectuais brigando por um lugar ao sol.

As conexões artísticas dos homens das letras com Machado de Assis são retratadas na sua correspondência pessoal e, conforme Becker, aconteceram devido à ação coletiva nos mundos da arte. São ações baseadas em regras de conduta não enunciadas, repetidas dentro da rotina. Logo, nas cartas de Machado, é possível identificar uma rede cooperativa referente aos mundos artísticos, tendo em conta correspondentes portugueses como Faustino Xavier, Eça de Queiroz, Miguel de Novais, Gomes Amorim, etc. Nessa correspondência, há um intercâmbio de ideias culturais e comentários sobre obras em execução, uma teia de conexões que reverberam interações cooperativas em torno do meio literário de Portugal e do Brasil.

As cartas do *corpus* desta pesquisa são documentos que dão testemunho, têm caráter documental e revelam inspirações do mundo letrado. No passado, era hábito publicá-las em conjunto às obras literárias, pois o cotidiano dos escritores e a troca de ideias com outros artistas afetavam a composição das obras. Elas são os bastidores dos mundos artísticos, e percebendo-as a partir das lentes da sociologia é possível destacar, mesmo com o caráter fugaz e “superficial” do cotidiano, os acontecimentos importantes consoantes à dinâmica social estabelecida pelos interlocutores portugueses.

A comunicação epistolar no século XIX e sua influência no mundo das artes

Até o final do século XIX, a troca de cartas era uma prática essencial para o sujeito conseguir comunicar-se. As cartas atravessavam cidades, continentes, viajavam de navios e entregavam ao seu receptor notícias do emissor. Sejam recados do cotidiano, juras de amor ou

assuntos sérios vinculados ao trabalho, na época de Machado de Assis o meio de comunicação mais comum era a escrita epistolar.

Contudo, o conhecimento de escrita e da leitura era restrito a uma parcela pequena da sociedade. O recorte social das pessoas que tinham mais instrução estava vinculado a homens abastados e brancos — que estavam conectados a algum tipo de poder aquisitivo ou político dentro da sociedade. Basicamente existia um recorte de classe e gênero entrelaçado ao acesso às letras.

A exposição de ideias, entre essa parcela da sociedade, ocorria por meio das cartas e periódicos. Os homens do meio intelectual voltado às artes — romancistas, poetas, críticos, pintores, etc — acabavam por se conectarem graças às dinâmicas sociais dos mundos da arte e o que repercutia em periódicos da época acabava por ser assunto de epístolas entre eles:

[...] as anotações diárias, as correspondências pessoais (como essas dos representantes diplomáticos franceses, citadas por Marco Morel, e que registraram a atmosfera da cidade expressa por diversas ordens comunicacionais) adensam as trocas entre o que se via, o que se falava e o que se escrevia (ou lia).

Era uma prática normal publicar cartas abertas em periódicos e os artistas se corresponderem abertamente via jornais, a intimidade era pública nesse sentido. O argumento de Becker justifica esse fato: conforme ele, nos mundos da arte as obras são colaborativas, por diversas razões que não se limitam a necessidades de validação artística.

Não existiam barreiras bem estabelecidas com relação à intimidade das cartas de artistas e o meio público, visto que já havia uma prática nos mundos da arte em publicar cartas após a morte de grandes figuras. Por exemplo, Machado de Assis, um pouco antes de sua morte, autorizou o amigo José Veríssimo a recolher e publicar a sua correspondência.

Se a prática de publicar cartas após a morte era algo comum, é possível inferir que a narrativa desses documentos era escrita para ser lida por vários olhos. E, sendo a carta uma das formas de representação do “eu”, a análise delas mostra a percepção da construção da figura de Machado, a posição intelectual e pública do autor no meio cultural. Além de exaltar as dinâmicas sociais de uma época. Para essa pesquisa, a análise da correspondência mostra como esses mundos da arte luso-brasileira se entrelaçaram.

Seguindo a perspectiva de Becker a respeito dos mundos da arte, considero que a correspondência de Machado de Assis pode dar conta de lógicas de cooperação, trocas ou disputas a respeito das dinâmicas do trabalho artístico. Pois, conforme o sociólogo, a criação de arte é uma atividade social que ocorre através de uma rede complexa de pessoas, instituições, regras e valores que influenciam a produção e recepção dela. Apesar da arte ser uma forma de expressão individual, Becker afirma que ela é uma atividade socialmente construída.

Sendo assim, para que o meio artístico legitime um artista é necessário que ele participe da rede social complexa que influencia esse meio e, também, se conecte com pessoas que tenham algum tipo de poder. Logo, as relações sociais em contextos culturais são de suma importância para que um artista consiga validar a sua obra. Nas cartas de Machado de Assis, podemos observar os processos pelos quais ele passou para se destacar no meio artístico, as conexões que fez com artistas portugueses e os papéis que desempenhou para alcançar notoriedade.

Por exemplo, Machado de Assis era muito amigo de Antônio Moutinho, dramaturgo português que viveu no Brasil em 1860. Moutinho fazia parte da rede de cooperação artística de Machado e foi responsável por levar a autorização de publicação da maior obra do amigo para Portugal. Nesse sentido, as cartas de Machado permitem identificar a sua rede de conexões e o tipo de intercâmbios estabelecidos.

Possíveis caminhos da pesquisa

Para analisar todos esses aspectos contidos nas cartas de Machado de Assis, o estudo resultará da combinação do mapeamento da rede de interlocutores portugueses de um *corpus* inicial, de modo a selecionar apenas aquelas cartas que digam respeito aos interlocutores que construíram laços mais fortes com o autor e que contribuíram para o seu reconhecimento literário. O mesmo critério será usado para selecionar cartas “de” e “para” Machado de Assis que resultem da pesquisa de arquivos e outros repositórios. Todas essas cartas selecionadas serão o *corpus* definitivo da pesquisa a ser realizada. O seu estudo permitirá analisar a história, o cotidiano, as identidades e os mundos da criação artística e da produção cultural no contexto luso-brasileiro.

Os critérios da delimitação do *corpus* seguem as indicações dos estudos epistolares quando referem que o mais importante a considerar

nesse processo é o valor documental e o conteúdo das cartas. As cartas escolhidas devem trazer informações novas sobre artistas, suas obras e a importância das redes de sociabilidade para fins artísticos. Estes critérios serão também usados para selecionar cartas “de” e “para” Machado de Assis que resultem da pesquisa de arquivos. Todas essas cartas selecionadas serão o corpus definitivo da pesquisa a realizar. Para caracterizar e analisar a rede de conexões entre os correspondentes, lancarei mão de uma análise de redes com uma abordagem egocentrada e o uso do software Gephi para estruturação e visualização de redes complexas. Para dar conta dos temas abordados nas cartas será desenvolvida uma análise de conteúdo das cartas constituintes do corpus da pesquisa. Estas estratégias combinadas permitirão analisar as relações entre estruturas sociais, instituições, contextos artísticos e vida pessoal.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (2009), *Correspondência Machado de Assis: Tomo I, II e III*. Coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Silvia Eleutério, Editora da ABL, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2019), *Correspondência de Machado de Assis: Tomo IV e V*. Coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Silvia Eleutério, Editora Global, São Paulo.
- Barbosa, M. (2013), *História da Comunicação no Brasil*, Editora Vozes Ltda, Petrópolis.
- Becker, H. S. (2007), *Telling about society*, Editora University of Chicago Press, Chicago. Becker, H. S. (2008), *Art worlds*, Editora University of California Press, Londres.
- Betella, G. K. (2007), *Narradores de Machado de Assis: A Seriedade Enganosa dos Cadernos do Conselheiro (Esaú e Jacó e Memorial de Aires) e a Simulada Displícência das Crônicas (Bons dias! e a Semana)*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bosi, A. (2006), *História Concisa da Literatura Brasileira*, 43^o, Editora Cultrix, São Paulo.
- Bourdieu, P. (1980), *Le capital social. Notes provisoires*, em “Actes de la Recherche en Sciences Sociales”, 31, pp. 2-3.
- Candido, A. (2014), *Literatura e sociedade*, 13^o, Editora Ouro Sobre Azul, Rio de Janeiro.
- Diaz, B. (2016), *O Gênero Epistolar ou o Pensamento Nômade*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Diego, M. (2020), *Entrevista com Irene Moutinho e Sílvia Eleutério*, em “Revista Machado de Assis em linha”, n^o 29, pp. 123-147, disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mael/a/tBPtdnkz9xTyBbt8rX4Tkpd/?lang=pt>> (último acesso: 14 de julho de 2024).

- Farge, A. (2009), *O sabor do arquivo*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Granja, L. et alii (2008), *Machado de Assis, ensaios da crítica contemporânea*, Editora Unesp, São Paulo.
- Guimarães, H. de S. (2016), *Um testamento interessante à Brás Cubas*, em “Revista Machado de Assis em Linha”, nº9, pp. 110-115, disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mael/a/H9HSDc6zWRSQf53wS9GTV5w/?lang=pt>> (último acesso: 14 de julho de 2024).
- Guimarães, H. de S. (2017), *Machado de Assis, o escritor que nos lê*, Editora Unesp, São Paulo.
- Haroche-Bouzinac, G. (2016), *Escritas epistolares*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Kadushin, C. (2012), *Understanding Social Networks: Theories, Concepts, and Findings*, Oxford University Press, New York.
- Lechner, E. (2015), *Rostos, Vozes e Silêncios – Uma pesquisa biográfica colaborativa com imigrantes em Portugal*, Editora Almedina, Coimbra.
- Machado Pais, J. (2002), *Uma Sociologia da Vida Quotidiana*, Editora Imprensa de Ciências Sociais, Viseu.
- Magalhães Júnior, R. (1981), *Vida e obra de Machado de Assis: Aprendizado*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Monteiro, M. F. (2018), *Intimidade pública [manuscrito]: uma análise da correspondência de Machado de Assis entre 1878 e 1882*, Monografia, Universidade de Ouro Preto, Mariana, disponível em: <<https://www.monografias.ufop.br/handle/35400000/1696>> (último acesso: 14 de julho de 2024).
- Muricy, K. (1988), *Razão e Cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo*, Editora Companhia das Letras, São Paulo.
- Novais, F. A.; Alencastro, L. F. (Ed.). (2019), *História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional. Volume 2*, Editora Companhia das Letras, São Paulo.
- Portugal, S. (2007), *Contributos para uma discussão do conceito de rede na teoria sociológica*, em “Oficina do CES”, n.º 271, pp. 1-35, disponível em: <<https://ces.uc.pt/pt/publicacoes/outras-publicacoes-e-colecoes/oficina-doces/numeros/oficina-271>> (último acesso: 14 de julho de 2024).
- Raimundo, M. J. (1981), *Vida e Obra de Machado de Assis: Aprendizado*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Raimundo, M. J. (2008), *Vida e Obra de Machado de Assis: Volumes 1, 2, 3 e 4*, Record, Rio de Janeiro.
- Rancière, J. (2010), *O efeito da realidade e a política da ficção*, Editora Novos Estudos, Berlim.
- Santos, B. de S. (2003), *Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e inter-identidade*, em “Novos Estudos CEBRAP”, nº 66, pp. 23-52, disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/81691/1/Entre%20Prospero%20e%20Caliban_colonialismo,%20pos-colonialismo%20e%20inter-identidade.pdf> (último acesso: 14 de julho de 2024).
- Schwarz, R. (2012), *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*, Editora 34, São Paulo.

- Senna, T. (2020), *Machado de Assis Tipógrafo*, em “Revista Machado Assis Linha”, nº13, pp. 33-46, disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mael/a/Zb9qGks8Q69sYmfcwpqGRVM>> (último acesso: 14 de julho de 2024).
- Souza, Y. F. de (2017), *O favor: Uma ponte entre Brasil e Portugal Oitocentista*. Tese de mestrado. Universidade de São Paulo, disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02082017-104754/pt-br.php>> (último acesso: 14 de julho de 2024).

15. Revendo o *instinto de nacionalidade*

José Luís Jobim, Universidade Federal Fluminense

Como se sabe, o famoso ensaio crítico de Machado de Assis, intitulado *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*, foi publicado no periódico norte-americano “O Novo Mundo”, em 1873. Tratava-se de um “periódico ilustrado do progresso da Idade, publicado mensalmente, à saída dos paquetes da mala do Brasil”, segundo seus próprios termos, que também estampava opiniões atribuídas a outros periódicos sobre si:

No período da sua existência, esta publicação que abrange os domínios da Política, Literatura Artes e Indústria, tem exercido uma influência benéfica, servindo sempre a causa do Brasil, cujos interesses sustenta nos Estados Unidos, concorrendo também para estreitar as nossas relações com aquele país. — “Jornal do Commercio”, Rio de Janeiro.

Tem adquirido grande reputação pela variedade, bom senso e amenidade dos seus artigos e pelo primoroso acabado de suas gravuras. — “A Reforma”, Rio de Janeiro.

Publicado em Nova Iorque, entre 1870 e 1879, tendo como responsável e redator principal José Carlos Rodrigues, “O Novo Mundo” se destacava entre os jornais “estrangeiros” publicados nos Estados Unidos, segundo Boherer, não somente porque era o único jornal (entre todos os 378 de língua “estrangeira” publicados nos Estados Unidos em 1872) que era editado em português; mas também porque não se dirigia a um público de imigrantes na América do Norte, mas a leitores no Brasil, tendo como objetivo principal traduzir os EUA para os brasileiros e (secundariamente) para outros latino-americanos.

Embora não fosse, nem pretendesse ser, um periódico propriamente literário, um de seus assuntos era a literatura – ainda que nem sempre considerada em sentido mais estrito. Na primeira edição de 1873, a seção “literatura” anuncia que a livraria parisiense A. Franck começou a publicar “Romania, Recueil trimestriel consacré a l’Étude des Langues et des Littératures romanes”, sob a responsabilidade de Paul Meyer e Gaston Paris. Gaston Paris, como se sabe, foi figura importante na intelectualidade parisiense: foi professor do *Collège de France* e membro da *Académie Française*, além de ter feito parte do time dos ideólogos que propagavam a ideia de uma grande Romania (daí o título do periódico) unida por uma espécie de “espírito latino”, por assim dizer. Não por acaso, foi indicado três vezes ao prêmio Nobel...

De todo modo, o redator da seção “literatura” estava atento aos desdobramentos da discussão sobre “espírito do povo” (*volksgeist*), embora nem tanto sobre o que se projetava nela da rivalidade franco-alemã, que vai resultar em propostas diferentes de nacionalismo: pelo lado germânico, um nacionalismo cultural, de identidade adquirida automaticamente por quem supostamente possui a mesma raça, fala a mesma língua e pertence ao mesmo fundo cultural; pelo lado francês, um nacionalismo de cidadania, fundado em ideias iluministas, mas também interessado em criar bases ideológicas para comunalidades que pudessem ser criadas sob a liderança francesa. A “Romania” faz parte deste projeto de comunalidade, como descreve o redator:

O mesmo artigo ocupa-se extensa e proficientemente da questão da base da união das nações romanas. Ele diz-nos que esta base é toda intelectual, que não há propriamente raças latinas, pois a língua e literatura latinas foram adotadas, mais ou menos voluntariamente, pelas raças as mais diversas, em sacrifício de sua própria nacionalidade, — o que não acontece com os Alemães, e, mais tarde, com os eslavos, cuja nacionalidade é tanto um produto exclusivo do sangue, como o da Romania o é histórico. O grande papel da Romania parece ser, pois, a fusão das raças, pela civilização.

O escritor considera muito perigoso o espírito de raça; mas não menos tal que o racionalismo puro. Ao princípio das nacionalidades fundadas na unidade de raça, cuja inteira base parece-lhe ser a fisiologia, ele diz que se opõe felizmente o que funda a existência e independência dos povos na história, na comunhão dos mesmos interesses e da mesma

civilização — um princípio este que respira tanto progresso, quanto o outro só fala de exclusivismo.

No entanto, possivelmente, o destaque dado a este número da revista “Romania” tem muito a ver com o fato de ela ter publicado “um juízo favorável, no todo, do Cancioneirinho de Trovas Antigas etc. coligidas pelo nosso conterrâneo, o Sr. F. A. de Varnhagen”.

Dando sequência à seção “literatura”, o redator de “O Novo Mundo” parece empregar a ideologia da *Romania*, batizando a próxima subseção de *Literatura latino-europeia em 1872*. A ideia reportada de que o semanário *Athenaeum* apresentava no fim de cada ano “um retrospecto da literatura dos vários países do continente da Europa, preparado por escritores eminentes de cada um dos países” parece verbalizar o tipo de ensaio que foi encomendado a Machado de Assis sobre a literatura brasileira, e que vai aparecer também em outros artigos de fundo sobre outras literaturas nacionais, em 1873, como o que aparece na página 106 do número 30, sobre *Literatura Portuguesa*, assinado por Castilho e Mello, imediatamente antes do *Instinto de nacionalidade*. Naquele artigo sobre o *Athenaeum*, depois de fazer um resumo dos quadros de literaturas nacionais presentes naquele periódico estrangeiro, o redator de “O Novo Mundo” termina desqualificando a literatura brasileira de 1872: “Infelizmente, fazendo um retrospecto das publicações de 1872, achamos muito pouco que possamos recomendar”.

Como era comum nos periódicos da época, também aparece o folhetim, só que não é de autor brasileiro, nem francês. *Minha mulher e eu* é identificado como tendo sido escrito por H. Beecher Stowe, autora da *Cabana do Pai Tomás*.

Na seção “notas literárias” do número 29, publicado em 21 de fevereiro de 1873 (p. 87), há uma nota sobre o livro de Charles Darwin, intitulado *Expression of the Emotions in Man and Animals* que pretende fazer uma brincadeira com a designação dos brasileiros como “macacos”, por argentinos e paraguaios (parece ser um hábito que tem longa duração...): “Quando nós nos rimos, contraímos certos músculos faciais que o macaco também contrai. De modo que Mr. Darwin, a despeito seu, reduz a um postulado o insulto que [Solano] Lopez e os Argentinos pretendem infligir aos Brasileiros, — a saber, que eles são macacos. Segundo Darwin, não só os Brasileiros, mas todos os filhos dos homens são descendentes do macaco, posto que por uma longa evolução.” Entre as referências mais propriamente literárias nestas notas, há uma ob-

servação sobre *Middlemarch, A Study of Provincial Life*, publicado em 8 volumes, entre 1871 e 1872 sob o pseudônimo (masculino) de George Eliot por Mary Ann Evans, que é então apontada como a sucessora de Thackeray e Charles Dickens – à qual se somam notas sobre a tradução de poetas gregos para o francês e uma biografia *in progress* de Heine, feita por uma sobrinha.

A seção *Poetas e poetisas* destaca os volumes *Nebulosas*, de Narcisca Amália, e *Crepúsculos*, de Amália Figueirôa, e apresenta os chavões afrancesados da época acerca da influência do clima nos trópicos sobre a produção literária: “O trópico, a índole da nossa gente, as suas instituições e o isolamento em que vivemos no hemisfério do Sul faz-nos naturalmente ardentes, e apaixonados cultores do belo, e sonhadores. Não é um culto sempre muito arrazoado, mas de certo nunca lhe falta entusiasmo, — e isto já não é pouco, pois é sinal de um espírito sadio.”

“O Novo Mundo” era um jornal basicamente interessado em questões não literárias, então é interessante ler as suas observações sobre o contexto em que se dava a produção e circulação de obras e autores, no Brasil e no exterior. Como este não é o nosso tema neste breve artigo, vou me limitar a dois exemplos. O primeiro aparece na seção “literatura”, com o subtítulo “propriedade literária internacional”:

No Brasil há efetivamente algum consumo de livros portugueses; porém, como não existe convenção internacional para garantir a propriedade literária aos autores e editores dos dois países, acontece que todas, ou quase todas as poucas obras aqui publicadas, que se recomendam pelo seu valor literário ou científico, são ali reimpressas imediatamente, e expostas à venda por preços inferiores aos das edições portuguesas, cuja concorrência desse modo afastam. E, com tal receio, infelizmente bem fundado, os editores portugueses jamais se arriscam a fazer grandes edições, e só aceitam manuscritos por preço tão vil, que não convidam ao trabalho. Dos autores portugueses, pouquíssimos são os que podem editar à própria custa os seus livros, ou que querem sujeitar-se às contingências duma venda incerta e morosa; sendo-lhes — como pôde dizer-se que é — vedado o mercado do Brasil.

Na seção “Notas literárias” do número 36 o redator escreve:

C. Castello Branco e o Brasil — Nos periódicos do Rio de Janeiro vimos reproduzidas duas cartas (que já tínhamos lido nas folhas de Pernambuco), dirigidas pelos Srs. A. Herculano o C. Castello Branco a amigos seus que lhes ofereceram exemplares de umas Cartas de Cincinnato, de

que falamos há meses e que consistem de uma crítica do *Iracema* e do Guarani do Sr. Alencar. Uma dessas cartas, a do Sr. Camillo Castello Branco, não foi publicada integralmente no Rio de Janeiro, e a porção que lhe foi subtraída não deve ficar perdida. O Sr. C. Castello Branco confessando não ter lido ainda aqueles dois romances, acrescenta que, não sabe por que motivo, os livreiros portugueses não importam livros do Brasil. Exceto, diz ele, as obras de G. Dias, Magalhães, Azevedo e “algumas drogas indigestas do Odorico Mendes,” Portugal não conhece escritores Brasileiros. Ele ouviu dizer que Macedo e Alencar são hábeis romancistas, mas deles nunca viu nada. Bem longe de amesquinhar a literatura contemporânea do Brasil, esta ingênua declaração só corrobora que não são de todo infundadas as denúncias de alguns Portugueses progressistas contra o estupor e a decadência literária do seu país. Nós do Brasil não temos a ambição de merecer as palmas dos provectoros literatos portugueses: quando, porém, estes anunciam que nunca lêem o que vão produzindo de melhor os prelos do Brasil, eles se acusam de uma indolência imperdoável. Um verdadeiro literato português nunca pôde ser indiferente pelo menos às inovações, à impermanência do seu idioma num país longe do seu, sujeito a influências climáticas e sociais, que não podem deixar de tornar a língua muito instável. Já não falando da diferença dos costumes, dos quadros diversos, do gênio diverso dos escritores, o estudo do próprio idioma, tal qual o vai modificando uma população de dez milhões e por conseguinte uma vez e meia maior do que a de Portugal próprio, esse estudo faria o verdadeiro literato procurar as principais publicações recentes do Brasil, e estudá-las com interesse. Em Portugal, porém, os literatos não lêem esses livros “porque os livreiros não importam” e os livreiros não os importam por que eles não os leem; — e assim andam todos satisfeitos.

Não posso deixar de assinalar aqui o eco a muitas posições expressas por José de Alencar em sua resposta à crítica feita por Pinheiro Chagas a *Iracema*, assim como o interesse de “O Novo Mundo” sobre questões referentes à língua nacional no período pós-colonial – o que talvez explique a presença da subseção “língua” no ensaio de Machado de Assis publicado naquele periódico, em 24 de março de 1873.

Em relação a este ensaio machadiano, embora muita coisa já tenha sido dita sobre ele, é recente a sua inserção no âmbito de interesses do campo a que se chama *World Literature*, inclusive com a publicação daquele texto de 1873 no *Journal of World Literature*, em 2018.

Como se sabe, embora o texto tenha vindo à luz em português, “O Novo Mundo” era publicado em Nova Iorque, o que provavelmente

explica a presença de muitos argumentos sobre literaturas de língua inglesa no artigo de Machado de Assis.

Já no primeiro número daquele periódico, o redator explica a missão do jornal:

Depois da guerra intestina dos Estados Unidos, o Brasil e a América do Sul têm procurado estudar profundamente as cousas deste país. “O Novo Mundo” propõe-se a concorrer para este estudo, não, dando notícias dos Estados Unidos, mas expondo as principais manifestações do seu progresso e discutindo sobre as causas e tendências deste progresso. Admiradores sinceros das instituições deste país não queremos, todavia, americanizar o Brasil nem país algum. Oremos muito na bondade de Deus, e na natureza humana para não fazermos do progresso de um povo a cópia do progresso de outro. Não crendo em distinções de raças, para nós, todos os povos são chamados a atingir a mesma perfeição por meio do trabalho e da fé na Providência. “O Novo Mundo”, pois, contentar-se-á em tomar nota do que toca a estes dois meios de progresso; não será mestre, mas expositor; não será juiz, mas servo, da verdade.

No que diz respeito ao artigo *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*, sua repercussão não se limitou aos leitores de “O Novo Mundo”, pois foi reimpresso em outros periódicos. Atilio Bergamini já apontou que, alguns meses depois da publicação, o artigo de Machado de Assis reapareceu no mês de setembro em “A Reforma”, do Rio de Janeiro, e, em 4 e 5 de outubro, em “A Reforma”, de Porto Alegre. Em vida de Machado, houve ainda republicações em “O Novo Mundo” (abril de 1879) e “A Semana” (17 de setembro e 1º de outubro de 1887). Segundo Bergamini, haveria traços comuns entre os jornais em que o artigo de Machado circulou: “O Novo Mundo”, “A Reforma” e “A Semana” se apresentavam como periódicos liberais (republicanos, abolicionistas, “progressistas”).

Em relação à publicação em livro, Bergamini também registrou que, depois da morte de Machado, *Instinto de nacionalidade* abriu o volume de críticas de Machado, organizado por Mário de Alencar para a Garnier em 1910. Essa seleção seria reeditada na *Coleção dos Autores Célebres da Literatura Brasileira*, também pela Garnier. Depois, em 1921 e 1937, a Garnier e a Jackson, respectivamente, republicaram o ensaio. Em 1926, 1937, 1942, excertos dele circulavam em seletas, uma das quais com o título *Paladinos da linguagem*. Como conclusão sobre o impacto daquele artigo machadiano no Brasil, Bergamini afirma:

Sintetizando, parece que alguns dos valores e temas centrais do ensaio eram lugares-comuns na imprensa liberal e em “O Novo Mundo”: o clamor por uma crítica judiciosa, a condenação à cor local como critério prevaiente de avaliação da literatura, a desaprovação dos romances franceses do momento.

Embora a síntese merecesse uma discussão mais aprofundada, quero dizer que não a farei aqui, porque interessa-me nesta breve intervenção falar sobre uma nova contextualização de *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*, que não poderia ter sido empreendida na época de sua primeira publicação, mesmo que esta nova contextualização também evoque referentes da segunda metade do século XIX. Refiro-me à apropriação deste texto machadiano no âmbito do que, no mundo anglófono, se denominou *World Literature*.

World Literature é uma expressão que, embora guarde relação com a expressão goethiana *weltliteratur*, ganhou contornos próprios, inclusive disciplinares, dando ênfase a conteúdos literários provenientes de diferentes lugares, e a um modo de abordagem destes conteúdos que em muitas circunstâncias passa por sua apresentação em traduções para a língua inglesa.

No âmbito da *World Literature*, há uma proliferação de antologias com textos de diversas origens nacionais, traduzidos para o inglês, e *Instinto de nacionalidade* nunca fez parte de nenhuma destas antologias. A primeira razão para este fato é que, embora o texto tivesse sido publicado nos Estados Unidos, em 1873, não havia tradução dele em língua inglesa até bem pouco tempo atrás. Assim, a tarefa coube ao professor Robert Patrick Newcomb, que publicou *Reflections on Brazilian Literature at the Present Moment: The National Instinct* no número 47 da revista “Brasil-Brazil”, em 2013, ou seja, há apenas 10 anos!

Além disso, como sempre diz nosso colega comparatista Zhang Longxi, não basta traduzir, é necessário que a obra traduzida ganhe sentido nos lugares onde ela vai circular em tradução. Para este fim, eu e João Cezar de Castro Rocha contribuimos com um artigo para o número inaugural do “Journal of World Literature”, que foi publicado em 2016, e que, de acordo com seu editor, David Damrosch, tencionava disponibilizar um fórum no qual os articulistas pudessem encontrar novas maneiras de discutir os desafios culturais, políticos e filológicos dos estudos literários em um mundo globalizado. O artigo, que até o momento em que terminei de escrever este breve ensaio, teve 4239 downloads,

visava, entre outras coisas, apontar as analogias e semelhanças entre os argumentos (principalmente contra um certo nacionalismo oitocentista), produzidos por Machado e por Hugo Meltzl, fundador da primeira revista de Literatura Comparada do Ocidente, “Acta Comparationis Litterarum Universarum”, que circulou entre 1877 e 1888.

Hugo Meltzl, como se sabe, fundou com Samuel Brassai aquele primeiro periódico europeu de Literatura Comparada, em um momento no qual o próprio Meltzl considerava que a Literatura Comparada estava longe de ser considerada uma disciplina plenamente estabelecida.

Meltzl distanciou-se parcialmente do etnonacionalismo do historiador e político alemão Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), evocando a noção goethiana de *Weltliteratur* e propondo incluir traduções, além de textos em outras línguas na “Acta Comparationis Litterarum Universarum”, mas, embora lamentasse que a história moderna da literatura, do modo como era praticada então, tivesse se transformado em uma serva da história política, ou da nação, também foi vítima do mesmo etnonacionalismo do tipo herderiano que todavia criticava.

Na América do Sul, como se sabe, a construção de nacionalismos teve como parceiros privilegiados autores que buscaram representar seus lugares geopoliticamente circunscritos como *nacionais*, através de práticas literárias que a partir do Romantismo foram denominadas, entre outras coisas, de *cor local*. Como se sabe, pelo menos desde a citação de Madame de Staël por Domingos Gonçalves de Magalhães no primeiro número da “Niterói, Revista Brasiliense”, em 1836, proliferaram adaptações das ideias dela sobre a rejeição de velhos cânones e a criação de uma literatura nacional baseada na *cor local*. Para as literaturas sul-americanas, tanto a adoção quanto a rejeição do que se denominou *cor local* foram (e de certa forma ainda são) parte crucial da discussão sobre a própria literatura – e não é à toa que dois dos mais importantes autores sul-americanos dos séculos XIX e XX (Machado de Assis e Jorge Luis Borges) tenham escrito sobre isso.

Machado, em seu texto de 1873, criticava uma série de prescrições nacionalistas vigentes naquela época, rejeitando uma opinião que circulava à época: “[...] é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.” Tomando como exemplo um poeta famoso e visto como nacionalista – Gonçalves Dias –, Machado diz: “[...] se excetuarmos *Os Timbiras*, os outros poemas americanos, e certo número de composições, pertencem os seus versos pelo assunto a toda

a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraqueza e dores geralmente cantam [...]”. Finalmente, na passagem mais famosa deste artigo, primeiramente publicado nos Estados Unidos da América, torna mais claro seu ponto de vista:

Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do *Song of Hiawatha* não é o mesmo da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julietta* e *Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir de um escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Como eu já afirmei antes, trata-se de um argumento muito engenhoso e diferenciado, para a época; argumento que alega não ser necessário, para ser legitimamente um escritor nacional (brasileiro, português, italiano etc.), que se sigam os moldes da cor local, que se trate dos assuntos e das coisas *nacionais*, pois se pode ser *nacional* mesmo tratando de coisas “estrangeiras”. Isto implicava que não era condição necessária e suficiente para ser um escritor brasileiro que se falasse das coisas do país –coerentemente com a tese expressa neste artigo de 1873, de que *tudo pode ser matéria de literatura desde que envolva o belo*. Implicava também que o caráter nacional de uma criação literária não estaria em elementos “exteriores” ao sujeito, como paisagens, flora, fauna, populações, mas, isto sim, em algo “interior”: naquilo que Machado chama de “sentimento íntimo” que tornaria o escritor homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos que na concepção dos que adotam a *cor local* como critério, não parecem ser “nacionais”.

Como eu já disse antes, esta argumentação machadiana exercera grande influência no Brasil e será incorporada (sem citar a fonte) inclusive pelo crítico que vai atacá-lo mais continuamente na passagem do século XIX para o XX: Sílvio Romero. De todo modo, em Sílvio Romero, o “sentimento íntimo” de que falava Machado passa mais claramente a ser

considerado algo que é derivado de uma inserção nacional. Sabemos que uma certa concepção de nacionalismo como identidade herdada, consolidada ao longo do século XIX, acredita que a nacionalidade é uma herança que se recebe ao nascer em determinada terra, pertencer a determinada raça e falar determinada língua. Neste viés, esta linha de argumentação de Sílvio Romero acredita que, independente da vontade do indivíduo, ele já adquire, ao nascer, o espírito ou a alma do povo a que pertence.

Para Romero, Machado “é um dos nossos, um genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada”, e desta fatalidade nacional-étnica-hereditária deriva o modo como Machado vai tratar dos temas que escolher: assim, quaisquer que sejam estes temas pessoalmente escolhidos pelo escritor, neles estará presente a marca desta herança nacional-étnica que determinará como o autor vai tratá-los. Note-se, entretanto, a semelhança da argumentação de Romero com a de Machado:

O caráter nacional, esse quid quase indefinível, acha-se [...] na índole, na intuição, na visualidade interna, na psicologia do escritor. Tome um escritor eslavo, um russo, como Tolstói, por exemplo, um tema brasileiro, uma história qualquer das nossas tradições e costumes, há de tratá-la sempre como russo, que é. Isto é fatal. Tome Machado de Assis um motivo, um assunto entre as lendas eslavas, há de tratá-lo sempre como brasileiro, quero dizer, com aquela maneira de sentir e pensar, aquela visão interna das coisas, aquele tic, aquele sestro especial, se assim devo me expressar, que são o modo de representação espiritual da inteligência brasileira.

Talvez possamos dizer que tanto Machado quanto Hugo Meltzl escreveram a partir de posições periféricas em relação ao que então seria o núcleo cultural mais valorizado na Europa de então, mas ambos elaboraram complexas propostas embrionárias para questões hoje vistas como cruciais para o comparatismo.

Os argumentos machadianos estavam meio na contramão das opiniões mais populares de então, no Brasil, e foram precursores mesmo em relação a outros argumentos na mesma direção, formulados pelos fundadores da “Acta Comparationis Litterarum Universarum”. Não foi por outra razão que, em 2018, Theo D’haen, editor do “Journal of World Literature”, escolheu como artigo inicial da *special issue* daquele periódico, com o tema *Perspectivas inexploradas da World Literature*, a tradução inglesa do texto de Machado, colocando o ensaio de Machado como texto de abertura daquele periódico.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de , Theo D'haen (ed.) (2018), *Reflections on Brazilian Literature at the Present Moment: The National Instinct*, "Journal of World Literature", vol. 3: Issue 4, Special Issue: Unexplored Perspectives of World Literature (1), pp. 403-416.
- Assis, M. de (1873), "O Novo Mundo", V. III, n. 30, 24 de março 1873, New York. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815>, pp. 107-108. (acesso em 13 de outubro de 2023)
- Bergamini, Atilio (2013), *Instinto de nacionalidade na imprensa liberal*, "Machado de Assis em linha", vol. VI, n. 12, pp. 15-31.
- Blanc, Louis (1873), *Notas Literarias*, "O Novo Mundo" 23 de setembro de 1873, p. 209. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 16 de outubro de 2023)
- Boherer, George (1967), "Journal of Inter-American Studies", V. IX, n. 1, January, pp. 127-144 DOI: <https://doi.org/10.2307/165161> (acesso em 16 de outubro de 2023)
- Damrosch, David (2016), *The World in a Journal*, "Journal of World Literature", 1, pp. 1-7.
- Jobim, José Luís (2010), *Machado de Assis: o crítico como romancista*, "Machado de Assis em linha", ano 3, n. 5, pp. 75-94.
- Jobim, José Luís (2003), *Nacionalismo e globalização*. "Formas da Teoria". 2ª Ed., Caetés, Rio de Janeiro.
- Jobim, José Luís (2020), *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*, Makunaima, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/literatura-comparada-e-literatura-brasileira.pdf> (acesso em 15 de outubro de 2023)
- Jobim, José Luís & Mello, Maria Elizabeth Chaves de (2022), *O comparatismo e o clima no século XIX: Ferdinand Denis entre as Américas e a África*, "Revista Brasil/Brazil", vol. 35, n. 68, pp. 1-16.
- Mello, Castilho e (1873) *Literatura portuguesa*, "O Novo Mundo", V. III, n. 30, pp. 106-107.
- Meltzl, Hugo ([1877] 2014), *Present Tasks of Comparative Literature*, "World Literature in Theory", Wiley Blackwell, Oxford, pp. 35-40.
- "O Novo Mundo", V. I, n. 1, 24 de outubro de 1870. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- "O Novo Mundo", V. III, n. 29., 21 de fevereiro de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- "O Novo Mundo", V. III, n. 31, 23 de abril de 1873 <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- "O Novo Mundo", V. III, n. 32, 23 de maio de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)

- “O Novo Mundo”, V. III, n. 33, 23 de junho de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- “O Novo Mundo”, V. III, n. 34, 23 de julho de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- “O Novo Mundo”, V. III, n. 35, 23 de agosto de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- “O Novo Mundo”, V. III, n. 36, 23 de setembro de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- “O Novo Mundo”, V. IV, n. 37, 23 de outubro de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- “O Novo Mundo”, V. IV, n. 38, 24 de novembro de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- “O Novo Mundo”, V. IV, n. 39, 23 de dezembro de 1873. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 14 de outubro de 2023)
- Rodrigues, José Carlos (1870), *O novo mundo, periódico ilustrado do progresso da idade*, “O Novo mundo”, 24 de outubro 1870. <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/novo-mundo/122815> (acesso em 16 de outubro de 2023)
- Romero, Sílvio ([1897] 1992), *Machado de Assis; estudo comparativo de literatura brasileira*, Ed. da UNICAMP, Campinas.

16. Teatro e escravidão sob a ótica de Machado de Assis

João Roberto Faria, Universidade de São Paulo

No importante livro *Machado de Assis Afrodescendente*, já em terceira edição, Eduardo de Assis Duarte apresenta uma antologia com quarenta textos do escritor em que a escravidão, a abolição e as relações raciais no Brasil são abordadas de um ponto de vista crítico. Passagens de seus romances, contos, crônicas, crítica teatral, poemas formam um conjunto que demonstra cabalmente que ele foi um homem de seu tempo e de seu país, atento à brutalidade do cativo. Não há mais sentido, portanto, em acusar Machado de absenteísmo, no que diz respeito aos grandes problemas sociais que afligiram o país na segunda metade do século XIX, como fizeram seus primeiros críticos e biógrafos, que viram indiferença e desatenção, onde havia sutileza e muita ironia. Já na década de 1950, R. Magalhães Júnior apontou a injustiça cometida contra o escritor, em alguns artigos, abrindo caminho para estudos mais densos, de autores como Raimundo Faoro, Roberto Schwarz, John Gledson e Sidney Chalhoub, entre outros.

Como venho estudando há muitos anos o envolvimento de Machado com o teatro, quero chamar a atenção para os seus textos de crítica teatral, em geral esquecidos pelos analistas que se ocupam de sua obra. Também eles podem contribuir para consolidar a imagem do nosso maior escritor como crítico da escravidão. Eduardo de Assis Duarte, no livro que mencionei há pouco, incluiu apenas dois escritos em que são abordadas as relações entre o teatro e a escravidão, ambos sobre peças de José de Alencar.

O que pretendo demonstrar aqui é que é possível ampliar bastante a visão crítica de Machado, a partir da leitura das suas críticas teatrais publicadas no jornal “O Espelho”, em 1859, e no “Diário do Rio de Janeiro”, de 1860 a 1867. Nesse período de formação, entre os vinte

e os trinta anos de idade, Machado firmou-se como intelectual reconhecido por seus pares e tornou-se conhecido como poeta, cronista, crítico literário, crítico teatral, dramaturgo, contista, tradutor teatral, e até mesmo como censor do Conservatório Dramático Brasileiro. Profissional da imprensa, ele acompanhou de perto os efeitos da interrupção do tráfico de africanos ocorrida em 1850, em particular o debate nos jornais e no parlamento sobre as conveniências e as inconveniências de se pôr um fim na escravidão.

A contribuição dos escritores para esse debate, antes do aparecimento de Castro Alves, foi dada quase que exclusivamente no terreno da dramaturgia, fato pouco conhecido. E quem saiu na frente foi José de Alencar, com a comédia *O Demônio Familiar*, encenada no Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, em novembro de 1857. No ano seguinte, na Bahia, Agrário de Menezes publica o drama *Calabar*; em 1859, no Rio de Janeiro, dá-se a representação do drama *O Escravo Fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro; em 1860, Alencar comove os espectadores com o drama *Mãe*, protagonizado por uma mulher escravizada; em 1861, em São Paulo, é encenado o drama *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró, e publicado o drama *Haabás*, de Rodrigo Otávio de Oliveira Menezes; no mesmo ano, no Rio de Janeiro, são representadas e publicadas as peças *Sete de Setembro*, de Valentim José da Silveira Lopes, e *História de uma Moça Rica*, de Francisco Pinheiro Guimarães; em 1865, também no Rio de Janeiro, sobe à cena o drama *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro; em 1867 é representado na Bahia *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves, drama que no ano seguinte é posto em cena em São Paulo.

São dez peças teatrais que, num período de dez anos, abordaram a questão da escravidão, algumas vezes com bastante veemência. Com certeza, porque há referências em seus escritos, Machado viu ou leu oito delas. Mas é possível que também tenha lido *Calabar* e *Sangue Limpo*, a primeira publicada na Bahia, em 1858, a segunda em São Paulo, em 1863, embora nada tenha escrito sobre elas. O importante é deixar claro, desde já, que o escritor deu forte apoio ao repertório dramático empenhado em fazer a crítica da escravidão. Elogiou até mesmo as peças mais fracas, enaltecendo as ideias humanitárias expostas em cena, mas sem deixar de fazer restrições de ordem estética. É o que vemos, por exemplo, no comentário dedicado ao drama *O Escravo Fiel*, cujo enredo vou resumir em poucas linhas: Lourenço é escravo de Lemos, que está à beira da morte. Os vilões, um irmão padre e Salgado, cunhado do moribundo, querem dividir a herança, não reconhecendo a jovem Eulália como

filha de Lemos. Lourenço ouve a conversa e a relata ao seu senhor, que já havia feito um testamento e o confia ao escravo. Lemos morre, mas como Lourenço não sabe ler, guarda o testamento e começa a aprender a ler, recortando letras dos jornais. Passam-se seis meses, período em que Eulália é vítima de toda sorte de humilhações, tornada empregada da casa de Salgado. O enredo se complica com o plano do vilão de fazer a mocinha casar-se com um feitor bronco para garantir a herança, caso algum testamento aparecesse. Lourenço, também perseguido e ameaçado, consegue finalmente aprender a ler, impede o casamento, desmascara os vilões e faz valer o testamento, que institui Eulália como herdeira dos bens do pai: ela poderá então se casar com o mocinho a quem ama. Outra cláusula do testamento dá alforria ao bom e fiel escravo Lourenço.

Evidentemente, o objetivo do autor foi sensibilizar os espectadores com a figura do escravo dedicado ao seu senhor, calcado provavelmente no protagonista de *A Cabana do Pai Tomás*. Era uma injustiça manter na escravidão um homem negro cuja superioridade moral em relação aos homens brancos ficava estabelecida em suas boas ações. Machado aponta as incongruências do enredo criado por Carlos Antônio Cordeiro e a linguagem inadequada do escravizado Lourenço, mas ressalta que “as tendências liberais do autor, alguma coisa nacional que há, intenção de moralizar, salvaram o pensamento que tanto peca pela manifestação”. Há no texto uma observação importante sobre a reação do público, que aplaudiu o drama com entusiasmo, chamando o autor à cena: “a espontaneidade desses aplausos só a justifica o instinto público que repele a escravidão”. Evidentemente, também Machado aplaudiu o alcance político do drama, motivado pela repulsa que tinha à instituição do cativo.

O Escravo Fiel foi representado em dezembro de 1859, no Teatro S. Pedro de Alcântara. Em março do ano seguinte, subiu à cena o drama *Mãe*, de José de Alencar, que fez enorme sucesso no palco do Ginásio Dramático. A crítica à escravidão está presente na criação da protagonista, a escravizada Joana, e no enredo construído a partir de uma situação dramática explosiva: essa mulher parda é escrava do próprio filho e oculta esse fato de todos, para que o rapaz, branco, estudante de medicina, não se envergonhe das suas origens. Quando o segredo é revelado, no desfecho, Joana se suicida, negando a maternidade para que o filho continue a fazer parte da sociedade dos brancos. O drama é bem arquitetado e deixa claro que a escravidão é a responsável pela atitude desesperada da mãe.

Machado não conteve o seu entusiasmo quando escreveu sobre a encenação de *Mãe*, em texto publicado no “Diário do Rio de Janeiro”. Em primeiro lugar, fez um resumo detalhado do drama, com elogios para o bom encadeamento das cenas e para o momento em que o segredo de Joana é revelado; depois, fez uma apreciação do desfecho, nestes termos:

Ao conhecer sua mãe, Jorge não a repudia; aceita-a em face da sociedade, com esse orgulho sublime que só a natureza estabelece e que faz do sangue um título.

Mas Joana, que forcejava sempre por deixar corrido o véu do nascimento de Jorge, na hora em que este o sabe, aparece envenenada. A cena é dolorosa e tocante; a despedida para sempre de um filho, no momento em que acaba de conhecer sua mãe, é por si uma situação tormentosa e dramática.

Não é bem acabado esse tipo de mãe que sacrifica as carícias que poderia receber de seu filho, a um escrúpulo de que a sua individualidade o fizesse corar?

Esse drama, essencialmente nosso, podia, se outro fosse o entusiasmo de nossa terra, ter a mesma nomeada que o romance de Harriet Stowe – fundado no mesmo teatro da escravidão.

Ao relacionar *Mãe* com o romance *A Cabana do Pai Tomás*, Machado reconhece o significado antiescravista do drama de Alencar. Mas ao mesmo tempo lamenta que essa obra não terá a mesma nomeada do romance estadunidense porque não há ainda no Brasil o entusiasmo pela causa humanitária do fim da escravidão. De qualquer, o que fica sugerido nesse texto de 1860 é explicitado no estudo sobre todas as peças do escritor cearense, publicado em 1866, também no “Diário do Rio de Janeiro”: “Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativeiro, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo.”.

Para Machado, *Mãe* era “o melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados (...), uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana, bem concebida, bem executada, bem concluída”. Convenhamos que elogiar uma peça que inspira no espectador o horror pela escravidão significa apoiar o seu viés político, tomar uma

posição diante do problema apresentado. Também *O Demônio Familiar*, que trazia para a cena o escravo doméstico, merece elogios. Quando representada em 1857, essa comédia consagrou o dramaturgo Alencar, como se vê na imprensa da época. No centro do enredo está o moleque Pedro, que age sem ter noção dos problemas que traz para a família do médico Eduardo, com mentiras que atrapalham o relacionamento entre jovens que se preparam para o casamento. Com um desfecho surpreendente – Eduardo dá a liberdade a Pedro, em vez de castigá-lo –, Alencar convidava as famílias burguesas a se libertarem da herança colonial que significava a presença dos escravos domésticos em seus lares. Para Machado, havia nesse final da comédia um “traço novo” e uma “lição profunda”: Pedro, inimputável como escravizado, passará a ser responsável pelos seus atos, enquanto pessoa livre. A seu ver, “as conclusões do *Demônio Familiar*, como as conclusões de *Mãe*, têm um caráter social que consola a consciência; ambas as peças, sem saírem das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, são um protesto contra a instituição do cativo”.

Machado enxerga qualidades dramáticas e perspectiva antiescravista nas duas peças de Alencar, escritor que no final da década de 1850 ainda não estava aliado ao campo conservador. Os elogios supõem afinidade e concordância com o modo pelo qual a questão da escravidão é abordada. O crítico teatral não tem medo de explicitar para a sociedade escravocrata que o teatro pode revelar a desumanidade do cativo e a humanidade de mulheres e homens escravizados.

Em 1861, Machado comenta sem entrar em detalhes duas peças em que a escravidão tem papel fundamental. Ambas foram encenadas e publicadas no mesmo ano: *História de uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, e *Sete de Setembro*, de Valentim José da Silveira Lopes. A primeira – enorme sucesso no palco do Ginásio Dramático – conta a história de Amélia, que se casa com Magalhães por imposição do pai. Não suportando a truculência e as humilhações do marido, ela foge de casa com um sedutor barato, cai na prostituição e se regenera pela maternidade no desfecho. O que nos interessa aqui é o segundo ato, que traz para a cena a escravizada Bráulia, responsável pelos serviços domésticos e ao mesmo tempo a amante de Magalhães, com quem tem filhos. Mulher má, torna a vida de Amélia um inferno insuportável. Vários folhetinistas interpretaram corretamente a intenção do autor, de mostrar que a escravidão é um mal para os escravizados e também para os senhores. O caráter de Bráulia, afinal, foi moldado pela

instituição do cativo. Pinheiro Guimarães segue as pegadas de José de Alencar, que havia demonstrado em *O Demônio Familiar* a inconveniência da escravidão doméstica. E faz isso com mais veemência, se pensarmos nas consequências dos atos da personagem que criou. Machado comentou o segundo ato em artigo publicado no “Diário do Rio de Janeiro” de 18 de outubro de 1861. Depois de lembrar que alguns folhetinistas condenaram o dramaturgo por fazer Amélia abandonar o teto conjugal, afirma: “Mas eu lembrarei que o poeta quando escreveu o seu segundo ato não quis dizer às Amélias da nossa sociedade: suportai e resignai-vos; mas, sim, mostrar à sociedade a consequência das torpezas dos Magalhães”. Em outras palavras, o fato de Magalhães viver amancebado com a escravizada da casa foi um fator determinante para a crise conjugal e para a fuga de Amélia.

É claro que Machado poderia ter sido mais claro e mais direto em seu comentário, a exemplo de outros folhetinistas que aproveitaram o segundo ato da peça para tecer críticas à escravidão. Mas ele preferiu abordar o que está no centro do enredo: a queda e a regeneração de Amélia.

Em relação a *Sete de Setembro*, menos ainda se pode dizer sobre a opinião de Machado. Em primeiro lugar, porque nada escreveu sobre a estreia da peça, em 7 de setembro de 1861; em segundo, porque reservou apenas um parágrafo em seus “Comentários da Semana” para anunciar – com elogios e restrições genéricas – que a peça havia sido publicada. Uma pena, pois Valentim José da Silveira Lopes traz para o palco o debate sobre a necessária substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre. O assunto vinha sendo discutido na imprensa e o autor, por meio de um enredo simples, posiciona-se favoravelmente ao pensamento liberal e contra a escravidão.

No início de 1862, Machado escreve uma resenha sobre a peça *Haabás*, que o jovem acadêmico Rodrigo Otávio de Oliveira Menezes havia publicado em São Paulo no ano anterior. A violência da escravidão explode já nas cenas iniciais, em que o escravizado José Haabás vê a esposa surrada até a morte pelo feitor da fazenda, porque lhe negou favores sexuais. Ele mata o feitor e foge. Do lugar onde se esconde vê a filha de seu senhor, Justina, chegar com um bebê nos braços e abandoná-lo sobre uma pedra. Haabás salva o bebê e, dezoito anos depois, sob falsa identidade – a de pai Felipe –, vive com o agora rapaz Henrique, num pedaço de terra que pertence aos herdeiros de seu antigo senhor. Eles são os pais de Henrique. O enredo se complica quando vemos o rapaz

salvar a vida de Maria, uma mocinha cujo cavalo havia disparado. Maria é obviamente sua irmã e ambos se sentem atraídos um pelo outro. Não é preciso dizer que o incesto será evitado; no desfecho Haabás se dá a conhecer aos pais da mocinha, revela a história de Henrique e a família se recompõe. O escravo é recompensado com a liberdade e com as terras onde vive. Seu nobre caráter é enfim reconhecido.

À semelhança de Carlos Antônio Cordeiro, que enalteceu o caráter do escravo fiel Lourenço, também Rodrigo Otávio de Oliveira Menezes quis sensibilizar o espectador com o retrato de um escravizado com sentimentos elevados. Haabás é merecedor da liberdade, porque suportou a brutalidade da escravidão e reservou a melhor porção de si para criar Henrique, neto de seu senhor. Machado observou que o drama era “tosco pela forma e brilhante pelo fundo; é uma bela ideia mal afeiçoada e mal enunciada, o que não tira ao livro certo mérito que é forçoso reconhecer”. Simpático às ideias liberais, o crítico valoriza o conteúdo, que é francamente antiescravista, e identifica os dois fatos sobre os quais se baseia a peça: “Primeiro, a condição precária dos cativos; depois, a generosidade que pode existir nessas almas, que Herculano diria atada a cadáveres”. Machado menciona ainda o “intento nobre” do autor e o “alcance moral” de *Haabás*, a despeito da “rusticidade da forma”.

Entre as peças que fizeram sucesso no período aqui levado em conta, *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro, merece destaque. Como o próprio título indica, a autora faz um diagnóstico da sociedade de seu tempo e aponta as mazelas que a afligem, como os casamentos por conveniência ou por dinheiro, o casamento imposto às filhas pelos pais, a possibilidade de regeneração ou não da prostituta, o apego ao luxo e à ostentação, tudo debatido pelas personagens. A mazela maior é a escravidão, que humilha os escravizados e envergonha os seus descendentes. Na peça, que estreou no Ginásio Dramático em maio de 1865, o protagonista é Eugênio, um negociante bem-sucedido no Rio de Janeiro, que resolve comemorar os quinze anos da filha dando a liberdade a uma escravizada de sua terra natal, a Bahia. Por uma dessas coincidências só permitidas no teatro, dá a liberdade à própria mãe, de quem havia sido separado aos cinco anos e vendido. São muitas as peripécias do enredo, e não vem ao caso detalhá-las. O importante é enfatizar que Eugênio sente vergonha e repudia a mãe num primeiro momento; depois, aceita-a, apesar do medo dos preconceitos da sociedade e de que sua mulher e filha venham a descobrir o segredo e reajam mal

à situação. Nada disso acontece e a família se recompõe no final. As mensagens antiescravistas são claras na peça e os males da escravidão são discutidos pelas personagens. Machado elogiou Maria Ribeiro por ter escrito um “protesto contra a escravidão”, acrescentando: “Apraz-nos ver uma senhora tratar do assunto que outra senhora de nomeada universal, Mrs. Beecher Stowe, iniciou com mão de mestre”. Aproximar *Cancros Sociais* de *A Cabana do Pai Tomás* significa enxergar na peça de Maria Ribeiro um conteúdo antiescravista, o que Machado reforça assinalando também uma semelhança com o drama *Mãe*, de Alencar, na medida em que as duas obras teatrais têm como ponto de partida a mesma situação: uma mulher escravizada tem um filho em boa posição social e ele não conhece a mãe. Continua o crítico teatral: “E se notamos esta analogia, é apenas para mostrar que, na guerra feita ao flagelo da escravidão, a literatura dramática entra por grande parte”.

Eis, nas palavras de Machado, o reconhecimento de que o teatro brasileiro vem desempenhando papel fundamental na luta contra a escravidão. Nessa altura, o debate político avança na imprensa e no parlamento, estimulado pelos escritos de Tavares Bastos e Perdigão Malheiros. Aventa-se ao menos a possibilidade da emancipação gradual das pessoas escravizadas, uma vez que a abolição da escravidão não tem ainda apoio suficiente para ser implementada. Uma parte dos políticos do Partido Liberal alia-se ao bom combate e o próprio D. Pedro II, em 1865, solicita ao senador Antônio Pimenta Bueno um projeto para emancipar as crianças nascidas de mães escravizadas. A opinião pública, por sua vez, não podia ficar indiferente ao fim do cativeiro nos Estados Unidos, desde janeiro de 1863, e ao fato de que o Brasil, ao lado das colônias espanholas de Porto Rico e Cuba, era o único país das Américas a manter a escravidão.

O papel do teatro, nesse contexto, foi o de chamar a atenção para o grave problema social que afetava o país todo, por meio de enredos e personagens que emocionavam o espectador ou ao menos o faziam refletir sobre a sociedade em que vivia e sobre seus próprios valores. Machado, jovem liberal, certamente porque tinha na memória as peças que venho comentando, reconhece que no embate travado no terreno político, o teatro “entra por grande parte”. No caso de *Cancros Sociais*, a contribuição dada para a luta contra a escravidão extrapolou o plano das ideias. Nos anúncios publicados nos jornais, divulgando a representação da peça no dia 11 de outubro de 1865, lia-se que a renda do espetáculo seria “em benefício para liberdade de um escravo”.

Em 1866, quando Maria Ribeiro publicou *Cancros Sociais*, Machado volta a escrever sobre a peça, reiterando seu apreço pelo tema abordado. Embora faça restrições ao enredo, que tem muitos fios presos ao passado das personagens, exigindo algumas cenas que poderiam ser evitadas para tornar o drama mais enxuto, elogia a autora por ter trazido a escravidão para a cena – “um delicado assunto, que é sempre fecundo, quando estudado com arte”.

A simpatia de Machado para com as peças que criticam a instituição do cativo manifesta-se ainda uma vez na década de 1860, após ler o drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves. O episódio é bastante conhecido. O poeta baiano estava de passagem pelo Rio de Janeiro, ao lado da atriz e amante Eugênia Câmara, a caminho de São Paulo. Com uma carta de apresentação, o poeta se encontra com José de Alencar, para quem lê poemas e o drama. O escritor cearense escreve então uma carta pública a Machado de Assis, publicada no *Correio Mercantil*, de 22 de fevereiro de 1868, pedindo-lhe que dê sua opinião acerca dos escritos do poeta. A resposta veio uma semana depois, no mesmo jornal. O que nos interessa aqui é a apreciação feita a *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, que trata com muita imaginação de fatos referentes à Inconfidência Mineira. Pouco preocupado com a fidelidade histórica, Castro Alves fez os inconfidentes conspirarem pela liberdade do Brasil e dos escravizados. Por essa razão, foi criticado por ao menos um folhetinista quando o drama foi representado em São Paulo, em outubro de 1868. Machado, por outro lado, aceita e justifica a infidelidade histórica. Mais importante era a coerência interna obtida com a defesa da abolição, justaposta à luta pela liberdade da pátria. Diz então a Alencar:

Nesta rápida exposição das minhas impressões, vê V. Exa. que alguma coisa me escapou. Eu não podia, por exemplo, deixar de mencionar aqui a figura do preto Luís. Em uma conspiração para a liberdade, era justo aventar a ideia da abolição. Luís representa o elemento escravo. Contudo o Sr. Castro Alves não lhe deu exclusivamente a paixão da liberdade. Achou mais dramático pôr naquele coração os desesperos do amor paterno. Quis tornar mais odiosa a situação do escravo pela luta entre a natureza e o fato social, entre a lei e o coração. Luís espera da revolução, antes da liberdade a restituição da filha; é a primeira afirmação da personalidade humana; o cidadão virá depois. Por isso, quando no terceiro ato Luís encontra a filha já cadáver, e prorrompe em exclamações e soluções, o coração chora com ele, e a memória, se a

memória pode dominar tais comoções, nos traz aos olhos a bela cena do rei Lear, carregando nos braços Cordélia morta. Quem os compara não vê nem o rei nem o escravo: vê o homem.

Todo o primeiro ato é uma exposição da ignomínia da escravidão, construído para exercer forte impressão no espectador. Machado, que ouviu a leitura do drama na redação do “Diário do Rio de Janeiro”, feita pelo próprio Castro Alves, deve ter se impressionado com a figura do poeta. Nas considerações críticas sobre o drama, louva a construção da humanidade do escravizado Luís e não considera problemático que a questão da escravidão alimente boa parte do enredo, a despeito de não ser uma verdade histórica. Isso mostra de que lado ele estava naquele final da década de 1860.

Resumindo os passos dados até aqui, creio que não pode haver dúvidas quanto à importância dos textos comentados para demonstrar que em sua juventude literária Machado esteve ao lado dos dramaturgos brasileiros que criticaram a escravidão, adotando a mesma posição antiescravista ao elogiá-los. Lembro que no livro *Machado de Assis Afrodescendente* há a transcrição de apenas um conto e duas crônicas da década de 1860, além das duas críticas teatrais sobre Alencar já mencionadas. A maior parte dos textos é dos anos da maturidade do escritor. Pois espero ter demonstrado que já na casa dos vinte anos de idade o cronista e crítico teatral Machado tinha um posicionamento firme contra a escravidão. Os textos que escreveu, em que expõe publicamente o seu pensamento, pesam mais do que o parecer que exarou para o Conservatório Dramático, em 1862, sobre a peça *Mistérios Sociais*, do português Augusto César de Lacerda. Nesse texto o jovem censor ponderou que nossa sociedade escravocrata não aceitaria ver no palco o casamento de um ex-escravo com uma baronesa, ainda que a ação dramática não se passasse no Brasil. Sugeriu então uma modificação para aprovar a peça: o protagonista teria sido vendido ilegalmente como escravizado, quando criança, mas era livre. Quando esse parecer foi pela primeira vez publicado, em 1952, Lúcia Miguel-Pereira e Eugênio Gomes recriminaram Machado, que teria compactuado com o escravismo da época. Mas Jean-Michel Massa contra-argumenta, afirmando que o parecer estava em conformidade com “a moral e a ética da época”, acrescentado: “Machado de Assis não endossava a aceitação legal da escravatura. Resignava-se, somente”.

Há um outro aspecto a ser considerado: *Mistérios Sociais* já havia sido proibida pelo Conservatório em 1859. Provavelmente Machado conhecia esse fato e procurou dar uma solução para que a peça pudesse ser representada, o que de fato aconteceu. Lembre-se também que o parecer era para uso interno da instituição, que tinha evidente feição conservadora. O que conta, a meu ver, para que conheçamos a verdadeira posição do escritor em relação ao grave problema da escravidão são os textos que publicou nos jornais, especialmente no “Diário do Rio de Janeiro”, que tinha um perfil reconhecidamente liberal. São eles que revelam o verdadeiro Machado, o crítico teatral e cronista que aplaudiu peças que foram protestos contra a instituição do cativo e que revelaram, segundo seus próprios termos, o “horror” e o “flagelo” impostos aos negros escravizados.

Referências bibliográficas

- Alves, C. (1960), *Obra Completa*, Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2008), *Do Teatro: textos críticos e escritos diversos*, João Roberto Faria (org.), Perspectiva, São Paulo.
- Faria, J. R. (2022), *Teatro e Escravidão no Brasil*, Perspectiva, São Paulo.
- Massa, J.-M. (1971), *A Juventude de Machado de Assis*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

TEMAS IDENTITÁRIOS: A ESCRAVIDÃO,
A QUESTÃO FEMININA

17. “De interesse geral¹”: a escravidão em contos e crônicas de Machado de Assis

Rita Olivieri-Godet, Université Rennes 2

Outros leram da vida um capítulo, tu leste um livro inteiro.
(Carlos Drummond de Andrade²)

Crônicas e contos de Machado de Assis (Rio, 1839-1908) que tematizam a questão da escravidão, com especial destaque para o conto *Pai contra mãe*, constituem o corpus a partir do qual pretendo examinar aspectos da representação da escravidão na obra desse escritor afrodescendente, contemporâneo do Império escravocrata e das campanhas abolicionistas. Através da análise das especificidades do discurso do narrador, do ponto de vista e de outros processos de significação que fundam a historicidade dos textos (Orlandi, 1993), buscarei discutir questões relativas à autoria com o objetivo de iluminar o posicionamento do autor em relação à ideologia escravocrata.

A recepção crítica da obra de Machado de Assis, no que diz respeito à questão étnica, é muito controversa. Muitas vezes a obra do autor foi acusada de alheamento à crueldade do sistema escravagista e de omissão em relação à luta pela libertação dos escravos. Divergindo desse posicionamento e alinhando-me a uma outra vertente crítica (Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, Eduardo de Assis Duarte...), tenciono discutir a representação da escravidão nas narrativas curtas, observando o funcionamento simbólico dos textos, as conexões entre a tessitura de sentidos do discurso literário e o posicionamento do autor em relação ao dramático processo social e histórico da escravização no Brasil. Uma proposta de leitura que se insere no contexto atual da produção da crítica literária no Brasil, voltada para o questionamento do papel de afrodescendentes na literatura brasileira.

¹ Retomo no título a expressão que abre uma crônica de História de quinze dias (1876-1877), de Machado de Assis, datada de 1 de outubro de 1876, citada na íntegra neste trabalho.

² Andrade 1979, p. 348.

Num artigo dedicado ao estudo das crônicas de *Balas de estalo* (1883-1886), José Luís Jobim identifica habilidades semelhantes entre o narrador-personagem Lélío e os narradores dos romances da maturidade de Machado, destacando, por exemplo “a [habilidade] de trazer à cena questões candentes de seu tempo, como a representação política, a escravidão ou a estruturação jurídica e econômica do país sem deixar que seu texto evolua para a denúncia ou o processo escancarados”. Outros estudiosos da obra machadiana manifestam pontos de vista semelhantes ao se debruçarem sobre as características da narração na produção machadiana a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. É o caso, por exemplo, de Alfredo Bosi que observa, na segunda fase do autor, a assunção de “uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática”. Roberto Schwarz, por sua vez, estabelece relações entre o “comportamento narrativo” e o quadro social no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, interrogando a correspondência entre “o estilo machadiano e as particularidades da sociedade brasileira, escravista e burguesa ao mesmo tempo”. Em vista disso assinala que “Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica”.

Na obra de Machado de Assis, a escravidão é o tema principal de alguns contos e crônicas e permeia sua produção romanesca de maneira mais ou menos velada, recorrendo à preciosa e rara “arte de dizer as coisas sem parecer dizê-las”, característica do estilo de “um triste escriba de cousas miúdas” e que ademais afirma não gostar “que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos”. Longe de ser uma coisa miúda, a escravidão, assim como a Independência e a República são grandes questões que atravessam o contexto do século XIX no Brasil, nutrindo a obra de seu maior escritor cujas palavras oblíquas e dissimuladas, como o olhar de sua personagem Capitu, captam a lógica interna do contexto sociopolítico e cultural da época. Os contos e crônicas machadianos constroem uma ampla amostragem das práticas escravagistas: flagram o cotidiano opressor dos escravizados no dia a dia da Corte; expõem o tratamento reservado aos escravos foragidos; apreendem o processo de ré-escravização; revelam a presença de escravos de contrabando; apontam a prática de detenção dos negros para conferência de documentos.

No que diz respeito ao arcabouço narrativo, observa-se que esses textos favorecem as manipulações ardilosas do narrador. Nessas narrativas,

o ponto de vista não é o do escravizado, mas o do narrador onisciente, sujeito da enunciação dissimulado e crítico. Este apropria-se da máscara das classes hegemônicas que naturalizam as práticas da escravização. As falas em discurso direto das personagens escravizadas são raras e refletem um comportamento submisso à ordem social dominante; a focalização externa impede que o leitor tenha acesso aos pensamentos e sentimentos das personagens escravizadas sobre sua condição étnica e social. Não há, na obra de Machado de Assis, como constata Eduardo de Assis Duarte, “a explicitação de um proselitismo abolicionista” o que, segundo o crítico, “estaria em contradição com o projeto literário machadiano, marcado pela ironia e por deslizamentos de sentido”.

A temática da escravidão em obras de escritores brasileiros do século XIX

Quando se compara Machado de Assis a outros autores do século XIX, a singularidade do tratamento do tema da escravidão na obra do escritor revela-se tanto no que diz respeito ao ângulo de abordagem do problema como no que concerne o estilo literário. Distancia-se, por exemplo, do simbolismo agônico de Cruz e Sousa, evidenciado em contos e na prosa poética do escritor catarinense, como é possível constatar na releitura de alguns textos de sua autoria. Em “Dor negra”, a acumulação de figuras hiperbólicas dilacerantes busca captar o sofrimento causado pelas “Civilizações” às populações negras através de séculos, em consequência do colonialismo, da escravização, do racismo (“a alma negra dos supremos gemidos”); “A nódoa” explora a questão da identidade étnica afrodescendente, através da personagem Maurício, atormentado pelo fenômeno da nódoa negra que o perseguia (“a grande nódoa negra simbólica da sua própria vida”); em “Consciência tranquila”, o senhor de escravos moribundo confessa seus crimes vomitando sua “delirante epopeia de lama, treva e sangue”; ou ainda na célebre prosa poética “Emparedado”, o escritor projeta o desespero do artista na imagem de um ser emparedado dentro do seu sonho, o “emparedado de uma raça”. São textos que criticam fortemente o preconceito étnico, a partir de um ponto de vista interno, expondo o sofrimento dos corpos escravos e o do artista, escravo de sua aparência. Perspectivas que antecipam as ideias que Franz Fanon desenvolverá, no século seguinte, no seu ensaio *Peau noire, masques blancs*, no que diz

respeito à introjeção pelos negros dos preconceitos dos brancos e ao fenômeno da “*sur-détermination de l’extérieur*”, que o escritor martinicano considera como o olhar que o outro possui da minha aparência, o mito do negro “que me atormenta, me persegue, me inquieta, me exaspera”. Num instigante e elucidante artigo dedicado a “Emparedado”, Jair Tadeu Fonseca examina a convergência entre a obra de Cruz e Souza e o pensamento político de Frantz Fanon, destacando o tipo de violência “que sofre o poeta, física e metafisicamente emparedado em sua pele negra e em sua poesia (máscara) branca”.

Observa-se, igualmente, que os textos machadianos não tematizam os horrores do navio negreiro, como o fazem Castro Alves e Luiz Gama em suas obras, optando por flagrar o cotidiano do sistema escravagista no ambiente urbano da Corte; as narrativas do “Bruxo do Cosme Velho” tampouco se detêm na abordagem da memória ancestral dos afrodescendentes, como o faz Luiz Gama. Mas embora seus textos não assumam o ponto de vista do escravo, eles não ocultam a monstruosidade da escravização nem abrigam, como sinaliza Eduardo de Assis Duarte, “estereótipos racistas quanto à representação dos afro-brasileiros”.

A temática da escravidão nas crônicas machadianas

Na primeira coletânea de crônicas do autor, *História de quinze dias* (1876-1877), a temática da escravidão já está claramente colocada. No fecho da crônica datada de 1 de outubro de 1876, Machado critica os limites das leis abolicionistas, referindo-se às contradições da Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, e denuncia a continuidade do tráfico de escravos, apesar de proibido pela lei Eusébio de Queirós promulgada em 1850. Em seis curtos parágrafos, o ponto de vista do narrador-autor insinua o conluio entre o governo e os donos de escravos, ao referir-se ao fundo de emancipação, que resguardava os direitos desses proprietários de mão de obra escrava. Menciona ainda a continuidade do tráfico, apesar da existência da lei que o interditara. Transcrevo o texto na íntegra:

De interesse geral é o fundo de emancipação, pelo qual se acham libertados em alguns municípios 230 escravos. Só em alguns municípios! Esperemos que o número será grande quando a libertação estiver feita em todo o império.

A lei de 28 de setembro faz agora cinco anos. Deus lhe dê vida e saúde! Esta lei foi um grande passo na nossa vida. Se tivesse vindo uns trinta anos antes, estávamos em outras condições.

Mas há 30 anos, não veio a lei, mas vinham ainda escravos, por contrabando, e vendiam-se às escâncaras no Valongo. Além da venda havia o calabouço. Um homem do meu conhecimento suspira pelo azorrague.

– Hoje os escravos estão altanados, costuma ele dizer. Se a gente dá uma sova num, há logo quem intervenha e até chame a polícia. Bons tempos os que lá vão! Eu ainda me lembro quando a gente via passar um preto escorrendo em sangue, e dizia: “Anda, diabo, não estás assim pelo que fiz!” – Hoje...

E o homem solta um suspiro, tão de dentro, tão de coração... que faz cortar o dito. *Le pauvre homme!*

Criado pela lei do Ventre Livre (1871), o Fundo de Emancipação de escravos foi uma contribuição que o governo Imperial atribuiu às Províncias e municípios, com o objetivo de libertar os escravos através da indenização feita aos seus senhores. Machado critica a ineficiência do Fundo, tendo em vista o número reduzido de escravos libertados. O tratamento da temática da escravidão nessa crônica da primeira fase da produção machadiana já anuncia os principais procedimentos que organizam o discurso do narrador em crônicas e contos posteriores. O estilo irônico e sarcástico do narrador revela o descrédito em relação às leis abolicionistas produzidas por um sistema profundamente escravocrata e racista. A reprodução em estilo direto do discurso de um cidadão comum que “suspira pelo azorrague” salienta esse aspecto. O distanciamento crítico do autor em relação aos valores que compõem o universo mental da classe hegemônica, refletindo a crueldade do sistema, manifesta-se, mais uma vez, no comentário irônico e cáustico que fecha a crônica, invertendo o alvo do sentimento de compaixão do narrador que, em vez de se solidarizar com a vítima, apieda-se do carrasco. Nota-se, aqui, o “pessimismo irônico” do escritor, peculiaridade que Manuel Bandeira observara no comentário sobre o poema *As criaturas (Ocidentais, 1900)*, no qual o poeta pernambucano vislumbrara “toda a filosofia e toda a técnica da segunda fase do escritor”.

Recursos semelhantes são adotados nas crônicas de 11 e 19 de maio e de 1, 16 e 26 de junho de 1888, da coletânea *Bons dias*, não havendo, no entanto, uma crônica que corresponda à data de 13 de maio. Não só as crônicas, que precedem ou sucedem de poucos dias a data da abolição

da escravatura, testemunham o interesse de Machado pelo tema. Cabe ao Conselheiro Aires fixar no seu diário as impressões sobre esse dia: “13 de maio. Enfim, lei. [...] Ainda bem que acabamos com isto. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da História, ou até da Poesia”. É a esse ofício de apreensão do espírito de uma época que Machado se dedica. Nas crônicas de *Bons dias*, o autor tece considerações sobre o “tumulto abolicionista”, lamentando que “ninguém [tenha arrancado] aos fatos uma significação”. Pode-se supor que esse seja o intuito de Machado ao escrevê-las, o de captar, ainda que sub-repticiamente, o funcionamento do sistema escravocrata e do projeto abolicionista. As crônicas sinalizam as contradições que encobrem os sórdidos interesses dos poderes públicos e dos proprietários de escravos referindo-se: às festas abolicionistas; ao aluguel, por fazendeiros, dos escravos fugidos; aos atos inescrupulosos e oportunistas de alforria, expondo a continuidade dos insultos e maus tratos aos quais os “libertos” eram submetidos; ao questionamento da mudança do regime político do Império para a República. Observa-se na leitura dessas crônicas o recurso a um procedimento comum, apontado por uma parte da crítica machadiana, que consiste na dissociação da perspectiva narrativa em duas dimensões: o foco narrativo explícito do narrador e o olhar do autor sobre a sociedade brasileira, apontando para uma articulação diferenciada entre a figura do narrador e a do autor.

Incluo-me entre os que sustentam a tese da continuidade de procedimentos narrativos e de orientação ideológica do narrador das crônicas e dos contos entre a primeira e a segunda fase, no que diz respeito à temática da escravidão. Existe uma constante discursiva que estrutura o tema, encenando e interligando, simbolicamente, os alicerces econômicos, históricos e culturais do país. A prática literária de Machado absorve o funcionamento e as perversões do sistema escravocrata brasileiro, articulando, pela ficcionalidade, a sua essência. O potencial machadiano de apreensão da matéria histórica e sua forma específica de representação da dimensão política aproxima ficção literária e realidade histórica. Impressiona a convergência existente entre o olhar machadiano sobre o contexto histórico-social da escravidão e a análise que as historiadoras contemporâneas, Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, realizam do período, desnudando singularidades que se mantêm de forma velada na obra de Machado. Leio essa convergência de perspectivas entre os discursos literário e histórico como um sinal que reforça a con-

vicção no processo de circulação de textos e ideias. Nesse movimento, a literatura ocupa um lugar de destaque, integrando a teia do discurso social sobre o qual se debruçam as historiadoras contemporâneas, remetendo à obra machadiana para ilustrar a contradição entre “as pretensões civilizadoras da corte” e a violência da escravidão onipresente:

Por essas e por outras é que a escravidão foi mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia estrita.

Essa é uma visão complexa da escravidão que emana da obra machadiana, mas não de maneira direta, como já foi comentado, mas por intermédio de uma diegese ambígua, permeada pelo filtro das máscaras de um narrador que burla a objetividade narrativa. Como observa Alfredo Bosi, Machado recorre à “fórmula sinuosa” que “alumia e sombreia a um só tempo”.

A temática da escravidão nos contos machadianos

Bosi considera que os contos maduros de Machado “revelam o sentido das relações sociais mais comuns e atingem alguma coisa como a estrutura profunda das instituições”. Destaca, igualmente, o caráter cruel de alguns contos incluindo nessa categoria *O caso da vara* e *Pai contra mãe*, nos quais, segundo ele, “o mal se causa nas juntas do sistema escravocrata do Império brasileiro: nasce e cresce dentro de uma estrutura de opressão”. O tema da escravidão é também central no conto *Mariana*, incluído na coletânea *Outros contos* de 1871. O texto encena a paixão de uma escrava, Mariana, pelo seu Senhor e o desfecho trágico do suicídio da personagem diante da impossibilidade de ter seu amor correspondido. Machado elabora um quadro minucioso das relações entre escravos e senhores no seio da família patriarcal, compondo com extrema sutileza os perfis psicológicos das personagens.

Enganando a velhice: o conto *Pai contra mãe*

Detenho-me na leitura do conto *Pai contra mãe*, objeto de várias referências e estudos críticos, mantendo o diálogo com a crítica machadiana.

O conto abre a coletânea *Relíquias de casa velha*, publicada em 1906, dezoito anos após a promulgação da Lei Áurea. Do ponto de vista pessoal, Machado de Assis encontrava-se muito abalado com o falecimento, dois anos antes, de sua mulher Carolina a quem ele dedica o poema que serve de epígrafe à obra. Numa carta, endereçada a José Veríssimo, Machado refere-se aos contos como “essas páginas que o teimoso de mim foi pesquisar, ligar e imprimir como **para enganar a velhice** (grifo nosso). Não sei se serão derradeiras, creio que sim”. Relíquias de um passado que conduz o escritor a identificar-se com “a casa velha” referida no título da coletânea. Exercício de memória de alguém que pressentindo o fim próximo procura registrar o seu tempo atravessado de “revoluções”.

Em *Pai contra mãe*, o tempo da história narrada antecede de meio século o presente da narração, solicitando a memória do narrador, com a finalidade de realizar um balanço do regime escravocrata, segundo a leitura de Paulo Henrique Rodrigues Pereira (2020). Concordo que esse seja um dos objetivos almejados pelo conto, inclusive porque ele coincide com o da crônica citada, anteriormente, datada de 1876, na qual já se percebe a intenção do autor em promover uma avaliação sobre a eficiência das sucessivas leis abolicionistas: a de 1831, que proibia o comércio de escravos; a de 1850, que proibia “definitivamente” o tráfico negreiro; a Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, que acordava liberdade aos filhos das escravizadas, nascidos a partir daquela data.

Em *Pai contra mãe* a instância da narrativa, posterior aos fatos relatados, situa o narrador-autor no contexto conturbado da República Velha. No momento da publicação do conto, o país, apesar de ter abolido a escravidão e proclamado a República, continuava nas mãos de uma oligarquia que se identificava ao modelo da “civilização” europeia, nutrido um profundo desprezo pela população pobre, majoritariamente formada por pardos e negros. As primeiras décadas da República são bastante conturbadas e o contexto do Rio de Janeiro do início do século encontra-se abalado pelo projeto de modernização urbana do prefeito Pereira Passos (1903, “O Rio civiliza-se”) e pela “Revolta da vacina”, de 1904. É preciso ter em mente que o tempo no qual se insere o narrador-autor do conto corresponde a essa conjuntura agitada e socialmente injusta, caracterizada pela desigualdade social e pelo racismo que encontrava nos argumentos “científicos” da teoria do darwinismo racial, a justificativa para propagar a visão hierárquica das raças, relegando

os negros à base da pirâmide social e imputando-lhes uma natureza viciosa. Por conseguinte, o legado da ideologia do patriarcalismo colonial continua atuante, conduzindo o sentido dos “projetos civilizatórios” e das leis republicanas, como revela o ponto de vista da classe dominante, captado pelo narrador-autor, em consonância com a análise que Schwarcz e Starling efetuam do período, ao destacar, entre outros elementos, a persistência do perfil oligárquico da nação.

O conto vai tirar vantagem da distância do narrador-autor em relação aos fatos aos quais ele se refere e que ele situa “há meio século”, adotando uma posição de aparente distanciamento, procurando diferenciá-los do presente. Situado num *aqui-agora*, “a posição temporal da instância narrativa em relação à história” vai lhe permitir situar-se em relação ao passado. Não obstante, a visão sobre a contemporaneidade está infiltrada no texto. Não é por acaso que os comentários do narrador-autor introduzem a *diegese*, inculcando seu ponto de vista sobre o período da escravidão e, obliquamente, sobre os desdobramentos, no presente, da herança das instituições que serviram à ordem escravocrata, tal qual se verifica na abertura do conto: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais”. Por um lado, constata-se o desaparecimento de ofícios e aparelhos junto com a escravidão. No entanto, a segunda parte do período sugere a possibilidade de permanência no presente de resquícios de instituições sociais do passado.

Os sentidos do texto estruturam-se com base em uma tensão que se estabelece entre a descrição objetiva e fiel dos aparelhos de tortura e dos castigos impingidos aos escravos e os comentários dissimulados do narrador-autor sobre as leis que regem a ordem escravagista. Assim, durante os cinco parágrafos que precedem o início do enredo, o narrador-autor comenta, avalia e emite julgamentos sobre a escravidão, a partir exclusivamente do relato dos castigos impingidos aos escravos que ele, aparentemente, justifica pela necessidade de manter a ordem social. Cuidemos pois da máscara do narrador-autor na construção de um texto fictício ambíguo, relendo o primeiro parágrafo:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três

buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dous pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

A referência reiterada às máscaras, quatro vezes citadas no parágrafo, descreve os instrumentos de tortura utilizados no controle do corpo dos escravos, apresentando-os não como apetrechos criminosos contra a integridade do ser humano que de fato são, mas como utensílios auxiliares da classe hegemônica na obtenção de uma ordem social e humana “mais civilizada”. A construção sinuosa do excerto integra o ponto de vista dos representantes do poder do sistema escravocrata, exibindo a contradição entre o discurso moralizador e suas práticas ultrajantes, captando de maneira oblíqua a crueldade, o racismo e o moralismo cínico que lhes são inerentes.

A reiteração do vocábulo “máscaras” também pode ser lida como uma autorreferência aos próprios mecanismos da escrita machadiana, tanto relativamente ao seu desejo de ir além das aparências como no que tange a seus disfarces discursivos e ao prazer do exercício meta-crítico. É no jogo complexo resultante da inclusão de várias formações discursivas que o texto machadiano elabora seus sentidos ambíguos e encobertos, envergando sua máscara ideológica que é sua maneira transversa de revelar “a estrutura profunda das instituições”, à qual Bosi se refere.

O conto de Machado expõe as relações entre os senhores de escravos, os homens livres e os escravos, captando a violência da sociedade escravocrata do Brasil Imperial e das leis que a legitimam. Os comentários iniciais do narrador elaboram o cenário histórico e social no qual as personagens vão evoluir, destacando “o rigor da lei”, a necessidade da força para se manter “a lei e a propriedade”, a premência para “pôr ordem à desordem”. Em consonância com a visão do narrador-autor machadiano, como já assinalado, Schwarcz e Starling vêm na onipresença dos escravos o motivo que impulsiona a violência do arsenal legislativo em vigor, violência que em si mesmo é uma contradição com “as pretensões civilizadoras da corte”.

A narrativa de *Pai contra mãe* engendra um desdobramento de sentidos indo além do simples desejo confesso de rememorar um “ofício do tempo” – o de “pegar escravos fugidios”. Alcança um patamar muito mais complexo e refinado, tanto do ponto de vista da leitura do tecido histórico-social da sociedade brasileira escravocrata do século XIX quanto no que concerne às considerações sobre os comportamentos e a natureza do humano. Cabe ao leitor perseguir o pensamento sinuoso da narrativa machadiana que Sônia Salomão, numa bela imagem metafórica, compara à “ambiguidade fluida das ondas do mar”, no seu estudo sobre o adultério em *D. Casmurro*.

Os comentários do narrador na abertura do conto sinalizam seu distanciamento crítico no que se refere aos valores morais e econômicos da sociedade brasileira escravocrata. Ao dar início à narração do enredo, tendo como objetivo declarado o de nos apresentar um ofício do tempo que participava do esforço de manter a lei e a propriedade, o que predomina, nessa parte do relato da história, é o ponto de vista distanciado do narrador observador que atrai a atenção do leitor para a trama, embora, como de praxe, não se prive, aqui e acolá, de pontuar a narração com breves “pitacos”.

O enredo é centrado na história de formação de uma família, a de Cândido Neves, homem pobre, mas livre, dedicado ao ofício de “pegar escravos fugidios” que lhe trouxe “um encanto novo”, após várias tentativas falhadas de abraçar uma profissão. “Candinho” casa-se com Clara, de profissão costureira. Ambos desejam ter um filho, apesar da discordância de Tia Mônica que morava com o casal. A tia considerava que o nascimento de um filho só iria aguçar as condições precárias em que viviam. Por falta de pagamento são expulsos da casa onde habitavam e vão morar de favor. O filho nasce, a tia sugere entregar a criança à Roda dos enjeitados. Depois de muito relutar, Candinho e Clara aderem à solução proposta pela tia. No caminho para a Roda dos enjeitados, Cândido cruza por acaso com Arminda, uma escrava fugida que pertencia a um proprietário que havia prometido uma boa gratificação pela sua captura. Cândido aprisiona Arminda e a devolve ao seu senhor, apesar das súplicas da escrava para que não o fizesse por encontrar-se grávida. O senhor a espanca, a escrava aborta, o pai – Candinho – abençoa a fuga da escrava que lhe permitiu recuperar seu filho: pai contra mãe.

Paradoxalmente, o “estilo nu e seco” do narrador reforça a crueldade, o egoísmo e a indigência moral da personagem que de cândido só tem o nome. Ao mesmo tempo que o narrador explora “as forças

subjetivas que impulsionam as personagens”, ele está atento à “complexidade de valores e interesses que circunscrevem as situações emergentes no texto” e que são reveladoras do quadro social e ideológico que sustenta o funcionamento das instituições da sociedade brasileira. Convém lembrar que a tradição dos estudos críticos machadianos reconhece no escritor “um arguto observador dos mecanismos históricos e socioculturais da sociedade do seu tempo”, conforme destaca Sonia Netto Salomão que salienta ainda, no seu estudo sobre *Dom Casmurro*, o interesse do escritor pela “influência das mudanças históricas e econômicas sobre a psicologia das pessoas”. Argumento semelhante é levantado por John Gledson. Referindo-se ao personagem Cotrim de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo comportamento pode ser aproximado ao de Cândido Neves, o crítico inglês chama a atenção para a combinação do tratamento brutal que a personagem do romance dava aos escravos, contrastando com a “afeição excessiva pela filha” e conclui: “Não são apenas retratos argutos, psicologicamente, mas também historicamente bem-acabados”. Em um outro momento evidencia a ligação estreita entre “a satisfação pessoal” e “as questões públicas mais amplas”. Perspectiva semelhante abraça Alfredo Bosi ao qualificar Machado como o escritor que mais desassombadamente entendeu e explorou o espírito da nova sociedade e mais nitidamente o inscreveu em figuras e enredos exemplares. No que diz respeito especificamente aos contos da segunda fase de Machado, Bosi sublinha “a relação de dependência do mundo interior em face da conveniência do mais forte”.

Aderindo a essa compreensão crítica da obra machadiana, proponho a leitura das grandes questões evocadas em *Pai contra mãe* pelo crivo das pequenas consciências dos seus personagens, como sublinha Rubens Alves Pereira (1999). Sugiro que o conto seja lido como uma alegoria da fundação da nação brasileira, assentada nos valores do patriarcalismo colonial. Uma fundação incompleta, abortada, na medida em que somente a classe econômica e socialmente privilegiada pode usufruir dos benefícios que resultam da exploração do trabalho e do corpo dos subalternos. Na leitura de Alfredo Bosi, os nomes Cândido Neves e Clara evidenciam o fato deles serem brancos e livres, embora pobres; outros estudiosos (Pereira, 2020), ao contrário, veem nesses antropônimos indícios de que o texto sugeriria que as personagens, embora não fossem escravos, seriam negros querendo disfarçar sua negritude, o que estaria relacionado com o tema da máscara que o conto introduz. Sendo assim, o narrador teria disseminado, no texto, vestígios

que remetariam ao desejo inconsciente dos oprimidos de identificação com o opressor, num processo de internalização, pelos dominados, da “superioridade” do dominador (Fanon, 1952; González, 2022).

Inclino-me a considerar a hesitação que paira sobre a caracterização étnica das personagens, como encenação da ambiguidade da própria sociedade brasileira que não se enxerga como negra, parda ou indígena, projetando-se como branca e internalizando o modelo ocidental. No substancial estudo crítico dedicado à obra de Machado, Afrânio Coutinho observa que o autor se serve da matéria-prima da sociedade brasileira do Segundo Reinado e de sua própria experiência da realidade, impulsionada pela “consciência da inferioridade social pela origem humilde e mestiçamento e [pela] preocupação de ascensão social” para imprimir no texto seu olhar crítico sobre o país. No entanto, no dispositivo enunciativo da ficção machadiana, a instância de autoria não assume, na sua escritura, os elementos de sua experiência de vida enquanto homem mestiço numa sociedade racista, embora, indiretamente, esse dado influencie a construção de um *ethos* discursivo que transparece na visão de mundo autoral.

O desprezo das classes hegemônicas pela população economicamente deserdada e o legado racista da ordem colonial, aspectos captados pelo conto, de certo esteiam a visão pessimista de Machado, evidenciada, como destaca Alfredo Bosi, pelo fatalismo da “aceitação da lei do mais forte ou do mais astuto”. A aceitação da lei do mais forte embasa a construção da personagem de Cândido Neves que se encontra em perfeita consonância com a análise de Schwarz sobre a subordinação dos homens livres não proprietários, dependentes, na verdade, do sistema de favor:

[...] produtores sem propriedade, essa classe dos homens livres se subordina ao sistema de *favor*, constituindo-se da classe de proprietários. Sem possuir os dois ativos por excelência da sociedade escravocrata – terra e escravos – eles acessam os seus efeitos apenas indiretamente, a partir das concessões senhoriais.

A aliança ideológica entre escravismo e favor, sublinhada por Schwarz, expõe as contradições da sociedade brasileira captadas pelos “meandros” da obra machadiana. O caráter denso acoplado à ambiguidade da escrita de Machado de Assis abre-se para várias possibilidades de leitura sugeridas pela narrativa. Pode-se destacar a dimensão mo-

ral dos comportamentos das personagens, tomando como exemplo o egoísmo e a crueldade do protagonista Cândido Neves, relativizados e, por conseguinte, problematizados pelo narrador, no momento em que salienta sua indigente situação e enfatiza o amor que dedicava ao filho (“Cogitou mil modos de ficar com o filho; nenhum prestava”); a dimensão filosófica que emerge da percepção da “paradoxal força de destruição da vida”, (“O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo” [...]); a dimensão sócio-histórica da perpetuação da violência da ordem escravocrata transfigurada na sua narrativa (“Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel”). Ademais, no dilaceramento de Arminda, a escrava grávida que perdeu o filho para que uma outra criança tivesse a possibilidade de crescer no seio de uma família, vislumbro a alegoria de uma nação abortada, uma pátria-mãe que promove a violenta rivalidade entre os mais fracos, uma pátria-mãe que não vinga e a quem se lhe imputa a culpa de fazer filhos para condená-los à morte (“Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? Perguntou Cândido Neves”).

Na produção textual do conto, a dimensão alegórica sugere o ceticismo em relação ao futuro do país, ecoando a perspectiva niilista da obra machadiana. Partindo do texto enquanto materialidade histórica, como sugere Orlandi, procurei destacar as formações discursivas que o atravessam e os sentidos suscitados. O próprio título, *Pai contra mãe*, já aponta para a metáfora do impasse no processo de “nascimento” de uma nação republicana. O texto flagra a manutenção do *status quo* das classes dominantes durante meio século, apesar das revoluções e mudanças de regime político, manifestada no distanciamento temporal entre o discurso do narrador e a história narrada. Por um lado, a narrativa capta as nuances da fratura entre as elites do país e as pessoas livres e pobres, que delas dependem para sobreviver; por outro, designa os escravos como principais vítimas das classes hegemônicas de um sistema social racista e excludente que perpetua o despotismo característico da ordem colonial.

Pai contra mãe capta a permanência do passado no presente, na figuração de uma nação que chafurda no mar de violência institucional e de egoísmo do indivíduo. Do texto depreende-se a imagem de uma fundação nacional abortada pelos valores econômicos, sócio-políticos e éticos das classes hegemônicas, perspectiva que “o Bruxo do Cosme Velho” compartilha com outros grandes autores da literatura brasileira.

Referências bibliográficas

- Andrade, C.D. de (1979), “A um bruxo, com amor” (A vida passada a limpo), in *Poesia e prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1985), *Obra completa*. Vol. I. Romance, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1985), *Obra completa*. Vol. II. Conto. Teatro, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1985), *Obra completa*. Vol. III. Crônica. Poesia. Crítica. Miscelânea. Epistolário, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Bandeira, M. (1939), *O poeta*, in “Revista do Brasil”, ano II, nº 12, junho.
- Bosi, A. (2007), *Machado de Assis: o enigma do olhar*, Martins Fontes, São Paulo.
- Duarte, E.d.a. (2005), *Literatura, política, identidades: ensaios*, FALE/UFMG, Belo Horizonte.
- Fanon, F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris.
- Fanon, F. (2002), *Les damnés de la terre*, La Découverte, Paris.
- Fonseca, J.T.C. e S. (2003), *As expansibilidades do emparedado*, Vol. VI, Aletria (UFMG), Belo Horizonte.
- Gledson, J. (1986), *Machado de Assis: ficção e história*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- Gledson, J. (1991), *Machado de Assis: impostura e realismo, uma reinterpretação de Dom Casmurro*, Companhia das Letras, São Paulo.
- González, L. (2022), *América Ladina*, Fundação Darci Ribeiro/ Biblioteca Básica LatinoAmericana, Brasília.
- Jobim, J.L. et al. (2015), *Uma visão político social do Brasil nas crônicas de Machado de Assis*. In:
- Jobim, J.L. et al. *O diálogo Europa-Brasil na obra de Machado de Assis*, Eduff, Niterói/RJ pp. 47-60.
- Orlandi, E.P. (1993), *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Editora da UNICAMP, Campinas.
- Pereira, P.H.R. (2020), *A liberdade na ordem escravocrata: interpretações sobre o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis*. Revista da Faculdade de Direito/ USP, v. 115, jan-dez, p. 455-475.
- Pereira, R.A. (1999), *Fraturas do texto. Machado e seus leitores*, Sette Letras; Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, Rio de Janeiro.
- Reis, C. (1981), *Técnicas de análise textual*. Almadina, Coimbra.
- Salomão, S.N. (2023), *A presença do mar em Dom Casmurro: filigranas machadianas*. In: Critica del testo, XXV / 1, 2021, pp. 81-89. Link: https://www.academia.edu/72338392/A_presen%C3%A7a_do_mar_em_Dom_Casmurro_filigranas_machadianas (consultado em 26-10-2024).
- Sartingen, K., Chiarelli, S., *Histórias de água. O imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas*, Peter Lang, Berlin, pp. 13-31.

Schwarcz, L., Starling, H. (2015), *Brasil: uma biografia*, Companhia das Letras, São Paulo.

Schwarz, R. (1990), *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, Duas Cidades, São Paulo.

Schwarz, R. (1988), *Ao vencedor as batatas*, Livraria Duas Cidades. São Paulo.

18. Cor, raça e classe no *Machado de Assis* (1917) de Alfredo Pujol

Raquel Campos, Universidade Federal de Goiás

A cor e a identidade racial de Machado de Assis estão, novamente e talvez mais do que nunca, na ordem do dia. Sem muito esforço, seria possível elencar vários indícios nesse sentido. Limito-me a mencionar a *Ocupação Machado de Assis*, inaugurada em novembro de 2023 no Itaú Cultural, em São Paulo, que afirmou sua intenção de «ênfatiza[r] a negritude do homenageado por meio de entrevistas com estudiosos e outras pessoas que visitaram o universo do escritor».

Nesse sentido, posso dizer que me inscrevo em uma tendência atual – o que procuro fazer a partir de minha perspectiva de historiadora. Assim, tenho buscado analisar como a questão da cor e da identidade racial de Machado de Assis se colocou, ao longo do tempo, para seus principais biógrafos. Nos últimos anos, tenho me concentrado no estudo das duas primeiras biografias de Machado de Assis: *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo* “(1917), de Alfredo Pujol, e *Machado de Assis Estudo crítico e biográfico* (1936), de Lúcia Miguel Pereira”.

Para este texto, me limitarei a analisar a obra inaugural de Alfredo Pujol, discutindo suas referências à cor, à raça e à classe social de Machado de Assis, em relação, principalmente, com sua concepção de biografia. Procurarei demonstrar que Pujol expressa uma compreensão dessas questões que era compartilhada com os homens de letras mais próximos de seu biografado, que foram tomados por ele como os principais referenciais na construção de uma interpretação sobre a vida e a obra do escritor.

Cor e classe no *Machado de Assis* de Alfredo Pujol

O jurista Alfredo Pujol (1868-1930) foi, portanto, autor da primeira biografia de Machado de Assis. Em 29 de novembro de 1915, a con-

vite da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, ele deu início a uma série de sete conferências sobre a vida e a obra do escritor, falecido sete anos antes. Até então, o autor de *Dom Casmurro* fora objeto de apenas duas obras de maior fôlego: *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira* “(1897) de Sílvio Romero e *Machado de Assis. Algumas notas sobre o humour* (1912), de Alcides Maya”. Nesses dois livros, foram propostas interpretações da literatura machadiana, sem preocupação de reconstituição biográfica. Pujol, por sua vez, procurou articular análises críticas sobre a obra de Machado de Assis a uma narrativa de sua história de vida, desde o nascimento até a morte. Assim, sua primeira conferência abordou os temas *Adolescência e mocidade. Seus primeiros escritos. Seus protetores e seus amigos. Crisálidas. Falenas. Americanas*. Proferidas em frequência irregular, entre o final de novembro de 1915 e março de 1917, as conferências de Pujol foram, logo em seguida às suas apresentações orais, publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*. No mesmo ano de 1917, elas foram editadas em livro pela Typographia Levi.

No que respeita à problemática em questão, cumpre assinalar que, ao longo de toda a biografia, Pujol fez apenas duas menções – e oblíquas – à cor de Machado de Assis. A primeira delas foi logo no primeiro parágrafo, no qual abordou o nascimento e a filiação do futuro poeta:

Numa pobre habitação de agregados, dependência da antiga chácara do morro do Livramento, na cidade do Rio de Janeiro, nasceu a 21 de junho de 1839 Joaquim Maria Machado de Assis, filho de um casal de gente de cor, Francisco José de Assis e Maria Leopoldina Machado de Assis. Era o pai humilde operário, pintor de casas. A mãe, nas horas que podia distrair dos cuidados da família, granjeava alguma ocupação nos serviços domésticos do senhorio, para acrescentar um pouco de ajuda ao escasso mealheiro do casal.

Como se nota, Pujol não se referiu diretamente à cor ou à identidade racial de Machado de Assis, optando por abordar aquela de seus pais, caracterizados como «*gente de cor*» – um ponto ao qual retornarei adiante. Paralelamente a essa recusa, chama a atenção a insistência do biógrafo na condição social modesta – pobre mesmo – em meio à qual Machado veio ao mundo. Há todo um léxico dedicado a enfatizá-lo: «*pobre habitação*», «*antiga dependência*», «*agregados*», «*humilde operário*», «*serviços domésticos do senhorio*», «*escasso mealheiro*». Esse desequilíbrio de partida anuncia a abordagem adotada ao longo do curso como um

todo. Isso porque, conforme já adiantado, Pujol só faria mais uma menção, e novamente indireta, à cor de Machado, ao passo que foi bem menos avaro nas referências à origem social de seu biografado.

Nessa mesma *Primeira Conferência*, a questão da classe apareceu quatro vezes. Depois do parágrafo inicial, a ocorrência seguinte se deu em uma passagem na qual Pujol procurou traçar o perfil físico e psicológico do jovem Machado de Assis, a essa altura redator do *Diário do Rio de Janeiro* e talento reconhecido. Apresentando ao espectador/leitor a aparência física do jovem escritor, Pujol passou de uma visão geral e algo distanciada («*magro, espigado*») a um enfoque aproximado, com a focalização do rosto («*com uns olhos vivíssimos*») e até das mãos («*mãos delicadas e finas*»). O jurista silenciou, contudo, quanto à cor do corpo que descrevia. Preferiu, ao invés disso, caracterizar sua personalidade, fiando-se para tanto nos depoimentos de amigos de Machado de Assis. E foi por meio da boca deles que retornou a questão da origem social – e, enquadrada por ela, a menção oblíqua à cor:

Este cuidado de não magoar ninguém foi a norma de conduta de toda a sua vida. «*Nasceu educado!*», dizia-me Ernesto Cybrão, um dos seus companheiros da adolescência; e notava o contraste de uma distinção pessoal tão sedutora com a origem tão humilde que tivera Machado de Assis. A mesma impressão ouvi a um dos mais antigos amigos de Machado de Assis, Francisco Ramos Paz. Era de uma ternura e de uma sensibilidade sem par; sabia sofrer, num silêncio resignado e nobre, todas as agruras criadas pela inferioridade de seu nascimento, pelos preconceitos de cor, pela sua grande pobreza.

Vítima de preconceito de cor – e não negro, e não homem de cor, e não mulato: tal era o Machado de Assis de Alfredo Pujol.

Fundamentalmente, porém, ele era alguém de origem subalterna, alguém cuja «*condição inferior do [...] nascimento não [...] permitiu, na infância e na adolescência, o gozo de qualquer conforto*» – como o biógrafo voltou a lembrar, pela quarta vez, ainda na *Primeira Conferência*. E haveria ainda mais quatro referências ao longo de todo o curso. Vejamos a primeira.

«Nascido obscuro», escreveu acertadamente Mário de Alencar, «ao contrário do que é comum à consciência do contraste entre o valor próprio e a condição social, Machado de Assis produziu tranquilamente e sem aparato, como uma planta produz o seu fruto, sem anúncio, sem surpresa, sem admiração de si mesmo. Eram as letras o alimento, a alegria e o conforto do espírito dele. [...]».

Na transcrição desse trecho de um artigo de Mário de Alencar, reapparece o esforço por delinear a personalidade de Machado de Assis. A *humildade* teria caracterizado não apenas sua origem social, mas também, e sobretudo, sua índole.

Esse mesmo esforço pode ser identificado nas referências presentes na última conferência. A origem social de Machado apareceu ali, mais uma vez, por meio da memória dos amigos do escritor. Neste caso, José Veríssimo:

De uma feita, encontrou-o o mesmo Veríssimo, quando ele vinha das bandas do morro do Livramento. [...]. Machado contou então a Veríssimo que tinha ido ver a casinha pobre em que nascera. [...]. Não o vixava a origem humilde que tivera; antes, com ela formaria um diadema de glória e de orgulho, se lho permitisse a simplicidade nativa da sua índole moral. Guardou com carinho as relíquias da casa velha em que viveu sua infância obscura, como preservara, na dedicatória do seu primeiro livro de versos, a memória singela de seus pais....

Por fim, em um parágrafo que tem ar de balanço, sustentou Pujol:

Avulta na sua obra, a par da nobreza da forma, a nobreza da ideia. Esta pureza, esta unidade no escritor, é o reflexo da pureza e da unidade de toda a sua vida. Guardou o seu recato instintivo em toda a sua longa existência. A humildade do triste sacristão da Lampadosa, do mesquinho tipógrafo e do pobre revisor de provas nas oficinas de Paula Brito, foi a mesma no homem que pelo seu gênio atingiu o posto de chefe de uma literatura.

A hipótese de uma unidade entre forma e ideia associou-se, assim, àquela de uma unidade entre autor e obra, vida e livros. Machado de Assis, voltou a insistir Pujol, não foi apenas alguém «*nascido obscuro*». Ele teria permanecido um homem humilde, não corrompido pelo processo que o conduzira de uma condição social desfavorável, mesquinha, ao posto de chefe da literatura brasileira.

A eleição da origem modesta como um dado relevante na caracterização da *autor* Machado de Assis fica bem evidenciada em uma passagem da *Terceira Conferência*:

Embebido na beleza antiga, encontrava na arte helênica a perfeita comodidade com as tendências do seu espírito. Era um Luciano de Samosate, nascido e criado em pleno século XIX, no morro do Livramento, no bairro dos marujos, dos catraeiros e dos pretos de ganho.

Considerada sua especificidade histórica, eis o que era o autor de *Brás Cubas*, segundo seu primeiro biógrafo: um Luciano de Samósata do século XIX – nascido, porém, em um bairro pobre do Rio de Janeiro oitocentista. Não deixa de ser significativa a escolha do termo «*pretos de ganho*», ao invés do mais genérico (e sem marcação evidente de cor) «*escravos*». Ela sugere um modo ainda mais indireto de fazer referência à cor de Machado de Assis, já que desvencilhada em si mesma do escritor. Paradoxalmente, nela se revela com maior força a interdependência entre a interpretação de Pujol e uma compreensão estabelecida pelos homens de letras mais próximos de Machado de Assis, em particular por José Veríssimo.

O silenciamento da cor

Ocorre que, nessa formulação de Pujol, parece ecoar uma afirmação de Veríssimo. No obitúário *Machado de Assis. Impressões e reminiscências*, publicado em outubro de 1908 no *Jornal do Commercio*, este assinalou explicitamente a paradoxal conjunção entre o aticismo e a cor de seu homenageado, ao escrever: «*Mulato, foi de fato um grego da melhor época*».

A caracterização de Machado de Assis como um grego não foi inaugurada por Alfredo Pujol, como se vê. Tampouco o foi por José Veríssimo. Em seu discurso fúnebre, proferido ao pé do túmulo de Machado em setembro de 1908, Rui Barbosa já louvava o aticismo do autor de *Esau e Jacó*. A formulação do primeiro biógrafo, ecoando aquela de Veríssimo, sugere a hipótese de que o consenso entre os letrados próximos a Machado de Assis não se limitou a esse dado de sua interpretação crítica, fazendo-se sentir também na abordagem da cor e da identidade racial do escritor.

Para compreendê-lo, importa saber que aquela frase de Veríssimo era a conclusão de um trecho destinado a mostrar que a identidade racial de Machado não correspondia à sua cor. Ao passo que «*o próprio*» dos «*mestiços como ele*» era «*serem descomedidos, exuberantes, falaciosos, exagerados*», Machado de Assis possuiria «*qualidades de medida, de tato, de bom gosto, de harmonia, em suma de elegância, na vida e na arte*». Por isso, segundo Veríssimo, ele era «*a negação viva da falaz teoria da raça*».

Essa referência explícita à cor de Machado de Assis não era usual – nem mesmo nos textos de natureza biográfica. O periódico literário *O Album*, por exemplo, publicara, em 1893, o retrato e o esboço biográfico

de Machado de Assis. Valeu-se, para tanto, de um texto de Arthur Barreiros, datado de 1885, em que o mote da ascensão e da origem social estava presente:

À volta do seu berço não lhe sorriram as boas fadas da lenda, que lhe outhorgassem bens transitorios e de natureza injustos; o Talento e o Trabalho, em compensação, estenderam-lhe as mãos, e da humildade do seu nascimento o trouxeram ao combate homérico da vida, e o armaram cavalheiro, certos de que os seus triumphos seriam sem conta e as victorias gloriosas.

Tal texto foi complementado com dados biográficos mais precisos, da pena de Arthur Azevedo. Em sua primeira frase, Azevedo fez discreta referência à origem social: «*Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1839, e é filho legítimo do operário Francisco José de Assis e de D. Maria Leopoldina Machado de Assis*». Nenhuma referência à cor.

Várias referências à cor de Machado de Assis foram feitas, por outro lado, em uma obra publicada nesse mesmo período. Trata-se do *Machado de Assis* (1897), de Sílvio Romero. O crítico e historiador da literatura brasileira não deixou de mencionar a condição social dos pais do escritor, mas, em uma inversão do que se veria em Pujol, insistiu na questão racial. De um lado, por fruto de seu objetivo de analisar Machado de Assis «*à luz de seu meio social, da influencia de sua educação, da sua psychologia, da sua hereditariedade physiologica e ethnica, mostrando a formação, a orientação normal de seu talento*». De outro, por sua intenção de replicar à objeção de José Veríssimo, em texto de 1892, segundo a qual o autor de *Quincas Borba* não poderia ser lido segundo o critério nacionalista que era o princípio diretor da *História da Literatura Brasileira*, do próprio Romero. Este reafirmará seu princípio interpretativo, sustentando que, «*em que pese ao Sr. José Veríssimo, o nius central e activo de Machado de Assis é de brasileiro, e como tal se revela no character essencial de sua obra de mestiço e até em varias roupagens exteriores quando elle assesta sua observação mais directamente para as cousas pátrias*».

Nesses termos, é possível identificar no gesto de Veríssimo, no texto de 1908, a intenção de questionar a interpretação racial para, desse modo, invalidar as análises de Romero. Acontece que seu movimento, na medida em que rompia com o silêncio convencional sobre a cor de Machado de Assis, não parece ter sido muito bem recebido, como indicaria a imediata reação de Joaquim Nabuco.

Em carta a Veríssimo, datada de novembro de 1908, o grande abolicionista elogiou o artigo, mas o fez apenas para condenar a referência à cor e contestar a identificação racial:

Seu artigo no *Jornal* está belíssimo, mas esta frase causou-me arrepio: «*Mulato, foi de fato um grego da melhor época*». Eu não o teria chamado mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. Rogo-lhe que tire isso, quando reduzir o artigo a páginas permanentes. A palavra não é literária e é pejorativa. O Machado para mim era um branco, e creio que por tal se tomava; quando houvesse sangue estranho, isto em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego. O nosso pobre amigo, tão sensível, preferiria o esquecimento à glória com a devassa sobre suas origens.

A carta e seus termos são amplamente conhecidos. Menos discutida foi a resposta do crítico – o que certamente se explica pelo fato de que Veríssimo nunca chegou a «*reduzir o artigo a páginas permanentes*». Ainda assim, pode-se identificar uma reação às críticas de Nabuco no capítulo sobre Machado de Assis em sua *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1916, mas concluída em 1912. Nela, Veríssimo eliminou qualquer referência à cor do primeiro presidente da ABL, optando por enfatizar sua origem social humilde. Logo nas primeiras linhas do capítulo, Veríssimo abordou as condições do nascimento de Machado de Assis: «*No bairro popular, pobre e excêntrico do Livramento, no Rio de Janeiro, nasceu ele, de pais de mesquinha condição, a 21 de junho de 1839*». Era um passo atrás em relação ao artigo de 1908, em que a menção à pobreza dos pais viera associada à referência à sua cor: [...] *filho de um pobre pedreiro ou carpinteiro, homem de côr, como sua mulher de nenhuma letra e humilde condições ambos*».

No livro de 1916, uma passagem um pouco adiante parece dialogar diretamente com a reprimenda de Nabuco:

Por cousa alguma quisera que as humildes condições em que nascera servissem para exalçar-lhe a situação que alcançara. Ao seu recatadíssimo orgulho repugnava, como um expediente vulgar, fazer entrar no lustre que conquistara esse elemento de estima. [...]. Fazer reclamo da mesquinhez de suas origens, como é tão vulgar, lhe era profundamente antipático.

José Veríssimo fez ainda duas outras menções à origem social de Machado de Assis, destacando as duras exigências que a vida lhe impusera e o modo como soubera fazer frente a elas.

Estudando a obra de Alfredo Pujol, Marisa Werneck sustentou que, em termos de suas referências críticas para interpretar o escritor, o primeiro biógrafo de Machado de Assis oscilou entre Sílvio Romero e José Veríssimo. No que diz respeito à abordagem da cor e da identidade racial de seu biografado, porém, Pujol alinhou-se inquestionavelmente do lado de Veríssimo e dos letrados próximos de Machado de Assis, que convergiram na opção pelo silenciamento das questões raciais e pela ênfase na origem social modesta. Não por acaso esse era um dos traços do texto memorialístico de Mário de Alencar incorporado por Alfredo Pujol, como visto anteriormente.

Tal alinhamento não era fruto de uma mera opção pessoal. Ele se explicava pela própria concepção de biografia de Alfredo Pujol, indicada por ele no prefácio *Ao leitor*, em que transcreveu palavras que proferira antes de dar início à primeira conferência:

Ensina Sainte-Beuve, um dos mestres da crítica, que, para estudar com proveito um escritor, é preciso surpreender-lhe o talento no seu primeiro jato, respirá-lo na sua hora matinal, na flor da sua alma e da sua adolescência, nos seus primeiros estudos, no primeiro meio em que surgiu, *no primeiro grupo de amigos que o amaram*, nos seus gostos e nas suas preferências.

Essa hipótese de uma perspectiva compartilhada – na compreensão crítica como na abordagem da cor e da identidade racial de Machado de Assis – derivada da própria concepção de biografia de Alfredo Pujol, é reforçada quando se analisa o método por ele adotado.

O método de Alfredo Pujol

Conforme visto, Pujol recorreu amplamente a depoimentos e testemunhos de homens de letras que foram amigos próximos de Machado de Assis. Ele não apenas lançou mão de textos memorialísticos publicados em jornais e livros, como também entrevistou diretamente alguns desses amigos. Vimos as referências aos depoimentos de Francisco Ramos Paz e Ernesto Cibrão. Pujol também conversou com Francisco Glicério, Rodrigo Otávio, José Veríssimo e Guiomar e Francisca de Vasconcelos, filhas dos barões Smith de Vasconcelos, vizinhos de Machado e Carolina no Cosme Velho. Seus depoimentos foram indicados claramente no texto. Além deles, Pujol mencionou fontes que preferiu deixar anônimas.

A correspondência entre o biógrafo e Francisco Ramos Paz revela ainda que Pujol chegou mesmo a submeter seu programa ao parecer e à aprovação de ao menos alguns daqueles letrados:

S. Paulo, 12 de setembro [de 1915],

Meu caro am^o sr. F. Ramos Paz

Saudações affectuosas.

O meu curso sobre Machado de Assis está marcado para 12 de outubro.

Remetti-lhe o programma das sete conferencias. No fim do mez irei ao

Rio: se tiver mais alguma informação sua, favor aguardar a minha vi-

sita. Logo que ahi chegar, irei vê-lo. Se tiver alguma observação a fazer

sobre o programma, aceitarei com prazer o seu juízo. Creia-me sempre

com viva estima o seu am^o muito grato [?],

Alfredo Pujol.

Em contrapartida, identificam-se raros traços de pesquisa arqui-vística na biografia escrita por Pujol. Além de ter buscado alguns dos vários textos machadianos que permaneceram nas páginas de jornais, o biógrafo parece ter consultado somente o acervo do então incipiente Arquivo da *Academia Brasileira de Letras*, em que pôde encontrar algo da correspondência de Machado de Assis. Desse modo, pode-se sustentar que, mesmo em relação aos dados básicos da vida familiar do biografado, Pujol limitou-se a consignar «a tradição recolhida pelos que com ele privaram», em particular o grupo específico de homens de letras do terceiro quartel do século XIX. Tal opção sujeitou o biógrafo a erros factuais básicos, o mais evidente dos quais veio a ser a afirmação de que Machado de Assis era «filho de um casal de gente de cor». Com a descoberta e a divulgação de seu assento de batismo, em 1939, constatou-se que sua mãe era de origem portuguesa, ilha.

Uma consequência mais notória dessa opção metodológica é a imprecisão dos dados acerca da família do futuro escritor, de «suas origens» – como disse Nabuco. Não se sabe quando seus pais se casaram e nem quando nasceu a irmã, cujo nome permanecia desconhecido. Em relação à morte da mãe e da irmãzinha, Pujol se limitou a escrever: «Bem cedo perdeu Joaquim Maria sua mãe e sua irmã». Do mesmo modo, afirmou, sobre o segundo casamento de Francisco José de Assis: «Tendo o pai contraído novas núpcias, mal chegando para a subsistência do casal os salários do modesto ofício em que se empregava, viu-se o triste adolescente face a face com a bruteza áspera da vida e o enigma inquietador do seu destino». Contraído novas núpcias quando? E com quem? Não se sabe.

E, no entanto, o nome da madrastra de Machado de Assis já era conhecido pelo menos de 1908, quando foi trazido à luz por Hemetério dos Santos, em carta aberta publicada em 29 de novembro no *Jornal do Commercio*. Em texto virulento, o professor de literatura havia acusado o autor de *Brás Cubas* de ter «ideias preconcebidas contra sua cor e procedência» e censurado sua pouca atenção ao «problema do 'negro'», além de tê-lo recriminado por ter abandonado sua madrastra, a «boa mulata Maria Inês», que muito teria feito por ele e por sua vocação literária.

O testemunho de Hemetério dos Santos foi, portanto, desconsiderado por Alfredo Pujol, o que reforça a hipótese do peso de sua concepção de biografia na eleição de seus informantes e na abordagem dos elementos de cor, raça e classe social do escritor.

Absolutamente desimportante, ao ponto de ser anônima, na primeira biografia de Machado de Assis, Maria Inês seria alçada a lugar de destaque em *Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)*. Essa mudança de estatuto serve bem, para encerrar, para reforçar nossa hipótese, na medida em que permite assinalar o contraste entre as concepções de biografia de Alfredo Pujol e Lúcia Miguel Pereira.

Para esta, adepta de uma concepção literária de biografia, o depoimento de Hemetério dos Santos era não só relevante, mas incontornável: ele lhe oferecia uma personagem central para armar sua intriga narrativa. Para seu esforço de constituir a vida de seu biografado como uma trajetória típica de um romance de formação, o motivo da ingratidão se afigurou perfeito: ela lhe permitiria vazar sua compreensão da vida de Machado de Assis em uma trama cujos pólos eram ocupados por duas mulheres: de um lado, a mulata Maria Inês, símbolo da origem social pobre e da cor infamante; de outro, a portuguesa Carolina Xavier de Novais, educada, culta, branca. Para passar do Morro do Livramento ao Silogeu Brasileiro, sede da ABL, Machado de Assis teria precisado se afastar de Maria Inês, abandoná-la, para se unir a Carolina.

Nessa compreensão de sua vida (e de sua obra) como marcada pela ambição, não seria apenas o lugar de determinados depoentes e, com eles, o de determinadas pessoas, o que mudaria. Seria também, como se pode notar, o próprio desequilíbrio nas referências à cor e à classe de Machado de Assis. Pois, para Lúcia Miguel Pereira, ao escrever a biografia do escritor, era necessário fazer justamente o que Joaquim Nabuco recomendara a José Veríssimo não fazer; era preciso fazer o que Pujol não fizera: «devassar suas origens» ou, nos termos dela, «não esquecer precisamente daquilo que procurou ocultar»: a pobreza, a doença... e a cor.

Referências bibliográficas

- Alencar, M. de (1939), *Machado de Assis*, in *Dom Casmurro*, 20 de maio de 1939, Rio de Janeiro, p. 31, disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>, (acesso em: 25 nov. 2020).
- Azevedo, A. (1893) *Machado de Assis* in *O Album*, anno 1, n. 2, Rio de Janeiro, 1893, p. 9-11, disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/706841/12>, (acesso em: 20 mai. 2024).
- Nabuco, J. (1957). *Carta de 25 de novembro de 1908*, in *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, ano II, n. 5, março de 1957, p. 164.
- Ocupação Machado de Assis (2023), disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/machado-de-assis/>, (acesso em: 15 mai. 2024).
- Pereira, L. M. (1936), *Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)*, Companhia Editora Nacional, São Paulo.
- Pujol, A. (12 de setembro de 1915), *Carta a Francisco Ramos Paz*, Coleção Francisco Ramos Paz, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- Pujol, A. (2007), *Machado de Assis: curso literário em sete conferências* na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, Apresentação de Alberto Venâncio Filho, 2ª edição, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo.
- Romero, S. (1897), *Machado de Assis: estudo comparativo de litteratura brasileira*, Laemmert Editores, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4476> Acesso em: 27 maio 2024.
- Sacramento, B. (1970). *Diccionario Bibliographico Brasileiro*, 4º volume, Reimpressão de Off-set, Conselho Federal de Cultura, 1970, Brasília, pp. 195-198.
- Santos, H. dos (1910), *Machado de Assis*, in *Almanaque brasileiro Garnier*, Publicado sob a direção de João Ribeiro, nº 8, Rio de Janeiro, p. 369-374.
- Sousa, J. G. de (1958), *Fontes para o estudo de Machado de Assis*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro.
- Veríssimo, J. (1954), *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, 3ª edição, José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- Veríssimo, J. (março de 1957), *Machado de Assis: impressões e reminiscências*, in *Revista do Livro*, ano II, n. 5, Rio de Janeiro, p. 151-163.
- Veríssimo, J. (2004), *Um novo livro do Sr. Machado de Assis*, in Guimarães, Hélio de Seixas, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, Nankin Editorial, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 355-364.
- Werneck, M. H. (2008), *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita de biografias*, 3ª edição, Ed.UERJ, Rio de Janeiro.

19. Sobre a tradução de ideias misóginas, os homens tolos e as mulheres de espírito na formação da literatura brasileira

Ana Cláudia Suriani da Silva, University College London

A pesquisa que eu apresento aqui e que se encontra em andamento faz parte de um projeto mais longo sobre a participação das mulheres na formação da literatura brasileira. Tradicionalmente, as historiografias literárias negligenciaram o papel ativo das mulheres na formação do sistema literário brasileiro, enfatizando majoritariamente contribuições masculinas. Como destaca Rita Schmidt, com exceção de três escritoras, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector, que receberam alguma atenção crítica, a suposição de que não havia mulheres escrevendo no passado brasileiro persistiu até a década de 1980. Somente a partir da década de 1980, graças ao trabalho de recolhimento da produção intelectual e literária de autoras femininas do século XIX, é que várias mulheres das letras começaram a figurar nos estudos literários. Mesmo a análise de Lúcia Miguel Pereira sobre a prosa de ficção brasileira entre 1870 e 1920 ressaltou a raridade de mulheres que trouxeram contribuições significativas à literatura brasileira, destacando-se apenas Júlia Lopes de Almeida por seu trabalho extenso e aclamado pela crítica. Como sabemos, antes de Lúcia Miguel Pereira, que foi de fato a primeira mulher a ganhar voz entre os críticos literários e a comunidade acadêmica, Inês Sabino já havia dedicado um livro inteiro às mulheres das letras no Brasil até o final do século XIX. Entretanto, suas obras, assim como as das escritoras que ela resenhou, ficaram fora de circulação por muito tempo. A tradição do “homem letrado” no Brasil perpetuou essa crença de que as mulheres, apesar de terem sido as principais consumidoras de literatura no século XIX, raramente se aventuravam na produção e crítica literárias. No entanto, a crescente pesquisa de arquivo sobre obras ficcionais e críticas por mulheres publicadas em periódicos e edições raras começou a desafiar e

desestabilizar o cânone estabelecido. Inúmeros estudos têm revisitado a formação da literatura brasileira, destacando as mulheres não apenas como autoras, mas também como mediadoras – editoras, críticas, tradutoras, por exemplo –, cuja ausência na história literária tradicional levanta questões significativas sobre a sua construção e interpretação. Destaca-se o trabalho pioneiro da pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart, professora da Universidade Federal de Santa Catarina, que esteve à frente do Grupo de Trabalho *A Mulher na Literatura*, instituído em 1985, na Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Com a colaboração de pesquisadoras de todo o Brasil, Muzart conseguiu compilar, organizar e publicar três grandes volumes dedicados às escritoras do século XIX. A antologia *Escritoras brasileiras do século XIX*, em três volumes 1, retirou mais de 150 escritoras do anonimato. Além disso, Muzart também fundou a Editora Mulheres, que (re)publicou muitas obras dessas escritoras.

A formação de um sistema literário coerente, como descrito por Antonio Candido, envolve produtores conscientes de seu papel, um público diversificado e um mecanismo transmissor que conecta ambos através da linguagem e estilos. Portanto, a ausência feminina (e de outras vozes subalternas, como os negros e os indígenas) como produtores no sistema literário brasileiro não apenas empobreceu (e ainda empobrece) a diversidade de perspectivas, mas também questiona a própria estrutura do sistema literário brasileiro. Isso porque, continuando com Antonio Candido, a literatura é um fenômeno civilizatório que se baseia na continuidade e na transmissão de valores culturais. Sem a inclusão das mulheres, essa continuidade é parcial e distorcida, não refletindo plenamente a diversidade cultural e social do país.

O objetivo da minha fala apresentada no dia 20 de outubro de 2023 no *Seminário Machado de Assis: La Complessità di un Classico*, em Roma, e deste capítulo é discutir precisamente as consequências do apagamento das mulheres como agentes em sistemas literários em formação, como o brasileiro no século XIX, a partir de um caso específico, porém fundamental na fortuna crítica de Machado de Assis e, portanto, na formação do sistema literário brasileiro. Trata-se da errônea atribuição ao escritor da autoria de *Queda que as mulheres têm para os tolos*, e consequente da naturalização de ideias misóginas no discurso historiográfico literário brasileiro. Como veremos, a seguir, enquanto tradutor de *De l'amour de femmes pour les sots*, de

Victor Hénau, para o português, e não autor, Machado de Assis foi responsável somente, até onde sabemos, pela transferência interna de *apenas* um registro dentro de uma longa tradição de textos europeus, escritos por mulheres e homens, que remontam à Idade Média sobre a excelência de um sexo sobre o outro e sobre os meios utilizados pelos homens para agradar as mulheres e vice-versa. Eu argumento, portanto, que atribuir a autoria do livro de Victor Hénau a Machado de Assis resultou no apagamento de vários registros de transferência material externa de discursos sobre misoginia, entre os quais se destacam *De l'amour* e *Queda*, entre os mais misóginos.

A parte da minha pesquisa que eu apresento aqui sobre *Queda*, ou seja, sobre um texto misógeno, escrito e traduzido por homens, entra nesse projeto sobre o papel da mulher na formação da literatura brasileira em parte porque é o meu ponto de partida para revisitar uma tradição de leituras críticas misóginas de obras literárias brasileiras, como *Dom Casmurro*, e em parte devido à minha inquietação frente a práticas tradicionais da historiografia literária que insistem em apagar ou ignorar a existência da recepção crítica por mulheres, mais especificamente, contra essas ideias e práticas misóginas, o que não ocorreu na Bélgica em relação à publicação de *De l'amour*.

De l'amour, como todos nós sabemos, é um ensaio satírico de autoria do Victor Hénau, publicado na Bélgica em 1858, que ficou famoso no Brasil através da tradução de Machado de Assis, publicada em 1861 na revista *A Marmota* em fascículos, sem qualquer indicação de autor, de tradutor ou sequer de que se tratasse de uma tradução (Figura 1). Ainda em 1861 foi publicada uma versão de *Queda* em livro, que mencionava o nome de Machado de Assis como tradutor, mas não se referia ao título nem ao autor do texto de partida (Figura 2).

Tais lapsos fizeram com que uma boa parte dos críticos de Machado de Assis por mais de um século considerasse o texto ora como original de Machado, ora como adaptação, alguns chegando a classificá-lo como peça de teatro¹. Entre esses críticos, encontra-se Jean Michel-Massa, que, no ano do centenário da morte do escritor, me escreveu uma carta amigável mas também um pouco ansiosa, datada de 25 de julho de 2008, em papel timbrado da Universidade de Rennes, na qual compartilhava comigo os seus trabalhos já publicados sobre *Queda*, depois de ter notícias do meu artigo *Queda que as mulheres têm para os*

¹ Silva e Ferreira 2008, pp. 16-21.

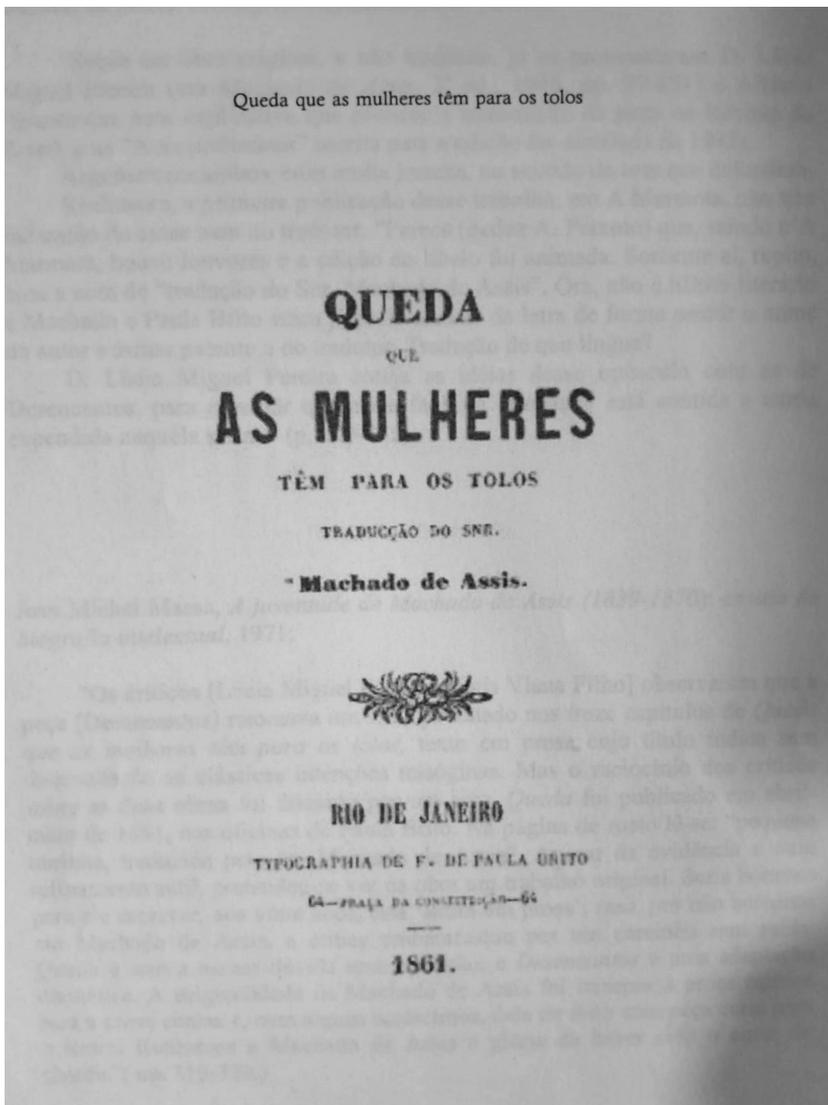


Figura 2: *Queda que as mulheres têm para os tolos*, Tipografia de F. de Paulo Brito, Rio de Janeiro, 1861.

Desenvolvo muito sobre a misoginia, como já lhe disse, há muitos textos. Ultimamente pensei na ópera de Verdi, *Rigoletto* e *La donna é mobile*. Quero alargar o tema e acabar com um paradoxo. Na linha de traduzir é escrever, dizendo que finalmente Machado de Assis pode – duma certa maneira – ser considerado como autor³.

³ Massa 2008.

Massa conclui a carta me convidando para colaborar na produção de uma edição bilingue de *Queda*, em que, eu cito novamente: “eu escrevo boa parte da introdução, utilizando seu trabalho, fazemos o coitejo, mais leve do que o seu, faz [sic] as traduções e assinamos juntos.”

Infelizmente a carta e o convite chegaram tarde. A produção da edição bilíngue já se encontrava em andamento e viria a sair pela Editora da Unicamp ainda em 2008.

Eu resolvi aproveitar a oportunidade criada pelo colóquio e por esta publicação para voltar a essa pergunta, que nunca me abandonou, tanto que eu não joguei a carta de Massa fora: “na linha de traduzir é escrever, portanto Machado pode ser considerado como autor de *Queda*”. A minha resposta hoje, como em 2007 e 2008, é não. Machado não pode ser considerado autor de *Queda*. Sem menosprezar o fato de que a tradução é uma expressão criativa por si só, na qual o tradutor reconstroi o texto original com sua própria estilística e intenção, a atribuição equivocada de *Queda* a Machado de Assis, quando na verdade era uma tradução direta de *De l’amour*, de Hénau, ilustra uma questão emblemática na crítica literária, a qual eu chamo de “a angústia do crítico”, ecoando a “angústia da influência” de Harold Bloom e a “angústia da autoria” de Gilbert e Gubar, que revela a ansiedade dos críticos em privilegiar o gênio em detrimento da obra, resultando muitas vezes em atribuições equivocadas que distorcem o cânone literário e restringem as possibilidades de pesquisas bibliográficas, tradutórias e no campo das transferências culturais. O dilema é que essa angústia crítica tende a excluir várias linhas de pesquisa que reconhecem a tradução como um processo de transferência cultural.

Em 1981, Itamar Even-Zohar propôs que a tradução fosse analisada dentro de um contexto mais amplo, fornecido pela teoria da transferência. Isso permitiria conceitualizar a relação entre tradução e transferência em termos causais, econômicos, semióticos e epistemológicos. Em 1992, Anthony Pym avançou nessa discussão ao detalhar duas abordagens distintas para compreender as transferências no campo dos estudos de tradução. Por um lado, a primeira abordagem, denominada movimento ou transferência interna, refere-se às regras ou procedimentos que adaptam estruturas para novos sistemas interpretativos. Essa dimensão corresponderia ao processo que acontece dentro do cérebro ou máquina respondendo a objetos móveis, como no caso do cérebro do jovem Machado ao traduzir o livro de Hénau. Por outro lado, o movimento ou transferência externa, também conhecido como

transferência material, trata dos objetos movendo-se fora do cérebro ou da máquina, ou seja, das formas materiais que permitem que as obras e suas traduções circulem e sejam consumidas⁴.

Esses dois lados da transferência são interdependentes, e dessa união é que nasce um produto mútuo. No caso específico de *Queda*, temos na verdade três produtos, ou três encarnações, que é como Roger Chartier prefere chamar as diferentes formas materiais que um texto assume na sua transmissão⁵. A primeira é o exemplar de *De l'amour* que Machado usou como texto de partida para sua tradução; a segunda é a publicação de *De Queda* em folhetins na *Marmota*, com a indicação de ser uma tradução; e a terceira a edição em livro pela Tipografia de Paula Brito com a indicação na capa de que se tratava de uma tradução de Machado.

Assim como Anthony Pym, estou mais interessada nesse movimento de transferência material externa, porque, retornando à carta de Massa, há muitos textos sobre misoginia, sendo *Queda* e *De L'amour* apenas dois exemplos. Como tradutor e mediador, Machado foi responsável, até onde sabemos, apenas pela transferência interna de um registro dentro de uma longa tradição de textos europeus que remontam à Idade Média, sobre os meios utilizados pelos homens para agradecer as mulheres e vice-versa.

Segundo o próprio Hénaux, *De l'amour*, publicado em Liège em 1858, não é um texto original: "eu me contento em repetir o que foi dito antes de mim; minhas páginas conscientes são o resumo de numerosos e volumosos escritos"⁶. No prefácio, que foi omitido na tradução de Machado, Hénaux lista oito obras que lhe serviram como fonte, além das obras de Senancour, Novalis, Stendhal, Nodier e Balzac:

"AUBERT, *Dialogue de la teste et du bonnet sur les natures et complexions des femmes*. Lyon, 1544, in-16.

GUÉROULT, *La Louange et vitupère de sottise, avec colloques sur les diverses fantaisies des femmes*. Paris, 1556, in-8º.

PRÉVOST, *L'Amant desconforté cherchant confort parmi le monde, contenant le bien et le mal des femmes, avec plusieurs préceptes et documents contre les femmes*. Lyon, 1564, in-16.

⁴ Pym 1992.

⁵ Chartier 2020.

⁶ Hénaux 1858, p. VI.

AGRIPPA, *Libelli de præexcellētia fæminei sexus et de matrimonio*. Cologne, 4597, in-12.

OLIVIER, *Alphabet de l'imperfection et de la malice des femmes*. Rouen, 1683, in-12.

MONTCRIF, *Essai sur la nécessité et les moyens de plaire*. Amsterdam, 1738, in-18.

CHAMPDENETS, *Petit traité de l'amour des femmes pour les sots*. Liège, 1788, in-8°.

NECKER, *Du bonheur des sots*. Paris, 1788, in-8°.⁷⁷

A atribuição a Machado da autoria de *Queda* anula a possibilidade de se pesquisar a intertextualidade entre essas mesmas obras e suas transferências externas. Limitando-me, por falta de espaço a este último ponto: por exemplo, quem escolheu traduzir para o português e publicar num jornal carioca mais especificamente *De l'amour* de Victor Hénau e não uma outra obra dessa longa tradição? Minha pesquisa revelou que, no eixo sincrônico, o tratado de Hénau foi alvo de muitas respostas em forma de artigos de jornais e livros na Bélgica no final da década de 1850, escritos principalmente por mulheres. Por que Machado, portanto, não optou por traduzir *De l'amour des sots pour les femmes d'esprit – Causeries*, ou *Menus propos sur l'amour des femmes pour les sots? Esses dois volumes* (ou por que não lhe encomendaram a tradução de uma dessas obras), publicados em 1859 no mesmo formato de *De l'amour des femmes pour les sots* e pela mesma editora, as quais contêm respostas a Hénau escritas por mulheres? O primeiro livro é de Mme La Douaibiere D'Avroye, e o segundo reúne três respostas publicadas na imprensa belga entre agosto e setembro de 1858, todas assinadas apenas com as iniciais das autoras. Ou seja, o texto de Victor Hénau circulou e foi lido na cultura e língua de origem ao lado de vários outros textos sobre o mesmo tema e que expressavam pontos de vista diferentes. No Brasil, isso não ocorreu devido a uma série de silenciamentos e naturalizações que cada vez mais expomos no mundo acadêmico, nos estudos literários e na historiografia literária, esta última predominantemente construída por homens brancos.

A primeira naturalização que devemos considerar, ainda seguindo a perspectiva de Pym, está relacionada à transferência material. Normalmente, é o sistema receptor, no caso da literatura, o sistema literário de um país, ou seja, o sistema literário brasileiro, que é responsável pela seleção e tradução do texto estrangeiro de acordo com seus requisitos e demandas. No entanto, o editor belga, ou seja, o remetente,

⁷⁷ Hénau 1858, p. VII-VIII.

também pode estar diretamente envolvido no modo de apresentação e tradução, ou seja, na escolha e exportação do texto de Hénaux em vez do texto de Mme La Douaibiere D'avroye para o Brasil.

Não podemos naturalizar a preferência pela tradução de textos de autoria masculina. Ao redescobriremos esses outros livros, torna-se claro que o de Hénaux representa na cultura de partida apenas uma visão entre uma sequência de publicações na imprensa ou em livro sobre a misoginia, muitos dos quais defendem as mulheres. Portanto, não podemos naturalizar esse ato de escolha, seja por parte dos mediadores na cultura de partida, seja na cultura de chegada.

Em segundo lugar as transferências alteram os valores do texto. Embora a tradução de Machado tenha mais ou menos mantido o conteúdo semântico do texto original em francês, há uma grande diferença no valor que cada texto adquiriu em seus respectivos sistemas literários. A obra de Hénaux só sobreviveu devido à tradução de Machado, mesmo que tenha causado polêmica e gerado respostas na época. *Queda*, por sua vez, é considerado um texto fundamental da juventude de um autor canônico brasileiro, além de ter sido considerado por muitos críticos como seu primeiro livro autoral.

A transferência continuou, portanto, muito além dessa reciprocidade inicial, criando a possibilidade de misturas participativas e observacionais assimétricas no contexto da recepção. Isso se evidenciou claramente no caso de *De l'amour* e *Queda*, onde ambos os textos tiveram recepções bastante distintas. No caso de *De l'amour*, gerou um número significativo e difícil de quantificar de respostas imediatas na imprensa, das quais apenas quatro foram preservadas em forma de livro, como mencionado anteriormente.

Transcrevo aqui alguns trechos das respostas a Hénaux:

Convinha, Senhor, fazer reservas e não confundi-las todas num mesmo anátema. Em sua obra falta um capítulo: do amor das mulheres de espírito. (G. F., publicado originalmente no *Journal de Liege*, 14 de julho de 1858.)

Essas reprovações, com as quais os sobrecarregamos, não têm valor em si mesmas: elas não são contra os protestos feitos por nós contra nossa dependência. E quanto mais sentimos o peso dessa dependência, mais estremecemos e mais as mulheres a ampliam e a agravam.

Gostaria de lhe dirigir uma pergunta, a este homem estranho que nos trata tão mal: por que ele divide os homens em duas classes, os homens

de espírito e os homens tolos, enquanto coloca todas as mulheres na categoria dos tolos? Ele deveria ter agido com mais justiça e distribuir seus favores de forma mais equitativa.

O estudo dos sentimentos preocupa hoje os filósofos sérios e os filósofos de salão. [...] Os segundos, pessoas céticas e zombeteiras, traçam um esboço muito imperfeito da mulher, neste sentido de que acentuam vigorosamente os traços satíricos e não dão destaque suficiente aos contornos graciosos, – que são, no entanto, o ponto característico da delicadeza feminina. (*De l'amour des sots pour les femmes d'esprit*, 1859, p. 5, 6, 7)

No contexto brasileiro, a recepção de *De l'amour* por Machado de Assis desempenhou um papel crucial na construção dos tropos femininos e masculinos em sua obra, especialmente durante sua fase inicial⁸. No entanto, a recepção de *De l'amour* por mulheres permanece largamente desconhecida, contribuindo assim para a naturalização da misoginia na formação de sistemas literários interdependentes, na história da literatura brasileiras e nos estudos machadianos. Embora não tenhamos registros de artigos defendendo a mulher na imprensa brasileira, como ocorreu na Bélgica, isso não implica necessariamente que *Queda* não tenha provocado reações entre as leitoras brasileiras. É possível que não tenham sobrevivido registros impressos de recepções por mulheres devido à predominância masculina na esfera jornalística da época. Somente mais tarde, no final do século XIX, é que observamos uma intensificação da participação feminina na imprensa, como evidenciado pelo jornal *O País*, que contou com a contribuição de mais de 30 escritoras entre 1884 e 1912, com ensaios críticos, romances, contos e crônicas⁹.

A consideração de *Queda* como obra autoral de Machado de Assis tende a naturalizar a escolha de um discurso misógino sobre as relações amorosas, o de um escritor do sexo masculino, belga, perpetuando assim o silenciamento das vozes femininas que poderiam ter contribuído para o debate. Dessa forma, *Queda* passa a existir no contexto brasileiro como se fosse desprovida de uma tradição e de uma rede de discursos contemporâneos sobre as relações amorosas entre os sexos.

Além disso, essa atribuição equivocada da autoria a Machado acaba por vincular erroneamente opiniões misóginas ao escritor, quando na verdade ele foi apenas o cérebro responsável, até onde se sabe, pela

⁸ Rosso 2008.

⁹ Silva e Luca 2022.

transferência interna, ou seja, pela tradução direta de *De l'amour* para o português. Ao considerarmos o contexto sócio-histórico e as possíveis motivações por trás da tradução, eu imagino o jovem Machado silenciosamente contrariado por se sentir obrigado a traduzir um texto tão misógino, por razões financeiras e para não perder a oportunidade que Paula Brito lhe abriu na imprensa. A obra de Hénaux teria entretanto lhe causado tanto impacto a ponto de o jovem Machado dedicar o resto de sua carreira literária à representação da complexidade da alma feminina, como evidenciado pela icônica tautologia “Capitu era Capitu”.

Em última análise, ao retomarmos a ideia de angústia do crítico, que se assemelha à angústia da influência do poeta em relação à tradição, somos levados a refletir sobre a importância da separar o gênio da obra e reconhecer as múltiplas influências e contextos que moldam e circundam uma obra literária no seu contexto de partida e de chegada.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1861), *Queda que as mulheres têm para os tolos*, tradução de Machado de Assis, Tipografia de F. de Paulo Brito, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1861), *Queda que as mulheres têm para os tolos*, in “A Marmota”, 19, 23, 26, 30 de abril e 3 de maio, Rio de Janeiro.
- Candido, A. (1993), *Formação da literatura brasileira [1964-1969]*, Editora Itatiaia, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, 7ª ed.
- Chartier, R. (2020), *Literature and Written Culture: Stability of Works, Mobility of Texts, Plurality of Readings* [2016], in A. C. S. da Silva e M. Abreu (eds.), *The Cultural Revolution of the Nineteenth Century. Theatre, the Book Trade and Reading in the Transatlantic World*, Bloomsbury, London.
- D'avroye, M. L. D. (1859), *De l'amour des sots pour les femmes d'esprit – Causeries*, F. Renard, Liège e E. Dentu, Librairie, Paris.
- Even-Zohar, I. (1981), *Translation Theory Today: A Call for Transfer Theory*, in “Poetics Today”, 2(4), pp. 1-7.
- Hénaux, V. (1858), *De l'amour de femmes pour les sots*, Nouvelle édition, F. Renard, Liège e Ch. Gnusé, Librairie, Leipzig.
- Massa, J. M. (2008), *Carta pessoal*, Rennes, 25 de julho.
- Muzart, Z. L. (ed.) (1999), *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*, volume 1, Editora Mulheres, Editora Mulheres e EDUNISC, Santa Cruz do Sul.
- Muzart, Z. L. (ed.) (2009), *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*, volume 3, Editora Mulheres, Editora Mulheres e EDUNISC, Santa Cruz do Sul.
- Muzart, Z. L. (ed.) (2024), *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*, volume 2, Editora Mulheres, Editora Mulheres e EDUNISC, Santa Cruz do Sul.

- Pereira, L. M. (1973), *História da literatura brasileira. Prosa de ficção, 1870-1920* [1950], José Olympio, Rio de Janeiro, 3ª ed.
- Pym, A. (1992), *The Relations Between Translation and Material Text Transfer*, in "Target", 4(2), pp. 171–189, acessível em: <<https://doi-org.libproxy.ucl.ac.uk/10.1075/target.4.2.03pym>> (último acesso em 28 de maio de 2024).
- Rosso, M. (2008), *Machado, Eterno Enigma*, in "Baleia na Rede", 1 (5), acessível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Baleiana-Rede/Edicao05/6-machado.pdf>> (último acesso em 28 de maio de 2024).
- Sabino, I. (1899), *Mulheres Ilustres do Brasil*, H. Garnier, Rio de Janeiro e Paris.
- Schmidt, R. T. (2015), *Nineteenth-Century Brazilian Women Writers and Nation Building: Invisibilities, Affiliations, Resistances*, in I. Rodríguez, M. Szurmuk (eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 117-132.
- Silva, A. C. S. Da, Ferreira, E. F. C. (2007), *Queda que as mulheres têm para os tolos: Translation or Text by Machado de Assis?*, in "Portuguese Studies", 23(1), pp. 88–99, acessível em: <http://www.jstor.org/stable/41105275> (último acesso em 28 de maio de 2024).
- Silva, A. C. S. Da, Ferreira, E. F. C. (2008), *Introdução crítico-filológica*, in V. Hénaux, J. M. M. de Assis, *Queda que as mulheres têm para os tolos*, Editora Unicamp., Campinas, pp. 15-35.
- Spivak, G. C. (2010), *'Can the Subaltern Speak?': Revised Edition, from the 'History' Chapter of Critique of Postcolonial Reason*, in R. C. Morris (ed.), *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*, Columbia University Press, New York, pp. 21–78., disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7312/morr14384.5> (último acesso em 28 de maio de 2024).
- Vv. Aa. (1859), *Menus propos sur l'amour des femmes pour les sots?*, F. Renard, Liège e E. Dentu, Librairie, Paris.

A LÍNGUA LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS

20. Uma poética zigue-zague: a língua literária de Machado de Assis e a sua voz popular (ditados, pregões, canções)

Sonia Netto Salomão, Sapienza Universidade de Roma

1. Neste estudo considero um aspecto fundamental da língua literária machadiana: os ditados populares, os pregões, as canções, os idiomatismos, enfim. Busco acrescentar um dado ulterior ao que chamei de “poética zigue-zague”¹ e que aqui desenvolvo em relação ao contraponto da voz popular na polifonia discursiva dos textos machadianos. Como objetivo provar, esta voz tem uma função específica e estratégica na obra do autor carioca e caracteriza um sistema. Este sistema é não só sintático-morfológico como também retórico e performativo. Se em outros trabalhos considerei os estudos bakhtinianos, a contribuição da Escola de Kostanz e da Teoria da recepção, assim como os subsídios da Pragmática e da Teoria da Relevância, neste texto muito aproveitei da lição de Paul Zumthor, Henri Meschonnic e Theodor Adorno. Não se pode considerar o zigue-zague da poética machadiana sem aprofundar os mecanismos da sua língua literária, marcadamente construída através da ironia como interdiscursividade, principalmente nos romances “memorialistas”², tema complexo que não retomo aqui por falta de espaço.

¹ No último parágrafo do volume *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura* (2016), afirmei o seguinte: « O zigue-zague narrativo da obra machadiana provocou um zigue-zague crítico. Os capítulos aqui elencados se entrecruzam e dialogam entre si porque fazem parte de um todo articulado pela relação obra-crítica» (Salomão 2019², p. 17). No momento estou aprofundando o tema, – apresentado no Seminário “Machado de Assis, a complexidade de um clássico”, realizado em Roma de 19 a 21 de outubro de 2023, – para uma próxima publicação. Este texto é parte, portanto, de um trabalho ainda em curso. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=gIFhWHY4OuU> (Consultado em 30 de julho de 2024).

² Salomão 1995, pp. 473-503 e 2012³, pp. 39-78.

A dialética poética-língua é um processo que se desenvolve num movimento de sístole e de diástole, numa *mouvence*, como diria Paul Zumthor. Ao grande estudioso suiço não é propriamente a língua que interessa, mas a voz, o suporte vocal da comunicação humana. A força da voz viva que o texto escrito, por sua vez, deve levar em conta, restituindo-nos a sua *mouvence*:

Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. [...] As palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada.³

Tendo trabalhado na tipografia de Paula Brito, Machado tomou contato com os aspectos técnicos da edição dos textos muito cedo. Também se exercitou, ainda jovem, em atividades como a crítica teatral e a tradução por encomenda, lidando com a linguagem plástica e performativa do teatro e enfrentando a rapidez e a prontidão da linguagem jornalística, para não falar do confronto cultural que a tradução necessariamente comporta. Mas o suporte de grande importância para o aspecto oral e fluido de seus textos é a vasta contribuição realizada para jornais e revistas, quando neste setor ocorria uma verdadeira revolução de ordem técnica. Aliás, Machado escreveu cinco dos seus romances, quatorze séries de crônicas e cento e oitenta e oito dos seus cento e noventa e cinco contos⁴ em almanaques e revistas de todos os tipos. *A mão e a luva*, *Iaiá Garcia* e *Memorial de Aires* se abrem com a forma oral de diálogos explícitos. Em *Dom Casmurro* e em *Memórias póstumas de Brás Cubas* a oralidade está no tom de confidência da abertura, em diálogo com o leitor.

³ Zumthor 2007², p. 54 e p. 77.

⁴ Cfr. Suriani 2019, pp. 25-65.

Caixas altas e baixas, a pontuação⁵ que respeitava mais a expressividade da elocução do que a lógica gramatical, o próprio jogo com a página em branco, são recursos performativos de que o escritor carioca lançou mão na sua comunicação com o leitor. Vejamos quanto a este item um comentário de Luciana Antonini Schoeps:

Na época em que Machado compunha suas obras, contudo, as gramáticas apontavam justamente para essa passagem entre uma pontuação mais propriamente sonora, trazendo à tona a oralidade, e para a tentativa de normatização de seu uso de acordo com a lógica sintática. Assim, inserido nesse processo de mudança, percebemos que em muitos momentos o uso da pontuação em Machado ainda leva em conta o aspecto rítmico-sonoro, tal como nos inúmeros casos que podem ser encontrados de emprego de vírgulas em lugares que fariam tremer todos os atuais gramáticos e cultores da língua, como se vê no básico e famigerado “erro” de se separar sujeito de verbo.⁶

Não se pode, por outro lado, esquecer da lição de Adorno: « Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação»⁷. Em concomitância com o trabalho técnico, a voz machadiana se modula também pela compreensão que o nosso autor desde cedo adquiriu a respeito do campo intelectual brasileiro e das representações sociais com as quais teve que lidar. Será uma constante na sua obra a denúncia de uma arte ornamental, do mesmo modo que os políticos são vistos como duplamente retóricos (por defeito universal do ofício e, no Brasil, por carência de instituições tradicionais com vinculações ideológicas precisas), o que de certo modo conduziria para a esterilidade, o mundo caduco e a própria morte, tema de tantos contos e romances (“Trio em lá menor”, “O Alienista”, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Memorial de Aires*).

Por outro lado, em *Mimesis*, Erich Auerbach comprova, em síntese, que a história da cultura ocidental, num processo de longa duração, realizou a mescla de dois estilos de abordagem da realidade: o homé-

⁵ O estudo da pontuação merece uma redobrada atenção porque os tipógrafos interferiam muito no momento da impressão dos textos, possuindo critérios próprios, muitas vezes divergentes daquele do autor. No entanto, Machado sempre foi atento à correção do próprio texto e, para se considerar uma “pontuação machadiana”, deve-se levar em consideração o aspecto diacrônico e o cálculo estatístico das ocorrências. Temos em andamento uma pesquisa sobre este aspecto.

⁶ Schoeps 2019, p. 116.

⁷ Adorno 2003, p. 142.

rico e o bíblico. Este movimento, que tem raízes fortes e subterrâneas, conheceu um grande obstáculo no período clássico com a separação dos estilos no que diz respeito à mistura de temas cotidianos com tratamento sublime.⁸ A combinação de temas altos e baixos é uma característica da arte moderna, estando presente na obra machadiana e configurando nela uma verdadeira linha de reflexão.

2. O primeiro crítico a fornecer um indício *físico-estilístico* da prosa machadiana relativo ao nosso tema foi Sílvio Romero, embora como provável resposta a uma séria restrição feita à sua poesia num artigo de 1879, *Nova Geração*, no qual Machado não só se lamentava dos exageros do cientismo vagante (do qual Romero era grande representante), como não reconhecia, com razão, qualquer valor à poesia do escritor sergipano. Embora longa, a citação é valiosa:

O estilo de Machado de Assis, sem ter grande originalidade, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivaz, nem rútilo, nem grandioso, nem eloquente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor *não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça*, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. *'Ele gagueja no estilo, na palavra escrita*, como fazem outros na palavra falada', disse-me certa vez não sei que desabusado num momento de expansão, sem saber destarte que me dava uma verdadeira e admirável notação crítica. (...) Realmente, Machado *repisa, repete, torce, retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem que nos deixa a impressão dum perpétuo tartamudear.*⁹ (Grifo nosso)

O comentário dirige-se ao “estilo” de Machado, palavra-chave no período e com a abrangência do termo “poética”, hoje. Ao defini-lo como *correto e maneiroso*, sem ser *vivaz, nem rútilo, nem grandioso, nem eloquente*, Sílvio Romero sequer suspeitava que a grandeza poética do autor carioca está justamente no meio tom arduamente buscado e elaborado. Machado, em diversos pontos da sua obra, como no conto “Teoria do Medalhão”, chamou a atenção para esta intelectualidade ornamental e de grande espalhafato (de “nomeada”) que o crítico sergipano seguramente apreciava. Influenciado pelas regras de “raça,

⁸ Auerbach 2013, pp. 499-502.

⁹ Romero 1980, p. 1506.

meio e momento histórico”, segundo o cientismo corrente, Romero ataca o escritor a partir do que era considerada uma patologia, uma “doença”, a gagueira, ligada provavelmente à epilepsia e insinuada como motivo de insegurança e indecisão, além de caracterizada como marca psicológica que se transmitia à sua obra. Portanto, a obra de um indeciso a tartamudear, “sem domínio da frase”.

Um outro comentário formal vem do crítico Gustavo Corção, no trecho a seguir:

Ninguém mais, neste século, e principalmente neste país, é capaz de escrever com aquela *graça dançarina*; ninguém mais é bastante sábio e bastante livre para começar sua crônica pelas rosas e borboletas do jardim para emendá-las, com a lógica suprema do delírio, numa intimação da intendência municipal; e ninguém mais sabe compor aquela salada, a que se referia Montaigne, onde entram Voltaire, a instituição do júri, a carta que o grão-turco escreveu do próprio punho no jubileu do Papa, as saudades de Granada, algumas reflexões sobre o Corão, aplicadas logo após às eleições de Ubá, tudo isso envolto nos melhores molhos da língua.¹⁰ (Grifo nosso)

Uma das características principais da obra machadiana são as marcas de leitura que se modulam na medida em que o escritor absorve modelos, reescrevendo-os¹¹ e seguindo, muitas vezes, o suporte material em que se inserem, como vimos: livro, revista ou jornal. No estudo introdutivo às crônicas machadianas, Gustavo Corção, ao usar a expressão *graça dançarina*, resume bem a capacidade de transitar de um tema banal para uma visada filosófica que conjuga uma análise profunda do tempo contingente à reflexão de leituras amadurecidas com vagar. Como se constrói tudo isso no nível do contraponto da norma culta com a norma popular que os pregões e as frases feitas enunciam?

Antes de passar à análise específica, cabe levar em consideração outro recurso formal constitutivo do processo dialogante desta voz: a dimensão do autor-narrador, expressa pelo ponto de vista narrativo: reflexivo, audaz e disposto a idas e vindas para alcançar o objetivo primeiro de aprimorar temas e formas que devem caminhar juntos. É o que vamos detectar no fundamental capítulo LXXI, “O senão do livro”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* :

¹⁰ Corção 1973, vol. 3, p. 325.

¹¹ Salomão 2019. Esta é uma das teses que desenvolvo no volume citado.

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho o que fazer; e realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita, e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...¹² (Grifo nosso)

O trecho ilustra a poética machadiana, o zigue-zague que o narrador denomina, de modo dessacralizante, *o estilo dos ébrios*.¹³ Todavia, o tom aparentemente casual do narrador-personagem pode apresentar uma estruturação reguladora da leitura do passo. Um dos princípios ordenadores do texto e de sua conseqüente interpretação é o jogo de afirmar e negar, responsável pelos acréscimos de sentido. São inúmeros os exemplos nos quais Machado trabalha com a ruptura de um *modelo* textual, de um *gênero* ou *topos* literário como marca estilística do discurso do narrador.¹⁴

Luís Costa Lima¹⁵ e José Miguel Wisnick detectaram, no tema musical, o contraponto de música erudita e música popular como representação cultural. A partir do primeiro crítico, a síntese do conceito resume-se em propor a cultura brasileira como fundamentalmente “auditiva”, o que influenciaria a construção da prosa machadiana. Para o estudioso paulista, no texto *Machado-maxixe* a adaptação da polca no Brasil apresentaria o mesmo tema presente no conto “O homem célebre”. Considera Wisnik:

Já a impossibilidade de criar sonatas, sinfonias e réquiens, em Pestana, não se resume na incapacidade de compor, mas corresponde a um deslocamento involuntário do impulso criativo em direção à língua comum das polcas, com espantosa força própria, o que faz do compositor não só uma individualidade em crise mas um índice gritante da cultura, um sinal da vida coletiva, um sintoma exemplar de processos que o

¹² Assis 2008, vol. 1, p. 698.

¹³ É interessante também a proposta do chocalho como metáfora da educação de Brás Cubas, in Dixon 2009.

¹⁴ Salomão 2019, pp. 195-201.

¹⁵ Lima, 1981, pp. 15-22 e 98-123.

conto põe em jogo com grande alcance analítico, e que são muito mais complexos *do que a leveza dançante da narrativa* faz supor de imediato.¹⁶ (Grifo nosso)

Wisnik chama a atenção para uma espécie de impossibilidade de obter-se a glória da música erudita, uma vez que o sistema cultural brasileiro levava o músico a compor, quase que “espontaneamente”, músicas populares. O tema é muito interessante e merece uma apreciação crítica mais aprofundada que não cabe neste espaço. Detectamos, apenas, outra reflexão que trabalha no sentido ziguezagueante da poética machadiana, flagrada nos contos em que o escritor carioca se dedica à música: “Um homem célebre”, “Trio em lá menor” e “Cantiga de esponsais”, principalmente.

3. Como já pude observar quanto à questão linguística, a língua literária de Machado de Assis deve ser compreendida como parte do projeto global da sua obra, manifestando-se na enunciação como um sistema de linguagem. Este sistema, por sua vez, articula-se com o universo literário mais amplo do cânone brasileiro e ocidental, num determinado contexto histórico-cultural.¹⁷

Do mesmo modo que aconteceu com Flaubert e Stendhal na França e com Eça de Queirós e demais escritores da “Geração de 70” em Portugal, a postura sintático-morfológica de Machado de Assis aproxima a língua escrita da língua oral, como já evidenciamos em outros estudos.¹⁸ Não era só no Brasil que a distância entre a língua falada e a escrita era enorme. No entanto, ela existia e, sendo o Brasil um país pós-colonial, a questão também se colocava do ponto de vista de uma nova variante que se estava afirmando para o português. Por outro lado, a riqueza da língua romântica, exuberante mas afetada, não correspondia à forma expressiva que Machado buscava no povo, como afirmou no famoso estudo “Instinto de Nacionalidade”, de 1873:

Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do

¹⁶ Wisnik 2004, p. 16.

¹⁷ Salomão 2019, p. 185.

¹⁸ Salomão 2019, pp. 191-195.

povo é decisiva. Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade.¹⁹

O que chamei de “Teoria da Chapa”²⁰ e que se relaciona com o nosso tema, ocorreu-me a partir da leitura de uma crônica machadiana de 10 de julho de 1892, publicada em *A Semana*. Assim se expressa Machado, em relação aos idiomatismos:

Daí o meu amor às chamadas chapas. Orador que me quiser ver aplaudido-lo, há de empregar dessas belas frases feitas, que, já estando em mim, ecoam de tal maneira, que me parece que eu é que sou o orador. Então, sim, senhor, todo eu sou mãos, todo eu sou boca, para bradar e palmear. Bem sei que não é chapista quem quer. A educação faz bons chapistas, mas não os faz sublimes. Aprendem-se as chapas, é verdade, como Rafael aprendeu as tintas e os pincéis; mas só a vocação faz a Madona e um grande discurso. Todos podem dizer que “a liberdade é como a fênix, que renasce das próprias cinzas”; mas só o chapista sabe acomodar esta frase em fina moldura.²¹

4. Os idiomatismos, portanto, compreendem uma vasta gama de unidades fraseológicas como: a colocação, a locução, o refrão, a expressão idiomática e o provérbio propriamente dito. Típico desta última categoria é a cristalização do sentido, geralmente relacionado à sabedoria popular, embora esta não esteja livre de preconceitos, historicamente registrados pela própria historicidade da língua. Neste sentido, os aforismos, embora representem uma espécie de voz popular indistinta, podem ser datados, como exemplifica bem o texto de Carlos Drummond de Andrade, *Antigamente*²², de forma humorística.²³

Machado de Assis utiliza de modo estratégico este recurso em momentos fundamentais da sua narrativa, possibilitando o aparecimento na própria prosódia do texto de uma voz que se ouve em contraponto. Cabe aqui lembrar uma proposta de Henri Meschonnic, muito apoiada na linguística da enunciação de Émile Benveniste, que não opõe escrito a oral, mas busca compreender a oralidade como uma construção no

¹⁹ Assis 2008, vol. IV, p. 903.

²⁰ Salomão 2019, p. 65.

²¹ Assis 2008, vol. IV, p. 902. Ver, a respeito das frases-feitas, Soares 1968.

²² Andrade 1983, pp. 1318-1321.

²³ Salomão 2023, p. 102 e Sanromán, 2001.

corpo do texto, fundamentada pela pontuação e pela sintaxe de construção das frases, principalmente. Para Meschonnic,

A análise das diferentes maneiras de falar da oralidade e da voz pode ser conduzida com novas possibilidades, situando-se numa teoria do ritmo como organização do discurso e do sujeito. A confusão entre a voz e o fônico é solidária daquela que identifica o ritmo e o fônico. Para uma definição não mais fisiológica nem psicológica, mas cultural, histórica e poética da voz, passa-se da dualidade oral/escrito a uma partição tripla: o escrito, o falado, o oral. O que se debate é a própria questão da especificidade e da historicidade da linguagem.²⁴

No meu entender o uso de ditados populares, pregões e até mesmo citações e epígrafes²⁵, associa-se ao movimento caracterizador da voz machadiana. No fundamental capítulo XVIII do *Dom Casmurro*, “Um plano”, o pregão cantado pelo preto das cocadas tem uma precisa função no texto. Revela a melancolia de Capitu quando se confronta com a dura realidade da ida de Bentinho para o Seminário. Depois da cena em que se transfigura e chama de beata e papa-missas D. Glória, o pregão modula o embate dos níveis sociais em confronto, evitando uma pedagógica tratativa sociológica:

Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:

Chora, menina, chora,
Chora, porque não tem
Vintém,

a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:

- Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa.²⁶

²⁴ Meschonnic 2006, p. 37.

²⁵ Salomão 2022, pp. 87-97.

²⁶ Assis 2008, vol. I, p. 950.

No nível da construção do trecho, o pregão conhecido e espichado pelo gerúndio (*foi cantando*) para depois ser retomado, sempre com a ênfase no gerúndio (*rindo, saltando, trocando [...] vendendo, comprando*) é recontextualizado, sendo ao mesmo tempo retirado do (falso?) lirismo ingênuo da infância pela lúcida e esclarecedora frase de Capitu que resume toda a cena: « – Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa». Sublinhe-se a ação direta e volitiva no paralelismo dos imperfeitos: *fugia, metia-se* e *ia*. Mas apenas com uma condição: « Se eu fosse rica». O *império* de Capitolina é comentado neste capítulo em que Bentinho não recusa o doce e, dirigindo-se ao leitor, comenta: «como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se *hábeis, sinuosas, surdas*, e alcançavam o fim proposto, *não de salto, mas aos saltinhos*»²⁷ (Grifo nosso). O lento pregão do preto das cocadas tem muito mais a ver com os *saltinhos* da habilidosa e *sinuosa* Capitu, – que não aceitou o doce pois tinha muito o que fazer nesta sociedade patriarcal e hierarquizada, – na qual a voz do preto aparece, de forma oblíqua, como um sábio comentário dirigido ao leitor. Machado insinua o zigue-zague comportamental da filha do “Tartaruga”, ao dever realizar o seu “plano”, – título do capítulo, não esqueçamos, – *aos saltinhos* e de modo *sinuoso*; ou seja, indireto e *dissimulado*. É grande a tentação de fazer a analogia com o *estilo* machadiano, mas vamos com ordem.

Com o mesmo valor comparece no primeiro capítulo do *Esau e Jacó* uma toada popular que enfatiza a voz da cabocla do Morro do Castelo (“Cousas futuras!”), fazendo-a ressoar do primeiro capítulo a todo o romance:

Trepa-me neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.

Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,
Trepa-me neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo,

Quebra coco, sinhá,
Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Há de rachá;
Muito hei de me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, cocô, naiá.²⁸

²⁷ Ibid.

²⁸ Assis 2008, vol. I, p. 1078.

Após a sessão que leva Natividade e a irmã ao Morro do Castelo para saber do futuro dos gêmeos, a cabocla confirma um grande futuro e nada mais tem a dizer, a não ser repetir: «Cousas futuras!». Como em *off*, no fundo de toda esta cena construída com certa dramaticidade que não se sabe se beira o cômico ou o grotesco, mas um cômico e um grotesco machadianos e, portanto, irônicos, lê-se (e “ouve-se”) a cantiga sertaneja do velho caboclo, pai da vidente. Nas consideradas e citadas edições da obra do autor a palavra “cocô”, como está no manuscrito da Academia Brasileira de Letras²⁹ e na edição crítica da Comissão Machado³⁰, é grafada sem acento, resultando em perda do tom irreverente do verso e enfraquecendo a toada³¹. Note-se ainda que Machado, como fez em outras passagens da sua obra, registra a queda do erre final nos verbos *rir*, *rachar* e *gostar* (/riØ, racháØ, gostáØ/), assinalando a forma popular e familiar do português brasileiro, fenômeno aliás presente em outras línguas românicas como o italiano (*andare* > *andà*; *perdere* > *pèrde*; *mangiare* > *mangià*; *finire* > *finì*). Lembre-se ainda que o primeiro capítulo de *Esau e Jacó* é marcado pela epígrafe de Dante ao romance, traduzida pela voz do ditado popular. A aforização principal aparece no capítulo XIII, justamente denominado “A epígrafe” e se refere ao verso do V canto do *Inferno* de Dante: “Dico, (*sic.*) che quando l’anima mal nata” (*Inf*, v, 7), um paratexto potente no romance. Pode-se afirmar que a epígrafe não está “simplesmente” colocada no texto. Ela é retomada, com uma espécie de *sobreasseveração*³² (deslocação e recontextualização enfática), na medida em que o autor-narrador a explica, de modo enviesado, não resta dúvida, de acordo com o tortuoso tema do seu romance. A epígrafe possui função anaforizante, portanto, e já havia sido destacada pela segunda vez no final do capítulo XII, intitulado “Esse Aires”, em que a cenografia relativa aos “insípidos” é relacionada diretamente tanto à citação de Dante quanto a um adágio popular relativo à mesma cenografia: «O que o berço dá só a cova o tira».³³

Outro pregão estratégico é o que inicia o *Memorial de Aires*:

²⁹ Assis 2008, p. 23.

³⁰ Assis 1975, p. 67.

³¹ Salomão 2024, pp. 365-385

³² Maingueneau 2004.

³³ *Ibid.*

Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: "*Vai vassouras! Vai espanadores!*" Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado *à minha terra, ao meu Catete, à minha língua*. Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca.³⁴ (Grifo nosso)

O pregão, outra manifestação da voz popular, tem o poder de reinserir o Conselheiro na sua terra, no seu bairro e na sua língua, o que não é pouco para um personagem percebido como estrangeirado, polido e alheio às questões miúdas da sociedade em que vive. O mesmo pregão, relacionado ao dia do retorno ao Brasil do diplomata aposentado, num mergulho retrospectivo, será repetido em outra ocasião memorialista muito importante no romance, sob a data de 24 de maio. Trata-se da cena romântica em que Aires se declara à viúva Fidélia, obtendo dela uma resposta positiva:

- Conselheiro – disse ela entre graciosa e séria -, que acha que faça? Que case ou fique viúva?
 - Nem uma cousa nem outra.
 - Não zombe, conselheiro.
 - Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem, a não ser comigo?
 - Tinha justamente pensado no senhor.
- Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. *Na rua apregoava a voz* de quase todas as manhãs: "*Vai... vassouras! Vai espanadores!*" Compreendi que era sonho e achei-lhe graça. *Os pregões foram andando*, enquanto o meu José pedia desculpa de haver entrado, mas eram nove horas passadas, perto de dez. Fui às minhas abluções, ao meu café, aos meus jornais.³⁵ (Grifo nosso)

Esta passagem, ligada ao pregão repetido, é uma rara demonstração de pulsão vital na plácida existência do Conselheiro Aires, embora num sonho. As vassouras e os espanadores seguem o ritmo vi-

³⁴ Assis 2008, vol. I, p. 1129.

³⁵ Assis 2008, vol. I, p. 1253.

tal do cotidiano da cidade³⁶; os pregões fazem parte da antropologia e da geografia cariocas, aliás, e existem até hoje. Mas se prestarmos bem atenção, o refrão no *Dom Casmurro*, a toada no *Esau e Jacó* e o pregão no *Memorial de Aires*, estas vozes populares tão bem situadas e estrategicamente colocadas, são mesmo prova daquele “instinto de nacionalidade” famoso, e neste estudo lembrado, que ecoam na prosa ziguezaguente do autor carioca, em contraponto crítico.

Como é sempre bom lembrar os mestres, acolho mais este comentário de Antonio Candido no seu “Esquema de Machado de Assis”:

Este Machado de Assis desprezencioso e de bom humor constitui porventura o ponto de referência dos demais, porque dele vem o *tom*, ocasional e reticente, digressivo e coloquial, da maioria dos seus contos e romances. Nele se manifesta o amor da ficção pela ficção, a perícia de tecer histórias, que se aproxima da gratuidade determinativa do jogo.³⁷

5. Como conclusão chamo a atenção para a frase sentenciosa e proverbial que, na macroestrutura da obra machadiana, é um preciso traço de estilo, como quando compara a vida com uma ópera, atribuindo ao tenor Marcolini, no capítulo IX do *Dom Casmurro*, a afirmação: “A vida é uma ópera, e uma grande ópera”; ou ainda: “A alma humana é capaz de esforços grandes, no bem e no mal”³⁸, em “Relíquias de Casa Velha”. A ela se liga esta voz popular, esta *mouvence* própria de um *causeur*.

Machado de Assis, em que pese ter utilizado nas suas obras citações cultas, aproveitando aspectos filosóficos sobre os quais refletiu muito, também afunda as suas raízes linguísticas na cultura popular do Rio de Janeiro, que era também a sua. Desse modo, ao lado das citações dantescas, shakespearianas ou bíblicas, abundam os ditados populares, as anedotas contadas como síntese moral, criando aquele tom dia-

³⁶ Do ponto de vista da sentença, como ensina Dubois, a entoação refere-se a «[...] variações de altura do tom laríngeo que não incidem sobre um fonema ou sílaba, mas sobre uma sequência mais longa (palavra, sequência de palavras) e formam a curva melódica da frase. São utilizadas, na fonação, para veicular, fora da simples enunciação, informações complementares [...] reconhecidas pela gramática: a interrogação (frase interrogativa), a cólera, a alegria (frase exclamativa) etc. Dubois 1973, p. 217.

³⁷ Candido 1970, p. 32.

³⁸ Assis 2008, p. 682. Sobre a relação da poética machadiana com o jogo e com o blefe, consultar Salomão, 2019, pp. 123; 147-216; 407.

logante ao qual se referiu Gustavo Corção e consagrando a fala do Rio de Janeiro usada com naturalidade pela gente comum.

Na verdade, os aforismos selecionados fazem parte de uma elocução específica de Machado de Assis, da sua *voz*, que se é a voz de um *sujeito*, não deve ser confundida com a voz de Machado de Assis autor e sim com a elocução no nível do discurso, de um ritmo em vai-e-vem que, no final, é definidor de sentido. Esta *oralidade* que os melhores críticos detectaram, embora com métodos e conceitos não homólogos e também de forma positiva ou negativa, de acordo com o objetivo da crítica realizada, na verdade faz parte de um sistema e não pode ser apreendida à luz de conceitos gramaticais limitados e ideologicamente posicionados a favor ou contra um Machado “culto”, supostamente alheio aos problemas do seu tempo e preso à norma lusitana.

Os idiomatismos, assim como a frase construída por litotes e o léxico culturalmente marcado, são o tom da inconfundível e universal voz machadiana afro-luso-brasileira, – historicamente situada na segunda metade do século XIX – símbolo de brasilidade incontestável e saborosa também para ouvidos estrangeiros. Tudo isso tem passado em segundo plano ou tem sido mesmo desconsiderado. Espero que este estudo possa chamar a atenção para o que julgo seja uma contribuição nova para o aprofundamento da complexa poética machadiana.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. (2003), «Sinais de pontuação», in *Notas de literatura I* [1958], trad. Jorge de Almeida, Livraria Duas Cidades / Editora 34, São Paulo.
- Andrade, C. D. de (1983), *Obras completas*, org. do autor, Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1979), *Obras Completas*, Afrânio Coutinho (org.), 3 vols, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2008), *Obras Completas*, 4 vols., A. Leite Neto, A. Lima Cecílio, H. Jahn (orgs.), Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2008), *Esau e Jacob*. Fac-símile digitalizado do manuscrito, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1904) *Esau e Jacob* (Série Produção Intelectual; Subsérie Romance). Manuscrito. Academia Brasileira de Letras, Arquivo Múcio Leão, setor de Arquivo dos Acadêmicos, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1975), *Obras completas* (edição crítica), 15 v., Civilização Brasileira, Brasília, INL, Rio de Janeiro.
- Auerbach, E. (2023), *Mimesis* [1946], Perspectiva, São Paulo.

- Benveniste, É. (1976), *Problemas de linguística geral*, Companhia Editora Nacional, São Paulo.
- Candido, A. (1970), «Esquema de Machado de Assis», in *Vários escritos*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, pp. 13-32.
- Corção, G. (1979), «Machado de Assis cronista», in: Machado de Assis, *Obras Completas*, vol. 3, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 325-331.
- Dixon, P. (2009), *O chocalho de Brás Cubas*, uma leitura das *Memórias póstumas*, EdUSP, São Paulo.
- Dubois, J. et al. (1973), *Dicionário de linguística*, Cultrix, São Paulo.
- Lima, L. C. (1981), «Trata-se de uma cultura preponderantemente auditiva», in *Dispersa demanda*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, pp. 15-22 e Eadem, «Música e política no *Esaú e Jacó*», pp. 98-102.
- Maingueneau D. (2004), « Citation et surassertion », in “Polifonia” 8 [8]. <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1124/888>. (30-06-2024)
- Meschonnic, H. (2006), *Linguagem ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino, FALE/UFMG Belo Horizonte.
- Romero, S. (1980), *História da literatura brasileira* [1888], vol. 5, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro: p. 1506.
- Salomão, S. N. (1995), « A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: as ‘Memórias póstumas de Brás Cubas’ », in “Il confronto letterario”, n. 24, pp. 473-503 reeditado em *Da palavra ao texto, estudos de linguística, filologia, literatura, tradução*, Sette Città [2005], Viterbo, 2012³, pp. 39-78.
- Salomão, S. N. (2019), « Os jogos metalinguísticos: a língua literária de Machado de Assis », in *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [2016], EdUERJ, Rio de Janeiro.
- Salomão, S. N. (2022), « O ensino da fraseologia e dos idiomatismos no âmbito da tradução: as versões portuguesa e brasileira de Palomar de Italo Calvino », in M. S. Felici (a cura di), *Glottodidattica della lingua portoghese*, Collana Portus Cale, Tuga, Bracciano, pp. 87-97
- Salomão, S. N. (2023), « A enunciação aforizante secundária em *Esaú e Jacó* de Machado de Assis », in *Lingue Linguaggi* 57, pp. 101-112.
- Salomão, S. N. (2023), « Machado leitor, escritor e editor: textos em movimento numa poética zigue-zague », in *Machado de Assis, a complexidade de um clássico*, Seminário Internacional realizado de 19 a 21 de outubro de 2023 na Sapienza Universidade de Roma: <https://www.youtube.com/watch?v=gIFhWHY4OuU> (30 de maio de 2024)
- Salomão, S. N. (2024). « Aspectos populares ambivalentes no *Esaú e Jacó*: “coisas futuras” », in *Mundos de Língua portuguesa, Olhares cruzados IV. O Brasil em foco*. V. Tocco, F. Araújo C. A. André (Coords). Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 365-385.

- Sanromán, Á. I. (2001). *A unidade lexicográfica: palavras, colocações, frasesmas, pragmatemas*, Universidade do Minho - Centro de Estudos Humanísticos, Braga.
- Schoeps, L. A. (2019), «Oralidade no manuscrito e na primeira edição de Esaú e Jacob, de Machado de Assis», in *Anais do V Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, FFLCH-USP, São Paulo*, pp. 112-119.
- Silva, A. C. S. da (2019), *Os contos de Machado de Assis, Ficção no Brasil (Século XIX)*, in *Revista Livro*, 7/8, pp. 25-65.
- Soares, M. N. L. (1968), *Machado de Assis e a análise da expressão*, INL, Rio de Janeiro.
- Wisnik, J. M. (2004), « Machado maxixe: o caso Pestana », in *Teresa, revista de Literatura Brasileira* [4 1 5]; São Paulo, pp. 13-79.
- Zumthor, P. (2007²). *Performance, recepção, leitura* [1990], [4/5] trad. de J. Pires Ferreira, J. e S. Fenerich, Cosac & Naify, São Paulo.
- Zumthor, P. (2006), *Linguagem ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino, FALE/UFMG, Belo Horizonte.

21. Entre a expressão de questões identitárias e a solicitação do leitor: exemplos dos “jogos metalinguísticos” de Machado de Assis

Michela Graziosi, Sapienza Universidade de Roma

Os “jogos metalinguísticos” de Machado de Assis: uma introdução

O tema da identidade, juntamente com a representação pessimista e desiludida das contradições humanas, constituem algumas entre as principais características dos contos machadianos, particularmente visíveis a partir da publicação da coletânea *Papéis Avulsos*¹. De maneira desassomburada e impiedosa Machado descreve os “valores” duma sociedade em que parece mais importante e lucrativo viver cuidando da própria aparência, na base das convenções sociais. Tendo assumido como ponto de partida a amostra dos principais recursos da língua literária do autor apresentada por Sonia Netto Salomão (os chamados “jogos metalinguísticos” do título do parágrafo 3 do capítulo 2 “Machado lúdico: os percursos da ironia” do livro *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*), analisaremos dois contos, “O Enfermeiro” e “O Espelho”, que apresentam protagonistas ligados por uma espécie de loucura individual, cujas histórias revelam um processo de adaptação às leis da sociedade, entre as quais domina a aparência.

¹ Como se sabe, de acordo com Gledson *Papéis Avulsos* (1882) inaugura a fase madura do autor no gênero (2011, p. 7). Embora hoje em dia, por um lado, a divisão em fases da obra de Machado não seja mais considerada apropriada, sendo evidente como os seus primeiros romances e contos já apresentam características que viriam a ser desenvolvidas durante a sua maturidade, pelo outro é também claro que a partir de 1880 a ficção do autor se torna mais complexa relativamente aos temas e ao estilo. Cfr. Senna e Nascimento de Souza 2012, s. p., disponível em <<http://machadodeassis.net>>, site do projeto “Referências na ficção machadiana”, coordenado pela Professora Marta de Senna (acesso em setembro de 2023).

A língua literária do autor, que se modifica no tempo através da prática de leitura e de escritura nos mais variados gêneros², manifesta-se na enunciação como um sistema de linguagem – que por sua vez se articula com o universo literário mais amplo do cânone brasileiro e ocidental, num determinado contexto histórico-cultural – e portanto deve ser compreendida como parte do projeto estético e ideológico global da sua obra³. Os chamados “jogos metalinguísticos” que conotam a riqueza e o dinamismo da língua literária do escritor são todos mecanismos deste projeto, que traz esta língua para novos espaços do discurso caracterizados por novos interlocutores (percorrendo também o espaço linguístico das camadas populares) e recupera ao mesmo tempo outras tradições (a bíblica, a grego-latina, a ocidental).

Miguel Reale define Machado um observador imparcial que se coloca “além da vida”, examinando o mundo absurdo ao seu redor por meio de todas as gamas da ironia⁴. Não cabe nesta ocasião repercorrer toda a história do conceito da ironia, temática devidamente aprofundada no cap. 2, par. 1 “Ironia, jogo e dialética na narrativa machadiana” por Sonia Netto Salomão. Sublinhamos apenas que a ironia deve ser entendida antes de mais como um procedimento estruturante dos textos machadianos através do qual se revela a postura ético-filosófica do escritor, empenhado numa busca constante de uma teoria sobre o homem⁵. Em particular, através da ironia são representados os efeitos das mudanças de um País numa fase de transição, sintetizados na mentalidade arrivista dos novos ricos. Aliás, o autor chama em causa frequentemente o leitor, solicitando a participação deste na leitura através da interpretação do texto. De facto, a ironia – que na perspectiva socrática, colocada na base da machadiana, junta o sentido de “enganho” ao de “indagação”⁶ – constitui-se como um verdadeiro jogo pedagógico-literário, prevendo a afirmação do contrário do que se acredita e quer dizer. O leitor machadiano, então, é envolvido ao mesmo tempo numa experiência lúdica e de conhecimento, competindo-lhe desmascarar a verdade aparente expressa pela linguagem.

² O próprio escritor afirma que “as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades de usos e costumes” (*Obras Completas*, III, apud Salomão 2019, p. 186).

³ Salomão 2019, p. 185.

⁴ Reale 1982, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 9; Salomão 2019, pp. 154-157.

⁶ Salomão 2019, p. 152.

“O Espelho”

De acordo com o subtítulo do conto (“Esboço de uma nova teoria da alma humana”), “O Espelho” bem exemplifica a centralidade do homem na obra machadiana, aprofundando o problema da identidade do ponto de vista da consciência do sujeito e da percepção dos outros. A sua narrativa é construída através do cruzamento de discursos: o inicial, breve, do narrador omnisciente, que deixa rapidamente a Jacobina a função de narrador principal; os dos seus interlocutores, os cavalheiros da tertúlia filosófica, que interagem com perguntas breves e observações, determinando pausas, suspense e dinamismo na leitura; os indiretos dos outros personagens do relato de Jacobina (a tia Marcolina e os escravos). Em particular, o autor critica os intelectuais que não querem debater assuntos, limitando-se apenas a expor as suas opiniões. Nessa perspectiva, é significativo o nome “Jacobina”, que vem do tupi, designando um terreno impróprio para a lavoura, revestido de mato baixo, comumente cerrado e espinhoso⁷. Não por acaso, o protagonista não participa da discussão, só toma a palavra para contar um episódio de juventude que possa sustentar a sua ideia extravagante da dupla natureza da alma humana.

As breves intervenções dos cavalheiros ao longo do conto, que comunicam rapidamente sinais de dúvidas e curiosidade, constituem marcas da chamada “polémica escondida” mencionada por Sonia Netto Salomão⁸, com referência a *Estética da criação verbal* de Bakhtin. Típica da narrativa na primeira pessoa de tipo confessional, a polémica escondida faz com que a palavra literária reflita possíveis juízos e objeções dos ouvintes/destinatários: trata-se, de facto, de uma construção paródica, ironicamente oblíqua, em que a palavra do outro é apenas subentendida. Vejamos apenas dois dos vários exemplos em que as intervenções dos interlocutores de Jacobina, através da retomada de palavras e conceitos proferidos por ele próprio, questionam provocadoramente as afirmações dele:

Jacobina: – [...] Em primeiro lugar, não há uma só alma, há *duas*⁹...

Os cavalheiros: – *Duas?*

Jacobina: – Nada meno de duas almas...¹⁰ [...]

⁷ Aurélio 1995, p. 979; Guérios 1973, p. 173.

⁸ Salomão 2019, p. 157.

⁹ Daqui em diante, o itálico nos exemplos é o nosso.

¹⁰ Assis 1994, p. 346.

Jacobina: – [...] Agora, é preciso saber que a alma exterior *não é sempre a mesma...*

Os cavalheiros: – *Não?*

Jacobina: – Não, senhor; muda de natureza e de estado¹¹. [...]

A mentalidade arrivista da sociedade burguesa, que valoriza as convenções sociais e destaca os aspetos exteriores da aparência, além da transformação final de Jacobina que acaba por identificar-se completamente com a farda, é representada também nos discursos indiretos da tia Marcolina e dos escravos. A tia Marcolina, viúva, deseja que o sobrinho venha visitá-la, pedindo que leve a farda e dirigindo-lhe contínuos elogios e gestos piegas, quase ridículos: o interesse excessivo da tia pelo sobrinho está relacionado unicamente com o prestígio do novo papel social adquirido pelo jovem. Vejamos nos exemplos a seguir os sinais de uma obsessão que redundava num ciúme quase incestuoso, definindo uma situação amplamente humorística:

[...] E [a tia Marcolina] abraçava-me! *Chamava-me também o seu alferes. Achava-me um rapagão bonito. Como era um tanto patusca, chegou a confessar que tinha inveja da moça que houvesse de ser minha mulher. Jurava que em toda a província não havia outro que me pusesse o pé adiante. E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joaozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o “senhor alferes”¹².*

Ora, um dia recebeu a tia Marcolina uma notícia grave; uma de suas filhas, casada com um lavrador residente dali a cinco léguas, estava mal e à morte. *Adeus, sobrinho! Adeus, alferes!* Era mãe extremosa, armou logo uma viagem, pediu ao cunhado que fosse com ela, e a mim que tomasse conta do sítio¹³.

Como podemos observar, tal como a ironia, o humor configura-se como técnica narrativa e procedimento estruturante dos textos amplamente utilizado por Machado, aproximando-se muitas vezes do conceito do chamado “sentimento do contrário”¹⁴ desenvolvido por Luigi Pirandello. De acordo com o escritor italiano, o riso e a percepção do cómico

¹¹ Ibid.

¹² Assis 1994, p. 347.

¹³ Assis 1994, p. 348.

¹⁴ Pirandello 2001, p. 173.

(a observação de um fato incomum que faz rir, isto é, “a advertência do contrário”) são acompanhados por uma atitude reflexiva (o “sentimento do contrário”) que em seguida atenua o riso, através do questionamento sobre as condições que levam o sujeito àquela situação anômala que desperta o riso¹⁵. O humorismo, então, é uma reflexão íntima e mais aprofundada sobre o fato cômico. Duma certa forma a tia Marcolina, com as suas maneiras incomuns, é vítima de um padrão de comportamento tão interiorizado e difundido numa sociedade que avalia as pessoas de acordo com o status social que as caracteriza.

Os escravos seguem o caminho do louvor da tia Marcolina, em particular no momento da partida repentina dela, antes de porem em prática a fuga. Claramente o objetivo dos elogios é o de cair nas boas graças do hóspede e confundi-lo: não por acaso, ele próprio afirma ter ficado “extático” por causa do “concerto de louvores e profecias” deles¹⁶. No trecho a seguir observamos, numa sintaxe breve e extremamente simples, o uso da forma de tratamento de senhor “Nhô” (em vez de “Senhor”) e a falta do artigo antes do substantivo “moça”, elementos que caracterizam a fala dos escravos, distinguindo-a da fala da tia Marcolina: “Notei mesmo, naquela noite, que eles redobravam de respeito, de alegria, de protestos. Nhô alferes de minuto a minuto. *Nhô alferes* é muito bonito; *nhô alferes* há de ser coronel; *nhô alferes* há de casar com moça bonita, filha de general”¹⁷. Neste sentido torna-se significativa a síntese dos registos das várias camadas sociais (especialmente nas partes dialógicas de romances e contos, como salienta Sonia Netto Salomão¹⁸) que Machado realiza na sua língua literária, antecipando o trabalho dos modernistas de ‘22.

“O Enfermeiro”

“O Enfermeiro” configura-se como uma narrativa dentro de outra. Procópio, o narrador-protagonista, escreve para um interlocutor intratextual situado dentro do conto, comunicando o propósito de relatar a sua história num livro. Há também um outro interlocutor extratextual: o leitor. Toda a narrativa confessional do conto é caracterizada pelo tom

¹⁵ Pirandello 2001, pp. 173-174.

¹⁶ Assis 1994, p. 349.

¹⁷ Assis 1994, pp. 348-349.

¹⁸ Salomão 2019, pp. 191-195.

irônico do narrador-personagem que de frequente envolve o interlocutor imaginário-leitor, tentando atrair a cumplicidade dele e manipulando-o para justificar o seu crime, resgatar a sua culpa e ser reconhecido como inocente também aos olhos dele¹⁹. Como já antecipado, o leitor é parte integrante do texto e dos seus significados: cabe a ele completar as lacunas dos fatos narrados, guiado pelo narrador. A ironia, então, configura-se como “intenção inserida no projeto comunicativo do emitente como processo duplo a ser reconstruído pelo receptor, sugestão essa que nos aproxima das categorias desenvolvidas por Umberto Eco no que se refere aos conceitos de *autor* e *leitor modelo*”²⁰. Aliás, através da ironia e dos subentendidos da linguagem, o leitor adquire conhecimentos que vão além do nível objetivo da história: o narrador, portanto, estabelece com o leitor “um jogo de cumplicidade e paradoxal distanciamento, fazendo-o participar da narrativa com os demais personagens, mas alertando-o sempre para o fato de que está lendo”²¹.

Em geral, neste conto são várias as tentativas de envolver e agradar o leitor por parte do narrador-protagonista, como testemunha o emprego das formas verbais que frequentemente o chamam diretamente em causa. O narrador começa por relatar os dias passados com o coronel através do uso da metáfora “[...] vivemos uma lua de mel de sete dias”; antes de expor os piores insultos dele (“[...] era burro, camelo, pedaço d’asno, idiota, moleirão, era tudo²²), aliás, afirma que “eram assim as pazes, *imagine* a guerra”²³. E ainda: “*Vai ver* o que aconteceu”²⁴; “Os gritos da vítima, antes da luta e durante a luta, continuavam a repercutir dentro de mim, e o ar, para onde quer que me voltasse, aparecia

¹⁹ Procópio, homem pobre, muda-se do Rio de Janeiro para uma cidade do interior, tornando-se o enfermeiro de Felisberto – um rico coronel, cruel e violento – à beira da morte. Uma noite Felisberto bate uma moringa na face esquerda de Procópio, que reage, acabando por matá-lo acidentalmente. A partir desse momento o autor confere ao protagonista-narrador uma notável profundidade psicológica, representando os conflitos que surgem na cabeça dele, partindo da crise de consciência e focalizando-se em particular no sentimento de remorso que, todavia, é mais medo de ser descoberto. Quando Procópio descobre que foi nomeado o herdeiro universal do coronel, inicialmente quer doar todos os bens, para resgatar a culpa. Em seguida acaba por encontrar as razões que possam justificar o assassinato, chegando até mesmo a amenizar a culpa.

²⁰ Salomão 2012, p. 42.

²¹ Salomão 2012, p. 41.

²² Ibid.

²³ Assis, 1994, p. 530.

²⁴ Assis, 1994, p. 531.

recortado de convulsões. *Não creia* que esteja fazendo imagens nem estilo; *digo-lhe* que eu ouvia distintamente umas vozes que me bradavam: assassino! assassino!"²⁵. Em particular, por meio deste último exemplo já é possível ver como o uso do tom irônico, quando empregado no processo de envolvimento do leitor, é sugerido de modo sutil por meio da alteração da realidade veiculada pela linguagem.

Entre as primeiras tentativas de resgatar a sua culpa, após o assassinato do coronel, Procópio afirma ter mandado dizer uma missa embora não fosse religioso, acrescentando esse detalhe a mais que, ao seu ver, poderia despertar o interesse do leitor (deliberadamente explicitado); trata-se, na verdade, de uma das várias tentativas de manipulação do leitor para restabelecer a sua imagem: "Outro fenômeno interessante, e que *talvez lhe possa aproveitar*, é que não sendo religioso, mandei dizer uma missa pelo eterno descanso do coronel, na igreja do Sacramento"²⁶. Quando recebe a herança, Procópio oferece ao leitor uma imagem de si maravilhado e perturbado ao mesmo tempo: "*Imagine* o meu pasmo. Pareceu-me que lia mal [...]. Estava escrito; era eu o herdeiro universal do coronel. Cheguei a supor que fosse uma cilada; mas adverti logo que havia outros meios de capturar-me, se o crime estivesse descoberto"²⁷. Avaliando a possibilidade inicial de recusar a herança para "resgatar o crime por um ato de virtude"²⁸, Procópio tenta convencer o leitor do que o assassinato aconteceu por defesa, como uma fatalidade irreversível. Mais uma vez, uma negação da realidade através da dissimulação operada pela linguagem: "*Crime ou luta? Realmente, foi uma luta, em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade*. Fixei-me nessa ideia. E balanceava os agravos, punha no ativo as pancadas, as injúrias..."²⁹. No final da narrativa esta dissimulação atinge o nível máximo. Se antes a descrição que Procópio fazia do coronel aos outros era atenuada ("[...] confessava, sim, que era um pouco violento"³⁰), agora ele "involuntariamente" exagera nos detalhes, certo da ausência da sua culpa: "[...] a verdade é

²⁵ Assis, 1994, p. 532.

²⁶ Assis, 1994, p. 533.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Assis 1994, p. 534.

³⁰ Ibid.

que ele devia morrer, ainda que não fosse aquela fatalidade...³¹. Portanto, o tom irônico que caracteriza a narrativa do conto vislumbra-se também nos esforços de Procópio que tenta influenciar a opinião do seu interlocutor imaginário-leitor. Aliás, por meio da representação da ambiguidade dos comportamentos do narrador-personagem juntamente com a alteração da realidade que expressa através da linguagem, o autor fornece pistas sobre a maneira como ele próprio critica a sociedade, revelando as contradições e as hipocrisias.

Finalmente, uma forma de ironia entrevê-se também no nome do coronel, Felisberto³², composto pelo adjetivo “feliz” e um elemento que pode ser associado ao substantivo “bertoldice”, ou seja, “asneira, parvoíce, besteira”³³: trata-se de um homem terrível, que não tem nada de feliz, além do início do nome, provocatoriamente; não por acaso, ele é apresentado como quem “gastava mais enfermeiros que remédios”³⁴. A mesma coisa acontece inclusive com o nome do protagonista-narrador, Procópio, que remete para o verbo “copiar”. Ele próprio, no início da narração, explica que tipo de “teólogo” era, afirmando: “fiz-me teólogo – quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói, antigo companheiro de colégio, que assim me dava, delicadamente, casa, cama e mesa”³⁵.

A ironia como estratégia interdiscursiva

Nas suas várias formas, a ironia pode-se manifestar também como estratégia interdiscursiva, por meio das repetições e das citações³⁶. Trata-se de um processo estrutural que, mais uma vez, remete o leitor para dentro e fora do texto, exigindo dele um amplo repertório cultural. De acordo com o conhecimento das leituras acumuladas ao longo da experiência pessoal, o leitor precisa de reconhecer as relações entre as obras para que a leitura e a compreensão do autor não sejam invalidadas. Como é sabido, Júlia Kristeva (1979) retoma a ideia de dialogismo de Bakhtin e introduz o conceito de “intertextualidade”: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transforma-

³¹ Assis 1994, p. 535.

³² Assis 1994, p. 529.

³³ Houaiss 2011, p. 438.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Salomão 2019, pp. 204-213.

ção de um outro texto”³⁷. Os textos literários, então, são constituídos por um diálogo de escritas diferentes: do escritor, do destinatário, do contexto cultural atual ou anterior³⁸. No âmbito do procedimento da reformulação da palavra do outro, inicialmente Fiorin identifica dois processos distintos: a intertextualidade, que está ligada ao diálogo entre os textos (a assimilação e transformação de um texto em outro); a interdiscursividade, que corresponde à incorporação de temas e figuras de um discurso noutra. Em seguida a intertextualidade é reformulada pelo mesmo linguista numa concepção mais ampla: isto é, qualquer relação dialógica, ou seja, qualquer referência ao outro, tomado como posição discursiva³⁹. Como já foi dito antes, a relação dialógica existe não apenas entre os discursos ou enunciados que os textos mantêm com todos os discursos ou enunciados passados, mas também com o leitor, que tem de reconhecer as referências. Neste sentido, a ironia, as citações, os lugares comuns, a paródia podem ser, então, todas formas de menção ou de retomada das palavras dos outros, de acordo com funções e intenções diferentes: atualizar ou dar um novo significado aos temas citados; reforçar ou discordar da citação dos textos originais; parodiá-los.

Sendo numerosos os estudos sobre a intertextualidade nos romances e nos contos de Machado, vamos apenas comentar alguns exemplos de citações e alusões, privilegiando as bíblicas, que contribuem para a construção do tom irónico da narração dos contos selecionados. De facto, como é sabido, notável é a presença da Bíblia nos romances e nos contos do autor – de acordo com Massa⁴⁰ a sua imensa biblioteca incluía também muitos textos religiosos, entre os quais se destaca uma tradução portuguesa da Bíblia feita por António Pereira de Figueiredo, publicada em 1866⁴¹ –, dando suporte à sua visão do mundo, de carácter desiludido e amargo.

No trecho seguinte do conto “O Espelho” Jacobina relata as várias reações diante da nomeação como alferes. Houve pessoas da família satisfeitas e felizes, outras invejosas e irritadas: “Na vila, note-se bem, houve alguns despeitados; *choro e ranger de dentes, como na Escritura*”⁴². A expressão “choro e ranger de dentes” figura seis vezes em Mateus

³⁷ Kristeva 1979, p. 68.

³⁸ Kristeva 1979, p. 70.

³⁹ Fiorin 2006, p. 165.

⁴⁰ Massa 1961, pp. 199 e 206-207.

⁴¹ A mesma edição foi utilizada na comparação dos trechos a seguir.

⁴² Assis 1994, p. 347.

(no episódio da recuperação do escravo do centurião de Cafarnaum, 8: 10-12) e com variantes em outros trechos: 13: 40-42; 22:11-13; 24: 51; 25: 30; uma vez em Lucas 13: 28 (onde é relatado o mesmo episódio de Mateus, sem a figura do centurião)⁴³. Entre as várias fontes mencionadas, vamos ver apenas a resposta de Jesus ao centurião em Mateus 8⁴⁴, após a qual o servo, antes paralítico, recupera imediatamente:

E respondendo o centurião, disse: Senhor, eu não sou digno de que entres na minha casa: porém manda-o só com a tua palavra, e o meu criado será salvo. Pois também eu sou homem sujeito a outro, que tenho soldados ás minhas ordens, e digo a hum: Vai acolá, e elle vai: e a outro: Vem cá, e elle vem: e ao meu servo: Faze isto, e elle o faz. E Jesus ouvindo-o assim fallar, admirou-se, e disse para os que o seguião: Em verdade vos affirmo, que não achei tamanha fé em Israel. Digo-vos porém que virão muitos do Oriente, e do Occidente, e que se sentarão á meza com Abrahão, e Isaac, e Jacob no Reino dos ceos: mas que os filhos do reino serão lançados nas trévas exteriores: *alli haverá choro, e ranger de dentes*⁴⁵.

Através desta expressão Jesus condena os malignos a um destino atroz, representado por um lugar de trevas e caracterizado pelo choro (o remorso por ter perdido o sumo bem) e por ranger de dentes (a persistência de uma dor lancinante). Também nesse trecho do conto machadiano a fonte bíblica é mencionada e acompanhada por um indício: “como na Escritura”. Mais uma vez, a advertência final da cena bíblica é retirada do contexto e empregada numa perephrasa irônica, pretendendo o narrador protagonista do conto machadiano banalizar e ridicularizar as pessoas invejosas ao seu redor.

No conto “O Enfermeiro”, após o assassinato do coronel, Procópio, mesmo atormentado pelas alucinações, consegue voltar ao quarto e rever o cadáver: “Fui até a cama; vi o cadáver, com os olhos arregalados e a boca aberta, *como deixando passar a eterna palavra dos séculos: “Caim, que fizeste de teu irmão”?* Vi no pescoço o sinal das minhas unhas; abotoei alto a camisa

⁴³ Para as referências das fontes foram consultadas também as anotações dos contos da edição eletrônica disponíveis em <<http://machadodeassis.net>> (acesso em setembro de 2023).

⁴⁴ O servo está em casa, paralítico e sofredor, portanto o centurião pede ajuda a Jesus, esclarecendo que não quer recebê-lo na sua habitação, sendo um homem sujeito à autocracia e com soldados sob o seu comando. Por isso, para a cura do servo, pede apenas uma palavra e Jesus, que admira o comportamento dele, cura o servo apenas através do poder da sua fala.

⁴⁵ S. Mattheus VIII: 8-12, in Pereira de Figueiredo 1866, p. 938.

e cheguei ao queixo a ponta do lençol. Em seguida, chamei um escravo, disse-lhe que o coronel amanhecera morto; mandei recado ao vigário e ao médico"⁴⁶. A alusão remete para Gênesis (4:10) quando Caim, invejoso porque Deus não tinha gostado tanto das suas ofertas assim como das do seu irmão Abel, acaba por matá-lo e Deus pergunta sobre Abel morto: "Caim porém disse a seu irmão Abel: Saíamos fóra. E quando ambos estavam no campo, investio Caim com seu irmão Abel, e matou-o. E o Senhor disse a Caim: *Onde está teu irmão Abel?* Elle respondeu: Não sei. Acaso sou eu o guarda de meu irmão?"⁴⁷". De novo a alusão bíblica, explicitada através da referência a "eterna palavra dos séculos", é retomada com intenção irônica por Procópio que expressa o seu espanto diante da gravidade do ato cometido: ter matado um homem que o tinha recebido na intimidade da casa, como um membro da família, mas que na verdade o tratava como um escravo. De repente, todavia, tenta esconder as evidências da sua culpa, abotoando alto a camisa do falecido: trata-se da primeira fase do processo já mencionado de apagamento da culpa, através da manipulação do leitor.

Finalmente, o diálogo não se instaura apenas com os textos canônicos da tradição ocidental, mas estabelece-se também na própria produção machadiana, solicitando mais uma vez a atenção e a participação do leitor. Neste sentido, vamos avaliar brevemente um último exemplo, desta vez de citação intratextual. No conto "O Enfermeiro", ao relatar os momentos que antecedem o assassinato do coronel, Procópio menciona a leitura dum romance de Charles-Victor Prévost, visconde de Arlincourt, escritor romântico. Comparando esse trecho com um outro retirado de "Missa do galo", célebre conto machadiano (originalmente publicado em *A Semana*, em 12 de maio de 1894, depois lançado no livro *Páginas Recolhidas*, 1899), é possível entrever uma pequena rede de jogos intratextuais: os protagonistas declarando que estão quase dormindo (o motivo do sono favorecido pelas leituras, num caso por cansaço, num outro por interesse), o horário (onze horas), o perder-se na leitura e/ou no sono (em ambos os casos são velhos romances, traduções de autores franceses), a aparição súbita de uma personagem de maneira indireta, através de um som (os gritos e um pequeno rumor de passos), que provoca o retorno à realidade dos protagonistas:

⁴⁶ Assis 1994, p. 532.

⁴⁷ Genesis IV: 8-10, in Pereira de Figueiredo 1866, p. 4.

O Enfermeiro

Resmungou ainda muito tempo. Às onze horas passou pelo sono. Enquanto ele dormia, saquei um livro do bolso, um velho romance de d'Arlincourt, traduzido, que lá achei, e pus-me a lê-lo, no mesmo quarto, a pequena distância da cama; tinha de acordá-lo à meia-noite para lhe dar remédio. *Ou fosse de cansaço, ou de livro, antes de chegar ao fim da segunda página adormeci também. Acordei aos gritos do coronel, e levantei-me estremunhado*⁴⁸.

Missa do galo (Contos, Páginas Recolhidas, Nova Aguilar, 1994)

Tinha comigo um romance, *Os Três Mosqueteiros, velha tradução* creio do *Jornal do Comércio*. Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas. *Os minutos voavam*, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso. Entretanto, *um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura. Eram uns passos no corredor que ia da sala de visitas à de jantar; levantei a cabeça; logo depois vi assomar à porta da sala o vulto da Conceição*⁴⁹.

Conclusão

Na observação dos “jogos metalinguísticos” nos dois contos machadianos, escolhidos pelo diálogo entre os temas (as questões identitárias e o processo de adaptação às leis da sociedade, entre as quais se destaca o cuidado extremo da aparência), foi privilegiada a ironia.

⁴⁸ Assis 1994, p. 531.

⁴⁹ Assis 1994, p. 606.

Dentro do vasto repertório destes “jogos” que enriquecem e dinamizam a língua literária do escritor, de facto, a ironia é um recurso fundamental que permite uma reflexão mais ampla: antes de mais porque se conota como um procedimento estruturante dos textos machadianos e uma estratégia interdiscursiva, manifestando-se em diferentes formas ligadas entre si. Finalmente, a ironia revela o interesse do autor na análise da condição humana e da sociedade da época, permitindo a participação ativa do leitor (de então e de hoje) neste processo lúdico e de conhecimento, cada vez mais atual.

Referências bibliográficas

- A Bíblia Sagrada* contendo o Velho e o Novo Testamento (1866), traduzida em português segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo, Harrison, Londres
<https://archive.org/details/bibliasagradacon00figu/page/1004/mode/2up>
 (acesso em setembro de 2023).
- Assis, M. de (1994), *Obra completa*, organizada por Afrânio Coutinho, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Bakhtin, M. (2003), *Estética da criação verbal*, Martins Fontes, São Paulo.
- Ferreira, A. B. de H. (1995), *Novo dicionário da língua portuguesa* – 2 ed. rev. e aumentada, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Fiorin, J. L. (2006), *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, Ática, São Paulo, vol. 1.
- Guérios, R. F. M. (1973), *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 2 ed., Ave Maria, São Paulo.
- Gledson, J. (2011), *Prefácio. Papéis avulsos: um livro brasileiro?*, in Assis, M. de, *Papéis Avulsos*. Introdução de John Gledson; notas de Hélio Guimarães, Penguin Classic – Companhia das Letras, São Paulo, pp. 7-32.
- Houaiss, A. et alii (2001), *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Obietiva, Rio de Janeiro.
- Kristeva, J. (1974), *A palavra, o diálogo e o romance*, in Eadem, *Semiótica do romance*, Arcádia, Lisboa, pp. 69-99.
- Kristeva, J. (1979), *Introdução à semanálise*, Perspectiva, São Paulo.
- Massa, J.-M. (1961), *La bibliothèque de Machado de Assis*, em “Revista do livro”, n.º 21-22, março-junho, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, pp. 195-238.
- Pirandello, L. (2001), *L’umorismo*, Garzanti, Milano.
- Reale, M. (1982), *A filosofia na obra de Machado de Assis*, Pioneira, Rio de Janeiro.
- Salomão, S. N. (2012), *A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: As memórias póstumas de Brás Cubas em Eadem, Da palavra ao texto: estudos de linguística, filologia e literatura*, Sette Città, Viterbo.

- (2019), "Os jogos metalinguísticos: a língua literária de Machado de Assis", in Eadem, *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitora* [2016], EDUERJ, Rio de Janeiro, pp. 183-215.
- Senna, M. de, Souza, K. N. de (2012), *Nota da edição eletrônica de Papéis Avulsos*, <http://machadodeassis.net> (acesso em setembro de 2023).

22. Aspetos da oralidade no *Memorial de Aires*

Marcella Petriglia, Sapienza Universidade de Roma

Oferecer material e ensejos para se realizarem estudos em diversos níveis e sobre os temas mais variados é um traço característico da produção dos grandes autores. A obra de Machado de Assis não constitui uma exceção. Entre as numerosas linhas de pesquisa possíveis, optámos por focalizar, nesta contribuição, aspetos relativos à oralidade. Recorreremos, então, a esta noção a partir de perspetivas diversas¹. Nas palavras de Maria Corti, de facto, sendo o âmbito de estudo da oralidade um “oceano”, é necessário adotar nas próprias análises um ponto de vista, uma bússola que nos impeça de perdermo-nos². Além desta pluralidade de perspetivas a partir das quais é possível encarar o conceito, há também a questão relativa ao facto de a oralidade e a escrita se configurarem como um *continuum*:

[...] bisogna uscire dagli schemi e rilevare l'importanza della nozione di gradazione della oralità, cioè il fatto che non solo esistono fior di fenomeni pertinenti soltanto all'oralità del discorso effimero o invece dell'altro, il culturale, ma che all'interno dell'una e dell'altra serie vi sono infinite gradazioni per cui, ad esempio, noi possiamo dire che «parla come un libro stampato» oppure come un poeta³.

¹ Para uma abordagem diferente da oralidade na obra machadiana, remetemos para os trabalhos de Luciana Antonini Schoeps, em particular para Schoeps 2018.

² Corti 1982, p. 7.

³ Ibid, p. 9: «[...] é preciso pensar fora da caixa e salientar a importância da noção de gradação da oralidade, ou seja, o facto que não só existem muitos fenómenos que pertencem somente à oralidade do discurso efémero ou do outro, o cultural, mas que no interior de uma série ou de outra há infinitas gradações pelas quais, por exemplo, podemos dizer que “fala como um livro impresso” ou como um poeta» (tradução nossa).

Quanto ao *Memorial de Aires*, na perspectiva da linguística e da sociolinguística históricas, tentaremos encontrar no texto vestígios da língua oral, sendo o estudo das obras literárias neste sentido fundamental para suprir à falta de documentos orais em épocas em que não havia possibilidade de gravação, embora seja fundamental ter sempre em mente que nos encontramos perante uma oralidade “simulada”⁴, isto é, controlada e não espontânea.

As inúmeras cenas que se desenvolvem no exterior, pelas ruas e nas praças, que estão presentes, por exemplo, nos romances e nos contos machadianos, trazem, de facto, muitos testemunhos da fala das várias camadas de brasileiros contemporâneos do autor (com incursões também nos usos do passado), oferecendo uma amostra da variação sociolinguística existente. Segundo Sonia Netto Salomão, de facto, muito antes do modernismo,

[...] Machado de Assis já havia iniciado o trabalho de síntese de registros diversos que trouxe para a língua literária: o valor das anedotas, do senso popular, da língua dos escravos, que ele anotou nos diálogos em que foram protagonistas, muito mais presentes do que na maioria das obras dos escritores seus contemporâneos, ao contrário do que ainda se supõe. As várias linguagens sociais, expressão de ideologias, classes, profissões, ambientes, aparecem principalmente na parte não dialógica, mesmo se o quadro da sociedade representada remete à complexidade da sociedade real por meio de referências ao quadro das manifestações linguísticas⁵.

Nesta contribuição, trataremos justamente dos elementos e dos recursos através dos quais Machado de Assis consegue representar a fala nos textos escritos, limitando a nossa análise ao último romance do autor, *Memorial de Aires* (1908). A escolha desta obra deve-se ao facto de ela permitir um estudo mais abrangente da oralidade, que se regista em três níveis diferentes: 1) o nível linguístico; 2) o plano da forma da obra, a diarística; 3) o plano conceitual, relativo a uma certa reflexão do autor sobre a linguagem e sobre a função e o significado que o próprio discurso oral tem na narrativa.

Do ponto de vista linguístico-estilístico, caracteriza a obra o uso que o narrador faz de elementos próprios do discurso oral, como os deícticos

⁴ Tronci 1982, pp. 283-303.

⁵ Salomão 2019, p. 191.

(“cá embaixo”⁶, “ei-la aqui” [p. 1107]) ou as invocações ao papel (“Papel, amigo papel” [p. 1115], “Não, papel” [p. 1116], “Escuta, papel” [ibid.], “Até outro dia, papel” [p. 1127]). A oralidade emerge também na sintaxe: registam-se casos de falsas partidas (no texto com datação de 18 de junho de 1888, no primeiro parágrafo, o narrador escreve “Logo que entrei...” [ibid.], com as reticências devidas ao facto de ele interromper a frase para acrescentar outros pormenores descritivos, retomando a narração a seguir, no parágrafo posterior, que se inicia justamente com esta mesma frase “Logo que entrei” [ibid.], numa estratégia típica da fala; ou ainda, em outro lugar, “A segunda diferença... // A segunda diferença – ai, Deus! a segunda diferença é que [...]” [p. 1155]), como também exemplos de frases caracterizadas pela segmentação da sintaxe (“isto de filhos, conselheiro, não imagina, é o diabo” [p. 1119] – note-se, neste exemplo, que o ritmo da frase se deve às múltiplas cesuras e ao facto de os segmentos que a compõem serem quase isossilábicos; “Pois *nem assim* o pai, que também já é viúvo, *nem assim* quis receber a filha” [p. 1113, itálico nosso], neste caso com repetição de um segmento) e deslocamentos (“[...] com a diferença que ela, tendo impressão direta, a análise que faz é mais viva e interessante” [p. 1152]; “Já meu cunhado dizia que era seu costume dela, quando queria alguma coisa” [p. 1100]), ou até enunciados sem verbo principal (“Outra coisa que me ia esquecendo também, e mais principal, porque o ofício dos leilões pode acabar algum dia, mas o de amar não cansa nem morre” [p. 1121]). Numerosas são, ainda, as expressões idiomáticas (“Viveram até agora sem bulha nem matinada” [p. 1107]) e as interjeições (“Eia” [ibid.], “ai de mim!” [p. 1120]). Do ponto de vista lexical, o romance é rico de palavras que pertencem aos registos coloquiais (é o caso do léxico familiar e das relações pessoais como “mana/mano”, “titio”, “papai”, “nhanhã”, forma de tratamento, esta última, que substitui o “Senhora”, “de acordo com o uso dos escravos”, segundo Sonia Netto Salomão, e “caracteriza um resquício de crioulo (‘sinhô’ < ‘senhor’)”⁷) e de usos coloquiais do léxico (“Parece que Fidélia mordeu uma pessoa; foram as próprias palavras dela. // – Mordeu? – perguntei sem entender logo. // – Sim, há alguém que anda mordido por ela” [p. 1121]). A tal propósito, vale a pena registar uma reflexão linguística do narrador:

⁶ Assis 1994a, p. 1106 e outras ocorrências. Doravante, todas as indicações das páginas colocadas entre parênteses devem ser atribuídas a esta obra.

⁷ Salomão 2019, p. 193.

Creio que Tristão anda namorado de Fidélia. No meu tempo de rapaz dizia-se *mordido*; era mais enérgico, mas menos gracioso, e não tinha a espiritualidade da outra expressão, que é clássica. Namoro é banal, dá ideia de uma ocupação de vadios ou sensuais, mas namorado é bonito. “Ala de namorados” era a daqueles cavaleiros antigos que se bateram por amor das damas...Ó tempos! (p. 1168)

Este trecho constitui um testemunho do próprio uso da expressão em questão em perspectiva diacrónica e, em relação ao conselheiro, o envelhecimento do léxico relativo aos sentimentos que ele utilizava quando novo reflete, como se vê, a sua própria velhice.

O narrador regista também formas coloquiais ou palavras ouvidas a desconhecidos, caracterizando as personagens através da sua fala (“[...] e a mulher, católica também na linguagem, emendou que a Providência, e toda se entregou ao afilhado” [p. 1109] – diz referindo-se a Dona Carmo; ou, ainda, “Uso o próprio adjetivo que ouvi ao Campos, conquanto me pareça enfático, e eu não amo a ênfase. [...] D. Carmo é das poucas pessoas a quem nunca ouvi dizer que são ‘doudas por morangos’, nem que ‘morrem por ouvir Mozart’. Nela a intensidade parece estar mais no sentimento que na expressão” [ibid.]); através desta estratégia, o narrador testemunha usos linguísticos a ele contemporâneos que se registavam no Brasil, mas também introduz formas estrangeiras como lembranças de viagens passadas: “E bonita, e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma” (p. 1098); “Ouvi isto a uma senhora, não me lembra em que língua, mas o sentido era este” (p. 1125).

Já a partir das primeiras páginas do romance, emerge a presença constante de vozes e sons que rodeiam o narrador; elemento, este, que nos parece oportuno ressaltar numa obra que prevê, justamente por ser um memorial, a presença de uma única voz principal. A pervasividade da audição torna-se evidente já a uma simples consideração aritmética: só o verbo ‘ouvir’ aparece no texto 201 vezes. Já na primeira página do diário, que se abre com uma expressão típica da fala colocando a narração *in media res*, “ora bem” (p. 1097), regista-se o pregão do vendedor de vassouras e espanadores – que voltará a ser descrito também na página datada de 24 de maio de 1888 –, que faz lembrar ao narrador o dia do seu desembarque definitivo ao Brasil, a sua chegada “aposentado à [sua] terra, ao [seu] Catete, à [sua] língua” (ibid.). Como se vê, a voz do vendedor corresponde à voz do Brasil e a primeira referência

na caracterização da pátria é, justamente, à língua. A partir daí, tudo no *Memorial de Aires* parece falar graças aos mais variados suportes. São inúmeros os telegramas e os bilhetes que as personagens trocam, os diálogos transcritos e as vozes que se ouvem nas ruas. É o caso da cena dos coveiros no cemitério ou dos convidados às bodas de prata do casal Aguiar, que comentam a ausência de Fidélia. Nesta sinfonia de contexto, até os cães parecem falar, como o da Rua do Catete, numa referência ao *Quincas Borba*, e as inscrições fúnebres são transcritas: os epitáfios desde logo suplicam – é palavra do narrador – “Orai por ele! Orai por ela!” (p. 1098), dando voz aos mortos no *aldilà*, diríamos utilizando o título de uma das traduções italianas das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.⁸ No ambiente silencioso do cemitério, lugar em que se desenvolve a cena de abertura do romance, só as aves “davam sinais de vida [...], pipilando ou gorjeando” (p. 1098), enquanto os arbustos viviam “calados” (ibid.). Como se vê, os mortos estabelecem um contato com os vivos – apesar de indireto – justamente através da escrita, assim como o narrador – de que numerosas vezes se sublinha no texto a idade avançada – escreve um memorial composto por “páginas mortas ou escuras” (p. 1096). Este aspeto não pode ser considerado como secundário numa obra em que a produção de sons (seja na forma da fala, do ruído ou da música, como na cena da “ressurreição” de Fidélia, que recomeça a tocar piano após anos de abstenção devidos à viuvez) denuncia a vitalidade do produtor; a vida está associada à produção de sons: é o narrador quem afirma, mais afrente no romance, que “[o]s rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para mim” (p. 1155). Esta mesma chave de leitura pode ajudar na interpretação da cena das crianças que jogam e das crianças que trabalham, no texto com datação de 9 de setembro de 1888. As primeiras estão em grupo, movem-se, fazem ruído e chamam o conselheiro Aires de moço; as segundas passam sozinhas ou em pares trabalhando e “não dize[ndo] cousa nenhuma” (p. 1148).

Neste conjunto de vozes e rumores de fundo, emergem mais nítidas as falas das numerosas personagens que comentam a vida dos outros (nomeadamente, de Fidélia e de Tristão), formando um coro de observadores/comentadores. Protagonista negativo deste coro (porém não aos olhos do narrador) é Dona Cesária, que às atividades recreativas como o jogo de cartas, prefere “dizer mal da vida alheia” (p. 1132);

⁸ Referimo-nos a Assis 1953.

há, ainda, Rita, que é contadora das histórias dos outros e, sobretudo, dos dois namorados. O próprio *Memorial de Aires*, este fragmento do diário do narrador, parece-nos inserir-se neste coro de comentadores, pois ele não nos conta a vida de quem o escreve, mas de outros, à qual o narrador assiste. Na nota de 5 de julho de 1888, ele insere uma esquisita referência ao *poker*. Por parecer totalmente desconetada com o resto da narração (estratégia, esta, que volta amiúde na obra de Machado de Assis), ela chama a atenção do leitor. Aires conta justamente uma cena em que o coro das personagens comenta as ações de Fidélia:

Como se falasse da morte do barão de Santa-Pia e da situação da filha, D. Cesária perguntou se ela realmente não casava. Parece que duvida da viuvez de Fidélia. Eu não lhe disse que já pensara o mesmo, nem lhe disse nada; não quis trazer a outra à conversação e fiz bem. D. Cesária aceitou daí a pouco a hipótese da viuvez perpétua, por não achar graça à viúva, nem vida, nem maneiras, nada, cousa nenhuma; parece-lhe uma defunta. Eu sorri como devia, e fui ouvir a explicação que me davam de um *bluff*. No *poker*, *bluff* é uma espécie de conto-do-vigário. (p. 1132)

Este trecho pode oferecer uma chave de leitura de todo o romance: o próprio título pode ser considerado já como um *bluff*⁹ porque, como adiantámos, as memórias registadas na obra não são propriamente as memórias do narrador; em texto de 13 de julho de 1888, Aires afirma não ser “mal este costume de escrever o que se pensa e o que se vê, e dizer isso mesmo quando se não vê nem pensa nada” (p. 1132): nenhuma referência a ações ou eventos vividos em primeira pessoa, ou, para completarmos o raciocínio seguindo o estilo do autor, a “o que se faz”. Analisando, ainda, o título, é oportuno acrescentar que o próprio apelido do conselheiro, Aires, remete para coisas vãs, que não têm valor, fúteis, e parece estabelecer um jogo de referências com a advertência *Ao Leitor dos Ensaíos* de Montaigne, na qual o filósofo, que era muito amado por Machado de Assis, afirma ser ele próprio «a matéria de meu livro: não é razão para que empregues teu vagar em assunto tão frívolo e vão [...]»¹⁰. Será que este “memorial” é, no fundo, o memorial

⁹ Sobre o tema do *bluff* na obra machadiana e sobre “Machado lúdico”, veja-se Salomão 2019, pp. 13; 123; 147-216 e 407.

¹⁰ Montaigne 2010, p. 37. Transcrevemos o trecho completo: “[...] Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. Pois se eu estivesse

das coisas (fúteis) que ele narra? Será que, já no título, Machado de Assis introduz o seu primeiro *bluff*?

Nos paratextos colocados na abertura do livro, o autor torna explícitas algumas relações intratextuais e intertextuais que funcionam como introdução à obra, colocando-a já numa determinada tradição e estabelecendo uma relação com a produção anterior do escritor. Entre as primeiras, a mais evidente é a relação estrita que esta obra, publicada em 1908, ano da morte do autor, mantém com *Esau e Jacó*, como Machado de Assis sublinha já nas advertências das duas obras; quanto às outras, elas remetem justamente para uma vertente da literatura de língua portuguesa ligada à oralidade, sendo as epígrafes duas citações de duas cantigas. A primeira delas é composta pelos dois primeiros versos de uma cantiga de João Zorro: “Em Lixboa, sobre lo mar, // Barcas novas mandey lavar...”, que têm função catafórica, contendo já *in nuce* o final do romance, com a referência aos barcos e à capital portuguesa. Esta cantiga muito conhecida constitui um híbrido entre uma cantiga de amor e uma de amigo. Se, de facto, por um lado, a voz que canta é voz masculina – e, circunstância única na lírica galego-portuguesa e não só, é a voz do rei D. Dinis, construtor de navios –, a integração no género das cantigas de amigo pode se justificar graças à estrutura paralelística e ao uso do termo “velida”¹¹. Este adjetivo, de facto, recorre justamente no *refran* e talvez, apesar de ser omitido no *Memorial*, possa ser referido à própria protagonista feminina do romance, que várias vezes é chamada de “bela Fidélia”. A segunda citação posta na abertura da obra é uma cantiga de amigo d’el-rei D. Dinis, “O plantador de naus a haver”¹².

Mais um elemento que contribui para a construção do *Memorial* como *bluff* são os nomes das personagens. Eles também falam (*nomi parlanti*, diríamos em italiano), embora pareçam conotar as personagens *a contrario*: pensamos no nome do (verdadeiro) protagonista e ator (no sentido etimológico de “quem age”) do romance, Tristão, que, além de ser uma referência explícita à legenda de Tristão e Isolda, expressa uma

entre essas nações que se diz ainda viverem sob a doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu. Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é razão para que empregues teu vagar em assunto tão frívolo e vão [...]”. Sobre a influência do pensamento e da obra de Montaigne na obra machadiana, veja-se Salomão 2019.

¹¹ Lopes, Ferreira *et al.* 2011-.

¹² Pessoa 2000, p. 24.

condição, um sentimento que não nos parece atribuível à personagem; além disso, várias são as referências à explicação do nome de Fidélia: na página do diário com datação de 12 de janeiro de 1888, justamente quando Rita revela a Aires o nome da mulher que viram no cemitério, ele comenta: “o nome não basta para não casar” (p. 1100). Mais tarde, no dia 11 de fevereiro, há uma reflexão mais ampla sobre o nome completo da mulher:

Antigamente, quando eu era menino, ouvia dizer que às crianças só se punham nomes de santos ou santas. Mas Fidélia...? Não conheço santa com tal nome, ou sequer mulher pagã. Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de *Fidélío*, em homenagem a Beethoven? Pode ser; mas eu não sei se ele teria dessas inspirações e reminiscências artísticas. Verdade é que o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não o acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço, assim chamada, é a de Dante: *Ricorditi di me, che son la Pia*. (p. 1113)

O verso de Dante citado está presente no canto V do *Purgatório* (vs. 130-136). As notícias históricas à disposição dos comentadores do texto dantesco são lacunosas: trata-se, provavelmente, da protagonista de um caso que suscitou clamor entre a população, uma mulher (cujo nome provavelmente foi Sapia – talvez mais uma referência identificável no apelido de Fidélia, Santa-Pia, além dos adjetivos explícitos e vagamente humorísticos?) que terá sido morta pelo marido para ele casar com outra mulher¹³.

Passando, enfim, para o plano da forma, é oportuno registrar algo evidente, ou seja, que, já a partir do título, o autor nos oferece a informação de que estamos perante uma obra diarística, sendo que o diário representa uma forma peculiar de diálogo consigo mesmo ou, segundo Gianfranco Folena, uma «scrittura *pro memoria* [...] comunicazione anzitutto con se stessi nel tempo»¹⁴. Aspeto, este, que está presente de forma contundente, como é evidente pela recorrência de invocações explícitas, por exemplo, como quando o narrador escreve: “Meu velho Aires, trapalhão da minha alma” (p. 1138), “Não escrevas todo o algarismo, querido velho; [...] Não escrevas tudo, querido amigo” (p. 1160). No dia 21 de agosto de 1888, ainda, o narrador anota que talvez seja melhor

¹³ Alighieri 2016, p. 160.

¹⁴ Folena 1985, p. 5.

interromper a redação do *Memorial* por causa da velhice e do cansaço. No texto seguinte, escrito três dias mais tarde, ele volta a tratar do assunto com ênfase, abrindo com a frase “Qual! não posso interromper o *Memorial* [...]” (p. 1141), para logo a seguir desvalorizar quanto tinha escrito: “Aí está; tinha resolvido não escrever mais, e lá vai uma página com a sombra da sombra de um assunto” (ibid.). As páginas são, então, o testemunho do próprio diálogo do narrador consigo mesmo. Na página do *Memorial* com datação de 12 de novembro de 1888, lemos:

Hoje, que não saio, vou glosar este mote. Acudo assim à necessidade de falar comigo, já que o não posso fazer com outros; é o meu mal. A índole e a vida me deram o gosto e o costume de conversar. A diplomacia me ensinou a aturar com paciência uma infinidade de sujeitos intoleráveis que este mundo nutre para os seus propósitos secretos. A aposentação me restituiu a mim mesmo; mas lá vem dia em que, não saindo de casa e cansado de ler, sou obrigado a falar, e, não podendo falar só, escrevo. (pp. 1168-1169)

O *Memorial* é, contudo, uma forma de diálogo com os outros, se pensarmos nas muitas referências que o conselheiro faz à possibilidade que alguém, nomeadamente a irmã Rita, possa um dia ler as páginas que está a escrever. Se, na advertência, o autor fala de páginas “mortas ou escuras” (p. 1096) – formando, poder-se-ia acrescentar, um par com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que “cheiram a sepulcro”¹⁵ –, na verdade, elas são ricas de vida, como vimos, e desempenham justamente a função de manter o narrador vivo, inclusive quando será um “autor defunto”. Desconstrói-se, assim, a oposição entre a fala e a escrita que o autor aparenta estabelecer na advertência. A advertência pode ser lida, então, como mais um exemplo de *bluff*, uma das chaves de leitura do romance, como vimos. Acrescente-se a estas reflexões que

Proprio il caratteristico gesto di registrare giorno dopo giorno, anno dopo anno, ogni volta datando la scrittura, contrasta con questa volontà di persistenza indefinita (piuttosto che di eternità), perché evoca di continuo e con grande forza il dato psicologico del fluire irreparabile del tempo. L'invocazione iniziale, istituendo uno spazio di scrittura consacrato, salvifico, affidato all'Eterno e perciò sottratto alla morte, aspira non a risolvere ma, propriamente, a esorcizzare questa contraddizione.¹⁶

¹⁵ Assis 1994b, p. 583.

¹⁶ Cichetti, Mordenti (1983), p. 1120: «O gesto característico de registrar dia após dia,

Como se sabe, Machado de Assis morre dali a pouco, e o livro permanece na sua forma diarística, diversamente do que aconteceu com *Esaú e Jacó*.

O *Memorial de Aires* permite, assim, estudar o aspeto da oralidade, tão central na obra machadiana, a partir de perspetivas diferentes, sendo um exemplo da maneira como Machado de Assis consegue conciliar fala e escrita não só do ponto de vista descritivo ou recuperando elementos da fala no texto, como também a nível conceitual. A escrita constitui, assim, como nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma ponte entre a vida e a morte, o lugar onde as duas se fundem.

Referências

- Alighieri, D. (2016), *Divina Commedia. Purgatorio* [1994], commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano.
- Assis, M. de (1953), *Memorie dall'aldilà* [1881], trad. di L. Marchiori, Rizzoli, Milano.
- Assis, M. de (1994a), *Memorial de Aires*, in *Obra Completa*, vol. I [1959], org. de A. Coutinho, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 1095-1200.
- Assis, M. de (1994b), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Obra Completa*, vol. I [1959], org. de A. Coutinho, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 511-639.
- Cicchetti, A., Mordenti, R. (1983), *La scrittura dei libri di famiglia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana*, vol. II, *Produzione e Consumo*, Einaudi, Torino, pp. 1117-1159.
- Corti, M. (1982), *Nozione e funzioni dell'oralità nel sistema letterario*, in G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (org.es), *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno. Cagliari, 14-16 aprile 1980*, Bulzoni, Roma, pp. 7-21.
- Folena, G. (1985), *Premessa*, in Id. (a cura di), *Le forme del diario*, numero tematico di "Quaderni di retorica e poetica", II, pp. 5-10.
- Lopes, G. V.; Ferreira, M. P. et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, Lisboa, disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- Montaigne, M. de (2010), *Os ensaios. Uma seleção*, org. de M. A. Screech, tradução e notas de R. F. d'Aguiar, Companhia das Letras, São Paulo.
- Pessoa, F. (2000), *Mensagem*, ed. de F. Cabral Martins, Assírio e Alvim, Lisboa, 2ª ed.

ano após ano, cada vez datando a escrita, contrasta com esta vontade de persistência indefinida (mais do que de eternidade) porque evoca continuamente e com muita força o dado psicológico do fluir irreparável do tempo. A invocação inicial, estabelecendo um espaço de escrita consagrado, salvífico, confiado ao Eterno e, portanto, subtraído à morte, aspira não a resolver, mas, propriamente, a esconjurar esta contradição» (tradução nossa).

- Salomão, S. N. (2019), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [2016], EdUERJ, Rio de Janeiro, 2ª ed.
- Schoeps, L. A. (2018), *Oralidade no manuscrito e na primeira edição de Esaú e Jacob, de Machado de Assis*, in *Anais do IV Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira FFLCH-USP*, São Paulo, pp. 80-87, disponível em: <<https://literaturabrasileira.fflch.usp.br/sites/literaturabrasileira.fflch.usp.br/files/3365-3818-1-PB.pdf>>.
- Tronci, F. (1982), *Aspetti della simulazione dell'oralità nel Decameron*, in G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas (org.es), *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno. Cagliari, 14-16 aprile 1980*, Bulzoni, Roma, pp. 283-303.

23. “O adjetivo é a alma do idioma”.

As séries adjetivais na obra de Machado de Assis: reflexões linguísticas e tradutórias.

Simone Celani, Sapienza Universidade de Roma

Os adjectivos são uma categoria gramatical extremamente interessante, embora muitas vezes maltratada; uma categoria que dá muito que pensar, tanto do ponto de vista estilístico como do ponto de vista da tradução. Há algum tempo, dediquei-me à adjetivação de Italo Calvino, em chave tradutória¹. Nesse caso, a escolha do adjetivo como foco de análise foi favorecida por uma reflexão sugestiva de Pier Vittorio Mengaldo:

Il procedere per coppie e terne è particolarmente frequente nella, mirabile, aggettivazione calviniana («una desolazione ispida, stagnante, minerale»), dove ancora una volta non si tratta (anche se sono preferite le collocazioni raffinate AAS o ASA) di cedimento alla pura eleganza, ma di amor di precisione, di autocorrezione (nel senso di *correctio*) continua. E se vogliamo appunto interpretare coppie e serie aggettivali come rispondenti allo schema mentale «non solo *a*, ma *b*, *c*...», siamo nei paraggi della figura retorica e prima mentale dominante in Calvino, cioè la *correctio* («non *a* ma *b*» ecc.), nelle sue varie forme cui si possono accostare le affermazioni probabilistiche dominate dal frequentissimo *forse*, e molto altro. È chiaro che ci troviamo di fronte a qualcosa che risponde, nella mente di Calvino, a cautela, indeterminazione, relativismo (anche linguistico)².

Partindo dessas premissas, e de um salto lógico funambulesco – e provavelmente impróprio –, a idéia para a presente contribuição foi tentar aplicar uma reflexão e uma análise tradutória semelhantes à obra de Machado de Assis. A idéia, no entanto, pareceu naufragar quase que imediatamente, quando descobri dois fatos um tanto dramáticos. O

¹ Celani 2022.

² Mengaldo 1994, pp. 169-170.

primeiro é que, em algumas passagens-chave de suas obras, Machado maltrata um pouco os adjetivos, considerando-os babados inúteis ou, pior ainda, sintomas da retórica altissonante e verborrágica típica de demagogos e políticos. Menciono aqui, apenas a título de exemplo, três citações que considero bastante significativas.

Uma primeira e célebre referência encontra-se já no texto *Teoria do medalhão*, citado por Sônia Netto Salomão precisamente em relação aos adjectivos³; escreve Machado:

Acabou-se a necessidade de farejar ocasiões, comissões, irmandades; elas virão ter contigo, com o seu ar pesadão e cru de substantivos desadjetivados, e tu serás o adjetivo dessas orações opacas, o odorífero das flores, o anilado dos céus, o prestimoso dos cidadãos, o noticioso e suculento dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário⁴.

Duas outras citações bastante explícitas encontram-se no corpus das crônicas. Por exemplo, num texto datado de 1 de abril de 1862, lê-se:

Mas sabe o leitor quem teve grande influência nas festas de anteontem? O adjetivo. Não ria, leitor, o adjetivo é uma grande força e um grande elemento! E ninguém melhor que os publicistas do *Jornal do Comércio* compreendem o valor que ele tem, e nem o emprega melhor. Foi o adjetivo quem fez as despesas das arengas escritas anteriormente em defesa da estátua. Na apoteose, o adjetivo serviu de óleo cheiroso com que se incensou todas as virtudes duvidosas. Na censura, o adjetivo foi, por assim dizer, o suco venenoso com que aqueles bugres ungeram a ponta das suas flechas. Bem empregado, com jeito e a tempo, como do ferro aconselha o poeta para tornar mezinha, o adjetivo fez nos artigos ministeriais um grande papel. Veja o leitor como esta palavra – imortal – veio sempre em auxílio de um substantivo desamparado de importância intrínseca. Se, por cansado, não podia ele aparecer mais vezes, lá vinha um *ínclito*, lá vinha um *magnânimo*, lá vinha um substantivo *augusto*. E outros e outros da mesma valia e peso. Os artigos ministeriais reduzidos a verso podiam figurar entre as produções da Arcádia, do Caldas, sem quebra nem descor. Não ria o leitor demasiado sério da importância destas considerações. Desconhecer o adjetivo monta o mesmo que desconhecer a luz. O adjetivo foi introduzido nas línguas como uma

³ Salomão 2019, p. 180.

⁴ Assis 1959, II, p. 293.

imagem antecipada dos títulos honoríficos com que a civilização devia envergonhar os peitos nus e os nomes singelos dos heróis antigos⁵.

Numa outra crónica, datada de 16 de maio de 1885, Machado escreve:

- Eu, se fosse Imperador? Isso agora é mais complicado. Eu, se fosse Imperador, a primeira coisa que faria era ser o primeiro céptico do meu tempo. Quanto ao caso de que se trata, faria uma coisa singular, mas útil: suprimiria os adjetivos. — Os adjetivos? — Vocês não calculam como os adjetivos corrompem tudo, ou quase tudo; e quando não corrompem, aborrecem a gente, pela repetição que fazemos da mais ínfima galanteria. Adjetivo que nos agrada está na boca do mundo. — Mas que temos nós outros com isso? — Tudo. Vocês como simples impostos são excelentes, gorduchos e corados, cheios de vida e futuro. O que os corrompe e faz definhar é o epíteto de inconstitucionais. Eu, abolindo por um decreto todos os adjetivos do Estado, resolvia de golpe essa velha questão, e cumpria esta máxima, que é tudo o que tenho colhido da história e da política, e que aí dou por dois vinténs a todos os que governam este mundo: Os adjetivos passam, e os substantivos ficam⁶.

A atitude de Machado perante os adjetivos, diria mais ética e política do que linguística, transparece claramente nestes textos: eles são o instrumento primordial do burocratismo vazio, do discurso pomposo, fumo aos olhos para quem procura a substância e a concretude, aparelho de quem quer diluir ou confundir a realidade, representada ao contrário pelo substantivo, na sua forma pura e incorrupta. Diga-se ainda que, em absoluta (in)coerência com o que se afirma, é absolutamente admirável o uso que Machado faz dos adjetivos nestas passagens.

O segundo facto dramático com que tive de me confrontar ao tentar aplicar o meu raciocínio inicial a Machado é que parte da literatura crítica parece ter uma visão bastante redutora do uso de adjetivos em Machado.

Guilherme Santos Neves, por exemplo, num artigo de 1959, escreve:

Ninguém contesta – à simples leitura da obra machadiana – que o estilo do Mestre incomparável seja predominantemente verbal e nominal. Nêle é notória a constância dos dois elementos de maior carga ou força expressiva – o substantivo e o verbo – reservando-se ao adjetivo ou epíteto (embora não tão escassos, como veremos adiante) lugar secundário no corpo de

⁵ Assis 2015a, pp. 190-191.

⁶ Ibid., pp. 1217-1218.

suas frases. Há tempo – a partir de 1939 – os técnicos do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos do Ministério da Educação, através de pesquisa de equipe, feita num dos livros de Machado – o Dom Casmurro – chegaram a êste resultado significativo: Das 55.021 palavras usadas naquele “romance perfeito” (repetindo apenas 3.824 vocábulos diferentes), 22% são verbos: 19%, substantivos; 13%, preposições; 11%, artigos; 9%, conjunções; 8%, advérbios; 7%, pronomes pessoais; 7%, possessivos, demonstrativos, indefinidos, numerais e interjeições, e, finalmente, apenas 4% são adjetivos qualificativos. (Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos”, vol. IV, abril, 1945, n° 10, p. 77). Por essa estatística – fácil de confirmar-se em outras obras da 2ª fase literária de Machado de Assis – pode-se sentir a preferência que o Mestre conferia ao substantivo e ao verbo – predileção que, via de regra, não ocorre em outros escritores nacionais daquela ou de qualquer outra época. Geralmente (influência do clima? da raça? contágio da luxuriante natureza que nos cerca? o velho pulsar patriótico do inflado ufanismo?) geralmente, nossos poetas e prosadores usam e abusam de virente vegetação adjetiva, colorindo e musicando as frases, que, nessas condições, se destinam mais aos nossos olhos e ouvidos, que ao nosso entendimento. Ora, o leitor brasileiro (em sua quase totalidade) gosta é dêsse aparato vistoso e musical, dessa verborragia artística e sonora, das frases bem lançadas, que dêem estalos e tenham fulgurações de estrêlas. “Deus sabe a força de um adjetivo (dizia Machado, “Memórias Póstumas de Brás Cubas, cap. LXXXVII) “Deus sabe a força de um adjetivo principalmente em países novos e cálidos”... Machado – escritor diferente – não utilizou os vocábulos senão “quando a idéia os trazia consigo” (Nota (reproche) apensa aos “Papéis avulsos”), senão para dar mais clareza ou nitidez ao pensamento. Por isso, sua prosa não é bela, mas é boa⁷.

Isso não quer dizer, porém, que Santos Neves se recuse a reconhecer casos em que o adjetivo é usado em Machado de forma magistral:

Tomemos para o breve estudo o mesmo conto “Primas de Sapucaia”, e focalizemos preferentemente o encaixe das formas adjetivas. Através desse desfile, veremos, por exemplo, que contra a opinião geralmente admitida – os adjetivos não são tão somenos e escassos na construção machadiana. Ao revés disso, estão constantemente no corpo do discurso, alongando-o, dando-lhe certa harmonia ou sonoridade, equilibrando, enfim, a estrutura plástica da frase. Basta ver êste conto que tomamos aqui para exame. Mal contadas, há, nêle, 122 formas adjetivas, das quais 52 são binárias, e 66 formas isoladas ou singelas. Numa única vez Machado de Assis espicha o número de atributos, chegando a quatro. E no trecho da página 117:

⁷ Neves 1959, pp. 96-97.

“Vi então que era ferrenha, manhosa, injusta, muita vez grosseira”. A proporção é, como se vê, bem expressiva, e comprova, sem a menor dúvida, a preferência do Mestre para as formas binárias adjetivas⁸.

Assim, mesmo dentro de uma posição predominantemente reducionista, a presença de pares adjetivais é notada e enfatizada como elemento estilístico próprio e reconhecível. Alguns anos mais tarde, porém, Roberto Sampaio também retoma a ideia da reduzida importância do adjetivo em Machado:

Nenhum dos grandes escritores brasileiros igualou a Machado na concisão. Era uma virtude estilística por ele penosamente buscada—Afirmara-o, certa feita: «Deus sabe a força de um adjetivo em países novos e cálidos». Posto que tivesse um frasear espontâneo, suave, fluente, continha-se, reprimia-se, para não sair do equilíbrio, do aticismo de seus períodos. Parecia trazer fixada a advertência de Voltaire: «o adjetivo é inimigo do substantivo»⁹.

No entanto, esta posição é desmentida por outros julgamentos sobre a importância do adjetivo em Machado, como o de Aurélio Buarque de Hollanda, que afirma: “Observemos ainda, a propósito de adjetivos, a originalidade com que Machado sabia muita vez usá-los. Originalidade chocante em alguns casos”¹⁰. Por outro lado, a afirmação relativa ao escasso uso de adjetivos em Machado e a que sublinha a sua relevância não são necessariamente contraditórias; pelo contrário, poder-se-ia inferir que, precisamente porque a adjetivação é parca, quando presente assume particular relevância. Uma relevância que é também claramente sublinhada por Sônia Netto Salomão: “Machado, de Assis, criado na escola de Victor Hugo, Baudelaire e Flaubert, sabia muito bem que o adjetivo comunica a tonalidade à expressão. [...] Uma das características do adjetivo machadiano, por sinal, é o seu aspecto psicológico [...]. Muitos são os exemplos de adjetivos que intensificam, geralmente acompanhados por entonação exclamativa”¹¹.

Para finalizar esta breve resenha crítica, acrescente-se que o adjetivo é também objeto específico de duas entradas no *Dicionário Machado*

⁸ Ibid., p. 105.

⁹ Sampaio 1964, p. 226.

¹⁰ Ferreira 2007, p. 39.

¹¹ Salomão 2019, p. 180.

de Assis¹². A primeira entrada, intitulada simplesmente *Adjetivação*¹³, limita-se a analisar alguns exemplos, mas não fornece uma interpretação global. Em todo o caso, a partir dos exemplos apresentados, é possível identificar algumas funções específicas desempenhadas pela adjetivação, como a intensificação semântica (através da sinonímia), a acumulação, a amplificação e a *correctio* (de acordo com a definição de Mengaldo, já referida). Uma outra função é definida em pormenor pela segunda entrada do *Dicionário*, intitulada *Adjetivação compensatória*¹⁴: “É um artifício usado por Machado de Assis para transmitir, de forma atenuada ou contrastiva, o que ele realmente quer dizer ou realçar. Certas adjetivações apresentam-se impregnadas de humor, outras de ironia ou de perplexidade diante de algum fato para o qual o narrador não encontra explicação”¹⁵. Por fim, a adjetivação é também mencionada nas entradas *Gradação*¹⁶ e *Hipálage*¹⁷.

Chegou o momento de analisar alguns exemplos, primeiro no original e depois através das suas traduções, raciocinando sobre o contributo semântico dado pelo adjetivo isolado, mas também e sobretudo sobre a inter-relação “alquímica” subjacente à justaposição de dois ou mais adjectivos, em que o segundo (e depois, se for caso disso, o terceiro, o quarto, etc.) não vale tanto por si mesmo, mas pelo que acrescenta, ou subtrai, ou modifica em relação ao significado definido pelo primeiro. Na tradução, passa-se o mesmo: não se pode simplesmente traduzir todos os adjectivos, mas é preciso traduzir também a relação ou a tensão semântica criada entre eles. De seguida, analisaremos algumas passagens, sem qualquer pretensão de exaustividade, que serão comparadas com algumas traduções italianas¹⁸, espanholas, francesas e inglesas.

O primeiro caso analisado é o do mais famoso jogo adjectival criado por Machado, no incipit das *Memórias póstumas*: “eu não sou propriamente um autor defunto mas um defunto autor”¹⁹. No *Dicionário de Machado de Assis*, acima citado, está escrito:

¹² Carvalho 2018.

¹³ *Ibid.*, pp. 18-21.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 226-227.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, pp. 300-301.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 310-314.

¹⁸ Para uma lista completa e fundamentada das traduções italianas, ver Salomão 2019, pp. 281-284.

¹⁹ Assis 2012, p. 629.

Trata-se de um quiasmo perfeito (AB x BA; v. verbete), em que, no primeiro caso, autor é um substantivo modificado pelo adjetivo defunto, ou seja, “eu não sou um autor falecido”; no segundo caso, inverte-se a situação: defunto é que é substantivo, e autor passa a adjetivo, subentendendo-se: “sou um personagem que virou autor depois de morto”. Não é por acaso que suas memórias são póstumas. Ora, só a versatilidade da sintaxe de colocação portuguesa é que permite esse jogo estilístico, genialmente explorado pela sensibilidade linguística de Machado de Assis²⁰.

A afirmação de que este jogo só é possível devido às características da língua portuguesa é certamente exagerada; no entanto, ao analisarmos alguns exemplos de tradução, percebemos que se trata, no mínimo, de uma exclusividade românica, não facilmente replicável numa língua como o inglês, por exemplo.

	<i>Memórias póstumas</i>	eu não sou propriamente um autor defunto mas um defunto autor
Italiano	Mario da Silva (Assis 1928)	non sono propriamente uno scrittore defunto, ma un defunto scrittore
	Giuseppe Alpi (Assis 1929)	io non sono propriamente un autore defunto, ma un defunto autore
	Laura Marchiori (Assis 1953)	io non sono veramente un autore defunto, ma un defunto autore
	Daniele Petruccioli (Assis 2020a)	non sono propriamente un autore defunto bensì un defunto che fa l'autore
Inglês	Neil McArthur (Assis 2018)	I am not properly a deceased author, but a late author
	Margaret Jull Costa and Robin Patterson (Assis 2020b)	I am not so much a writer who has died, as a dead man who has decided to write
	Flora Thomson-DeVeaux (2020c)	I'm not exactly an author recently deceased, but a deceased man recently an author
Francês	Adrien Delpech (Assis 1911)	je ne suis pas à proprement parler un auteur défunt, mais un défunt auteur
	René Chadebec de Lavalade (Assis 2015c)	je ne suis pas, à proprement parler, un auteur défunt, mais un défunt auteur
Castelhano	José Ángel Cilleruelo (Assis 2007)	yo noí soy propriamente un autor difunto, sino un difunto autor
	Javier Fornell (Assis 2022a)	no soy exactamente un autor fallecido, sino un fallecido autor

²⁰ Carvalho 2018, p. 18.

Entre as línguas românicas, as soluções são bastante homogêneas, com pequenas variações, à exceção da escolha feita em italiano por Daniele Petruccioli, que recorre a uma estratégia de explicitação; as traduções inglesas, por outro lado, apresentam soluções mais variadas: a tradução de Costa e Patterson explicita, a de McArthur interpreta e, finalmente, a de Thomson-DeVeaux tenta manter a imagem espelhada, em forma de quiasmo, da versão original.

No que diz respeito às séries binárias de adjetivos, é interessante analisar alguns exemplos retirados de *Dom Casmurro*, nomeadamente no capítulo IV, quando se descreve a personagem de João Dias:

Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um arco de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodaque de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinqüenta e cinco anos. Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado se era dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo!²¹

Neste trecho, encontramos três pares adjetivais: o primeiro, “caseira/leve”, enriquece um adjetivo ligado a uma categoria de vestuário com um elemento material; o segundo, “magro/choupado”, apresenta um exemplo de amplificação semântica; o terceiro, “calculado/deduzido”, reforça o valor premeditado da atitude da personagem descrita.

Vejamos algumas traduções.

	<i>Dom Casmurro</i>	veste caseira e leve	Era magro, chupado	um vagar calculado e deduzido
Italiano	Laura Marchiori (Assis 1958)	veste casalinga e leggera	Era magro, smunto	una lentezza calcolata e dedotta
	Gianluca Manzi / Léa Nachbin (Assis 2014a)	veste leggera e da casa	Era magro, smunto	una lentezza calcolata e dedotta
	L. R. Rossi (Assis 2023a)	un abito casalingo e leggero	Era magro, ossuto	un passo calcolato e dedotto

²¹ Assis 2012, p. 1300.

Inglês	Helena Caldwell (Assis 2014b)	Simple jacket	He was thin, drawn	a calculated, deliberate slowness
	H. J. Lowe Assis 2023b	a light and homemade garment	He was thin, emaciated	a calculated and deduced slowness
Francês	Anne-Marie Quint (Assis 2015b)	léger vêtement d'intérieur	Il était mai- gre, avec des joues creuses	une lenteur traînante et déduite
Castelhano	Danilo Albero Vergara (Assis 2019)	prenda casera y leve	Era delgado, de mejillas hundidas	un vagar calculado y deducido
	Adriana García Arriola / Jorge Uribe (Assis 2022a)	prenda casera y liviana	Era delgado, chupado	una lentitud calculada y deducida

Note-se que, no primeiro caso, o par é neutralizado na versão de Caldwell, enquanto a versão de Quint substitui um dos adjetivos por um sintagma preposicional; o segundo par é expandido de forma paralela seja na versão francesa de Quint seja na versão espanhola de Arriola e Uribe; quanto ao terceiro, são interessantes as soluções interpretativas adoptadas por Caldwell para “deduzido” (“deliberate”) e por Quint para “calculado” (“traînante”). Este último par adjetival merece, no entanto, um olhar mais atento, pois insere-se num contexto rico em paralelismos lexicais, em que a passagem de categoria gramatical fornece uma espécie de foco semântico ao adjetivo “vagaroso”, que, por sua vez, passa a ser definido por outros adjetivos. Essa estrutura representa um jogo linguístico muito peculiar, que reverbera nas traduções.

	<i>Dom Casmurro</i>	Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão.
Italiano	Gianluca Manzi / Léa Nachbin (Assis 2014a)	Si alzò con la solita andatura lenta, non la lentezza strascicata dei pigri, ma una lentezza calcolata e dedotta, un sillogismo completo, la premessa prima della conseguenza, la conseguenza prima della conclusione.
	L. R. Rossi (Assis 2023a)	Si alzò con il passo lento dell'usanza, non il passo lento dei pigri, ma un passo calcolato e dedotto, un sillogismo completo, la premessa prima della conseguenza, la conseguenza prima della conclusione.

Inglês	Helena Caldwell (Assis 2014b)	He walked off with his usual slow step – not the dragging slowness of a lazy man, but a calculated, deliberate slowness, a complete syllogism, the major premise before the minor, the minor premise before the conclusion.
	H. J. Lowe Assis 2023b	He rose with his customary slow pace, not the slow dragging pace of the lazy, but a calculated and deduced slowness, a complete syllogism, premise before consequence, consequence before conclusion.
Francês	Anne-Marie Quint (Assis 2015b)	Il se leva, de sa démarche lente habituelle, non pas avec cette lenteur traînante des paresseux, mais avec une lenteur calculée et déduite, un syllogisme parfait, les prémisses avant la conséquence, la conséquence avant la conclusion.
Castelhano	Danilo Albero Vergara (Assis 2019)	Se levantó con el paso lento de costumbre, no el caminar arrastrado de los perezosos, sino un vagar calculado y deducido, un silogismo completo, la premisa antes de la consecuencia, la consecuencia antes de la conclusión.
	Adriana García Arriola / Jorge Uribe (Assis 2022a)	Se levantó con su acostumbrado paso lento, no aquella lentitud arrastrada de los perezosos, sino una lentitud calculada y deducida, un silogismo completo, la premisa antes de la consecuencia, la consecuencia antes de la conclusión.

Verifica-se que a estrutura original é mantida por Manzi e Nachbin (“slow”, “slowness”), Caldwell (“lento”, “slowness”), Quint (“lent”, “lenteur”) e Arriola e Uribe (“slow”, “lentitud”). As outras traduções, pelo contrário, alteram-no, perdendo a elegante estrutura sintáctica que dá corpo ao “silogismo completo” referido um pouco mais adiante.

Vejamos agora as estruturas adjectivais ternárias, através de três exemplos novamente extraídos das *Memórias póstumas*. O primeiro vem do capítulo I: “peinerava uma chuvinha miúda, triste, constante”²²; o segundo e terceiro exemplos encontram-se no capítulo IV: “uma filosofia desigual, agora austera logo brincalhona”²³ e “bandeira grande, pública, ostensiva”²⁴. Observemos as diferentes soluções de tradução.

²² Ibid., p. 629.

²³ Ibid., p. 633.

²⁴ Ibid.

	<i>Memórias póstumas</i>	uma chuvinha miúda, triste e constante	uma filosofia desigual, agora austera logo brincalhona	bandeira grande, pública, ostensiva
Italiano	Mario da Silva (Assis 1928)	un'acquerugiola sottile, triste e implacabile	una disuguale filosofia ora austera ora giocosa	grande, pubblica bandiera
	Giuseppe Alpi (Assis 1929)	una pioggerella sottile, minuta, triste e costante	una filosofia ineguale, ora austera, ora scherzosa	bandiera grande, pubblica, spiegata ai venti
	Laura Marchiori (Assis 1953)	una pioggerellina sottile, triste e insistente	una filosofia diseguale, ora austera, ora scherzosa	vessillo grandioso, pubblico, ostentato
	Daniele Petruccioli (Assis 2020a)	una pioggerellina, di quelle sottili sottili, tristi e tenaci	una filosofia ondivaga, ora austera, poi scherzosa	grande vessillo sgargiante e universale
Inglês	Neil McArthur (Assis 2018)	a gentle rain, sad and constant	an unequal philosophy, now austere, now playful	great, public, overt flag
	Margaret Jull Costa and Robin Patterson (Assis 2020b)	a fine, sad, constant rain	its philosophy is somewhat uneven, one moment austere, the next playful	large, flamboyant, public flag
	Flora Thomson-DeVeaux Assis 2020c	a fine, doleful, steady patter	inconstant philosophy, first austere and just as quickly playful	large, public, prominent flag
Francês	Adrien Delpech (Assis 1911)	une pluie fine passée au tamis	une philosophie inégale, tantôt austère, tantôt folichonne	haute et ostensible bannière
	René Chadebec de Lavalade (Assis 2015c)	une petite pluie fine, tamisée	d'une philosophie inégale, tantôt sévère, tantôt plaisante	grand drapeau flottant publiquement, ostensiblement
Castelhano	José Ángel Cilleruelo (Assis 2007)	una llovizna menuda, triste y constante	filosofía desigual, ahora austera, luego juguetona	bandera grande, pública, ostentosa
	Javier Fornell (Assis 2022a)	una pequeña ducha, triste y constante	filosofía desigual, ahora austera, juguetona	bandera grande, pública y ostentosa

A primeira tríade apresenta um desenvolvimento semântico interessante, passando de um dado descritivo e material para significados psicológicos e temporais, respetivamente, que caracterizam o valor emocional e moral do fenómeno meteorológico. Nas versões italianas, é de notar a grande variedade das traduções de “constante”, que em três casos em quatro deslizam para um significado que acrescenta uma nuance psicológica ao elemento temporal, de modo a tornar a chuva quase um agente ativo, no qual está presente uma vontade persecutória; uma solução que não se encontra noutras línguas.

A segunda tríade representa uma expressão plástica de oscilação e contradição, de uma inconstância programática; aqui o adjetivo que oferece mais pistas é “unequal”, com o interpretativo “ondivaga” de Petruccioli e as múltiplas soluções das traduções inglesas, entre as quais se destaca o moralizante “inconstant”.

A terceira tríade representa uma espécie de clímax de visibilidade e extensão do valor material, mas também ideal, do objeto; é notável em algumas traduções o diferente posicionamento dos adjectivos, não em série, que quebra o clímax, como em Petruccioli ou Lavalade, ou a eliminação de um dos adjectivos, em Silva e Delpech.

Como último exemplo, apresentamos uma série múltipla, que chega a acumular sete adjectivos, do capítulo CXVIII de *Quincas Borba*.

	<i>Quincas Borba</i>	Achava os homens declamadores, grosseiros, cansativos, pesados, frívolos, chulos, triviais.
Italiano	Elena Tantillo (Assis 2009)	Trovava gli uomini ampollosi, villani, noiosi, importuni, superficiali, scurrili, triviali.
	Valentina Manzo (Assis 2012)	Trovava gli uomini carichi di accenti enfatici, volgari, pesanti, opprimenti, frivoli, banali, scurrili.
Inglês	Gregory Rabassa (Machado 1998)	He found men declamatory, coarse, tiring, boring, trivial, crude, banal.
Francês	Jean-Paul Bruyas (Assis 1990)	Il trouvait les hommes emphatiques, vulgaires, lassants, ennuyeux, frivoles, grossiers, triviaux.

Este é um exemplo extremo, em que a acumulação semântica segue uma série de passos lógicos que se poderiam resumir da seguinte forma: “declamadores” já prevê um sentido vagamente negativo, de excesso verbal; “grosseiros” identifica uma maneira de ser e, somado ao anterior, fornece um juízo qualitativo (mais negativo) da loquacidade; “cansativos”

identifica o efeito que as atitudes anteriores têm sobre os outros; “pesados” liga-se ao anterior e identifica algo “que tem peso”, importuno, fatigante; “frívolos” contrabalança o precedente, porque os homens são pesados mas, ao mesmo tempo, sem substância, moralmente leves, superficiais: é uma espécie de compensação, mas pela negativa; “chulos”, que está ligado a “grosseiros”, identifica a baixeza moral; por último “triviais” representa o golpe final: apesar desta soma de características, ainda que negativas, os homens não se destacam, não têm nada de especial, são definidos sem apelo como desinteressantes, banais, comuns. As traduções produzem uma multiplicação absoluta e suplementar de sentido, em que, entre as diferentes versões, escolhas lexicais e significados se entrelaçam e se substituem numa estranha vertigem sinonímica. Nenhuma das versões é semanticamente semelhante à outra e cada uma interpreta o original de forma diferente, sobretudo na acumulação dos sentidos, que em cada caso segue uma lógica própria.

Em conclusão, pode deduzir-se deste breve exame, de valor meramente ilustrativo, que, para além do que é afirmado por uma parte da literatura crítica ou das declarações polémicas ou satíricas do próprio Machado, o adjetivo tem um valor estilístico relevante na sua produção. Essa relevância é multiplicada no contexto da tradução, para a qual representa um desafio complexo, pois questiona as relações semânticas específicas dentro do léxico de uma língua e suas possíveis correspondências em outras línguas. Ao procurar no corpus exemplos úteis para a reflexão efectuada até agora, encontrei uma relativa dificuldade em identificar ocorrências úteis, que não são muito frequentes. Isso, porém, só amplia o seu valor: se Machado considera o adjetivo uma categoria a usar com cautela, tanto mais quando está presente assume particular relevância. Se a afirmação de que se trata de “a alma do idioma” tem um valor irónico, isso não exclui o facto de que no seu uso reside um parâmetro significativo da língua e do estilo do grande escritor brasileiro.

Referências Bibliográficas

- Assis, M. de (1911), *Mémoires posthumes de Braz Cubas*, traduit par Adrien Delpech, Garnier Frères, Paris.
- Assis, M. de (1928), *Memorie postume di Braz Cubas*, traduzione di Mario da Silva, Corbaccio, Milano.

- Assis, M. de (1929), *Memorie postume di Braz Cubas*, traduzione di Giuseppe Alpi, Carabba, Lanciano.
- Assis, M. de (1953), *Memorie dall'aldilà*, traduzione di Laura Marchiori, Rizzoli, Milano.
- Assis, M. de (1958), *Don Casmurro*, traduzione di Laura Marchiori, Rizzoli, Milano.
- Assis, M. de (1959), *Obras completas*, 4 vols., organização de Afrânio Coutinho, Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1990), *Quincas Borba. Le philosophe ou le chien*, traduit par Jean-Paul Bruyas, Métailié, Paris.
- Assis, M. de (1998), *Quincas Borba*, translated by Gregory Ravassa, Oxford University Press, New York/Oxford.
- Assis, M. de (2007), *Memorias póstumas de Blas Cubas*, traducción de José Ángel Cilleruelo, Montesinos, Barcelona.
- Assis, M. de (2009), *Quincas Borba*, traduzione di Elena Tantillo, Sette Città, Viterbo.
- Assis, M. de (2009), *Gioachin Borba: l'uomo o il cane?*, traduzione di Valentina Manzo, Mursia, Milano.
- Assis, M. de (2012), *Obras completas. Romances*, Autch, s.l.
- Assis, M. de (2014a), *Don Casmurro*, traduzione di Gianluca Manzi e Léa Nachbin, Fazi, Roma.
- Assis, M. de (2014b), *Dom Casmurro*, translated by Helen Caldwell, Daunt, London.
- Assis, M. de (2015a), *Mémoires posthumes de Braz Cubas*, traduit par René Chadebec de Lavalade, Métailié, Paris.
- Assis, M. de (2015b), *Dom Casmurro et les yeux de ressac*, traduit par Anne-Marie Quint, Métailié, Paris.
- Assis, M. de (2015a), *Crônicas*, LL Library, São Paulo.
- Assis, M. de (2018), *Posthumous Memoirs of Brás Cubas: A Novel*, translated by Neil McArthur, Lexicos, s.l.
- Assis, M. de (2019), *Don Casmurro*, traducción de Danilo Albero Vergara, edición propia.
- Assis, M. de (2020a), *Memorie postume di Brás Cubas*, traduzione di Daniele Petruccioli, Fazi, Roma.
- Assis, M. de (2020b), *Posthumous Memoirs of Brás Cubas: A Novel*, translated by Margaret Jull Costa and Robin Patterson, Liveright, New York.
- Assis, M. de (2020c), *Posthumous Memoirs of Brás Cubas: A Novel*, translated by Flora Thomson-DeVeaux, Penguin, New York.
- Assis, M. de (2022a), *Memorias póstumas de Blas Cubas*, traducción de Javier Fornell, Kaizen, Cádiz.
- Assis, M. de (2022a), *Don Casmurro*, traducción de Adriana García Arriola y Jorge Uribe, EAFIT, Medellín.

- Assis, M. de (2023a), *Dom Casmurro*, tradução de L.R. Rossi, Classics Press, s.l.
- Assis, M. de (2023b), *Dom Casmurro*, translated by H.J. Lowe, Classics Press, s.l.
- Carvalho, C. de (2018), *Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo, temas*, Lexikon, Rio de Janeiro.
- Celani, S. (2022), *Traduttori falsari, autori fittizi e intertestualità nascoste: da Italo Calvino a Fernando Pessoa, passando per Eros Marana*, in Francesco Fava, Edoardo Zuccato (ed.), *Margini della traduzione*, “Quaderni della Società Italiana di Traduttologia”, 1, pp. 63-79.
- Ferreira, A. B. DE H. (2007), *Linguagem e estilo de Machado de Assis, Eça de Queirós e Simões Lopes Neto*, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- Mengaldo, P. F. (1994), *Il Novecento*, in Francesco Bruni (ed.), *Storia della lingua italiana*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 167-171.
- Neves, G. S. (1959), *Aspectos do artesanato literário de Machado de Assis*, in “Organon”, 3, pp. 87-109.
- Salomão, S. N. (2019), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitora*, Eduerj, Rio de Janeiro.
- Sampaio, R. (1964), *Estilo de Machado de Assis*, in “Ocidente”, 67, pp. 226-235.

24. Machado de Assis e o Português do Brasil: (Des)encontros?

Roberto Mulinacci, Università di Bologna

Que Machado de Assis seja um autor absolutamente inesgotável, um clássico na melhor acepção do termo, vale dizer, o autor de uma obra que, de acordo com aquela surrada citação de Italo Calvino, “provoca incessantemente uma nuvem de discursos sobre si”¹, é uma afirmação tão óbvia que talvez não fosse preciso recorrer a um semelhante truísmo no começo deste artigo. Mas se, tentando contornar sua inegável obviedade de caráter geral, é hoje talvez ainda possível não considerarmos tal afirmação um mero chavão, isto se deve àquela direção praticamente de mão única assumida, ao longo do tempo, pelos estudos machadianos, todos ou quase – embora, claro, mais do que compreensivelmente – de teor literário e que, por conseguinte, têm deixado de fora uma outra inesgotabilidade pelo menos potencial (conquanto até agora, de fato, inexplorada), a qual concerne à relação de Machado com a língua portuguesa. Uma relação que a crítica tem encarado, em regra, salvo raras exceções, como uma questão de pouca monta, sendo, no fundo, supostamente considerada tão autoevidente que parece dispensar qualquer tipo de aprofundamento teórico, substituído por abordagens apenas tangenciais e epifenomênicas e, portanto, inevitavelmente fadadas a redundar em análises, não raro, bastante previsíveis.

Com efeito, falar da relação entre Machado de Assis e a língua portuguesa tem significado, durante muitos anos, nada mais do que confirmar o que já sabíamos, ou seja reconhecer a sua incontestada primazia como “mestre em estilo” (segundo o juízo, por sinal, do seu

¹ Calvino 1991, p. 12.

principal detrator, Sívlio Romero²), tendo, o Bruxo do Cosme Velho, progressivamente se tornado, nas letras brasileiras, “o exemplar mais perfeito da linguagem bela”, por ser, esta, conforme a definição do filólogo Sousa da Silveira, “simples, clara, adequada, pura sem afetação, moderna sem exagero”³, em outros termos, um verdadeiro modelo de referência para a escrita, e não só para aquela propriamente literária, mas também, mais em geral, da língua padrão. Desse ponto de vista, o caso de Machado de Assis se apresenta como absolutamente emblemático, já que ele, a despeito do “dialeto especial”⁴ que lhe é atribuído, é um dos escritores mais citados na gramaticografia brasileira do português para abonar formas e usos inclusive da língua contemporânea, conforme demonstram, por exemplo, dois dos gramáticos mais famosos e conceituados do cenário lusófono, a saber, Evanildo Bechara e Celso Cunha.

Se, de fato, Bechara, que, no decorrer da sua longa carreira, se debruçou bastante sobre a língua e o ideário linguístico do imortal autor de *Dom Casmurro*, contribuiu de forma relevante para a transformação dele em uma das principais fontes de abonações da sua *Moderna Gramática Portuguesa*⁵, utilizando trechos dos romances e das crônicas de Machado como modelares para a norma-padrão do português em todas as áreas desse sistema linguístico – desde a colocação pronominal⁶ até a concordância com o verbo nas construções passivas sintéticas –, foi sobretudo Celso Cunha, nas três versões da sua empreitada gramatical (cujo primeiro ato se deu em 1970 com a *Gramática do Português Contemporâneo*, à qual se seguiram em 1972 a *Gramática da Língua Portuguesa* e em 1985 a *Nova Gramática do Português Contemporâneo*), quem

² Romero 1897, p. 107.

³ Silveira 1940, p. 364.

⁴ Guedes 2006, p. 92.

⁵ Cf. Henriques 1998, que, no seu estudo sobre o cânone linguístico-literário da gramática de Bechara, enumera 122 citações literárias extraídas do macrotexto machadiano, sendo, este, portanto, o terceiro maior exemplário de língua “correta” utilizado pelo filólogo carioca, logo a seguir ao do Marquês de Maricá (191 citações) e ao do Herculano (155 citações).

⁶ Bastante elucidativa da relevância, pelo menos em termos proporcionais, do *corpus* machadiano de Bechara, revela-se a análise de Medeiros-Vieira (2019), que, tratando do modo como é abordada na *Moderna Gramática Portuguesa* a questão da colocação pronominal, arrola 10 citações retiradas de textos do Bruxo do Cosme Velho, o qual acaba sendo, afinal, relativamente a tal específico assunto, o maior fornecedor de exemplos literários (haja vista, com efeito, que os exemplos do crivo do próprio autor do compêndio, embora sejam numericamente majoritários, não cabem nessa conta).

lançou mão, de maneira maciça, dos fenômenos gramaticais selecionados nos textos machadianos, identificando várias passagens deles como exemplificativas das regras do português corrente.

Só para dar uma ideia, basta pensar que – com base em outro estudo bem interessante de Henriques, vazado nos mesmos moldes do anterior sobre a *Moderna Gramática Portuguesa* de Bechara, mas, neste caso, justamente, dedicado ao levantamento das atestações literárias de bom uso da língua presentes na produção congênera de Celso Cunha -, na *Gramática do Português Contemporâneo*, “dentre 1200 citações de 166 autores considerados representativos da linguagem padrão”⁷, Machado de Assis é citado 125 vezes, ao passo que, na *Gramática da Língua Portuguesa*, com 1874 citações e 116 autores, Machado comparece 270 vezes e, por fim, na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, levando em conta que as citações são 2394, retiradas de 205 autores, aquelas provenientes de fontes machadianas chegam a 176. Se não é, portanto, de estranhar que, no *corpus* em pauta, Machado seja definido por Henriques como o “tricampeão das citações”⁸, vale a pena, porém, acrescentar que, diversamente do que poderia parecer, agora a contagem das ocorrências extraídas de amostras da sua obra não se limita a ser apenas um dado banalmente quantitativo, mas constitui também um “atestado de qualidade linguístico-literária”⁹, ou, para melhor dizer, uma autêntica canonização gramatical do autor, assentando, todavia, no seu grau de adesão a um ideal de língua certa, que, nessa acepção quase meta-histórica e ecumênica – aliás bastante funcional ao projeto de Cunha -, talvez não seja de todo justificado.

Entendamo-nos bem: não está aqui minimamente em causa a legitimidade “de afirmar-se que Machado de Assis, se não é o mais correto escritor da literatura brasileira, é dos que melhor a praticaram e mais souberam conciliar a construção clássica e a modalidade espontânea do idioma do seu tempo”¹⁰, a ponto, por conseguinte, de merecer de pleno direito essa inserção no cânone, além de literário, também gramatical do seu país. Contudo, o que chama, em especial, a atenção é que essa elevação ao panteão nacional de um autor que José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira* de 1916, rotulava de “a mais alta

⁷ Henriques 2004, p. 153.

⁸ *Ibidem*, p. 157.

⁹ *Ibidem*, p. 117.

¹⁰ Bechara 2008, p. 17.

expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura”¹¹ seja feita não só praticamente à revelia de toda e qualquer conotação brasileira do seu português, como também quase propositalmente contra ela, isto é, na tentativa de desvincular o quanto mais o “gênio” Machado (uma definição, esta, que, aliás, liga, em continuidade, por exemplo, Mário de Andrade e Harold Bloom) daquele contexto de “revanchismo nacionalista”¹² – conforme foi identificado por Luciana Stegagno Picchio o período da história brasileira que se seguiu ao romantismo – tendo supostamente por objetivo a emancipação linguística da ex-colônia em relação a Portugal.

Não é à toa, então, que excertos machadianos comparecem fartamente nos exemplários das gramáticas acima lembradas, uma vez que se trata de alguns dos compêndios congêneres publicados no Brasil menos autenticamente brasileiros em termos de padrões linguísticos de referência, sendo, de fato, quer a *Moderna Gramática Portuguesa* de Bechara quer as diversas gramáticas de Celso Cunha, por explícita admissão dos seus próprios autores – pense-se tão-só, além das declarações programáticas dos prefácios, nos títulos desses textos –, os produtos de uma artificial homogeneização das normas lusitana e brasileira diacronicamente consideradas. No entanto, Machado de Assis, longe de se limitar a servir de respaldo “neutro” para um ideal de correção gramatical, no máximo, razoavelmente panlusófono – a simples título de exemplo, vejam-se as abonações absolutamente óbvias e até banais fornecidas pelos seus textos nas páginas da *Nova Gramática*¹³ que tratam do emprego dos pronomes demonstrativos –, é utilizado, não raro, sobretudo, e paradoxalmente, em função linguística antibrasileira, no sentido de ele ter sido convertido em um convicto e ferrenho arauto da língua portuguesa *tout court*, sem adjetivos, expressão de um vernaculismo atemporal e supranacional que, destarte, se contraporía a qualquer sua declinação mais cientemente atualizada e nacional.

A esse respeito, por exemplo, gostaria de citar novamente as palavras daquela brasilianista italiana de outrora, Stegagno Picchio, a qual, na sua *Storia della letteratura brasiliana*, vinda a lume em 1997,

¹¹ Veríssimo 1963, p. 304.

¹² Stegagno Picchio 1997, p. 242.

¹³ Cf. Cunha – Cintra 1985, p. 328, 332, 334, 335, 338 (com a única exceção da citação de p. 339, onde os autores recorrem a Machado para atestar o uso da locução “isto de” na acepção de “no tocante a”, “a respeito de”).

contrapunha “la tersa, cristallina prosa di Machado”¹⁴ – descendente, no entender da estudiosa, “come i temi e lo ‘stile’, da modelli di *clarté* francese” -, àquela presumida “lingua brasiliana”, cuja almejada criação pelos românticos precisaria, na verdade, ser muito redimensionada, mas que, vista por esse ângulo, acaba contribuindo para reforçar a imagem de um escritor decerto não alheio à sociedade de seu tempo, embora, apesar disso, talvez não de todo afinado, ao menos no que tange à questão da língua, com os valores e os interesses de uma parte de seus contemporâneos. De resto, deixando, por enquanto, de lado as implicações latentes ou implícitas nesse raciocínio de Stegagno Picchio, que parece assumir de modo bastante axiomático a incompatibilidade de uma “língua brasileira” – seja qual for o significado desse rótulo -, com a evocada e desejada clareza do português padrão (como se, diga-se agora sem ambiguidades, optar por se filiar ao nacionalismo linguístico das elites brasileiras pós-independência tivesse podido prejudicar de alguma forma “o purismo meticoloso, embora inteligente e discreto”¹⁵ da prosa machadiana), resta saber se Machado de Assis se situa real e conscientemente na contramão daquele ideário que, a partir de Alencar, visava, em tese, um abrasileiramento da língua escrita ou se, pelo contrário, o seu posicionamento frente aos puristas seja um pouco mais controverso do que se apresenta ao lermos, às vezes, as histórias literárias.

Porque, de fato, o equívoco presente na reconstrução crítica da professora italiana supramencionada e que constitui, todavia, o horizonte bastante comum em que se tende a ler a relação de Machado com a língua portuguesa, reside na ideia de que ele teria, mais ou menos, voluntária e quase polemicamente se descolado das tendências linguísticas do Brasil finissecular – um país, nessa visão, ainda literariamente sob a influência daquela geração romântica levando adiante a causa de uma língua brasileira de alencariana memória -, e o teria feito justamente com o intuito de se rebelar, em nome do viés esteticista do Realismo brasileiro, dominado do culto da arte pela arte, contra todo e qualquer engajamento político e social, cuja concretização passava, entretanto, também pela opção em favor de uma norma padrão abrasileirada. Olhando a questão por essa perspectiva, em suma, temos a impressão de que Machado encarna, além do papel de maior opositor ao “brasileirismo do

¹⁴ Stegagno Picchio 1997, p. 242.

¹⁵ Câmara Jr 1979, p. 93.

estilo de Alencar¹⁶, tido evidentemente como um modelo ainda pujante dentre os escritores da sua geração, até o símbolo, via de regra, daquela reação purista à deriva, rumo a uma normatização divergente, da língua literária praticada no Brasil.

Só que, na verdade, a história não é bem essa e não só porque Machado tinha uma grande e sincera admiração por Alencar, como também porque o fim do século XIX no Brasil não se parece em nada, em termos linguístico-culturais, com as décadas anteriores em que floresceu o Romantismo, cujo discurso nacionalista – não obstante todos os limites e as reais ambições de um projeto de constituição de uma linguagem brasileira que as ressalvas dos seus mesmos defensores denunciam impiedosamente – foi, de fato, arrastado por uma onda de “lusitanização progressiva da norma escrita”¹⁷ que irá se intensificando a partir de 1880 até se tornar hegemônica. Mas se, então, a mudança político-econômica do país que se deu com a abolição da escravatura e a instauração da República – segundo lembra Celso Cunha – não redundou, por paradoxal que pareça, em “um novo ideal literário, consubstanciado no anseio por novas formas expressivas”¹⁸, terminando, ao contrário, por impor uma subalternidade dos meios letrados brasileiros aos usos linguísticos da ex-metrópole, em particular dos padrões clássicos portugueses, torna-se bastante difícil afirmar que o comprometimento de Machado com a pureza do idioma e a clareza da expressão, ambas idealmente tributárias a um cânone lusitanizante, pudesse ser realmente julgada como uma escolha contracorrente. Por isto, talvez devêssemos inverter a nossa perspectiva de análise.

De fato, ao invés de pensarmos em Machado de Assis como uma espécie de “oasi di felice compostezza”¹⁹, cercada por toda parte por impulsos ‘revolucionários’ de abasileiramento da linguagem literária – contra os quais, aliás, a sua escrita teria resistido inabalável -, deveríamos considerá-lo o que ele efetivamente foi, isto é um simples elo de ligação entre duas posturas, não só ideológicas, inconciliáveis, ou seja, de um lado, um evolucionismo aparentemente extremado, mas visando apenas incorporar, sem exageros, à literatura nacional as inovações brasileiras e, de outro, um conservadorismo elitista e intransigente

¹⁶ Preti 1987, p. 92.

¹⁷ Faraco 2008, p. 108.

¹⁸ Celso Cunha 2009, p.

¹⁹ Stegagno Picchio 1997, p. 223.

tentando a todo custo lhes barrar a entrada. Nesse sentido, apesar de ter ficado imune às polêmicas linguísticas bastante contundentes que animaram a sua época, Machado não só estava sem dúvida a par do processo de gramatização da língua portuguesa em andamento no Brasil da segunda metade do século XIX, como, provavelmente, tinha consciência também daquela coeva emergência de uma gramática brasileira que – Tarallo *docet* – estava começando a caminhar em direção contrária da lusitana, embora passando geralmente despercebida e sendo inclusive combatida.

Cabe lembrar, por exemplo, que, para além de algumas vagas fórmulas, mais ou menos estereotipadas e aplicadas, com poucas variantes e ainda menos serventia, a diversas situações (valha para todas, aquela de “língua portuguesa, mas linguagem brasileira” utilizada, justamente a respeito de Machado, por Serafim da Silva Neto, a fim de sugerir “um estilo peculiar, que se alimenta na linguagem falada, mas sem autorizar nenhuma admissão da existência de um idioma brasileiro”²⁰), dessa vez, falando de tal “estilista nacional”²¹, a classificação em apreço poderia, porém, se tornar mesmo metodologicamente relevante, por remeter também ao outro implícito dualismo, isto é, não tanto àquele já ultrapassado entre língua e estilo, quanto sobretudo àquele entre a posição teórica e a posição prática de Machado, procurando, pois, distinguir entre as suas ideias a propósito da questão da língua no Brasil e o tipo de português que ele tinha concretamente utilizado na sua obra. Todavia, ao separar essas duas vertentes da análise, na linha, de resto, do que já fizera Gladstone Chaves de Melo no seu livro de 1970 sobre José de Alencar, as conclusões a que podemos chegar é que a posição teórica de Machado – diferentemente, por exemplo, do que tinha acontecido com o romancista de *Iracema* – se revela perfeitamente coerente com a sua posição prática, vale dizer, com a modalidade de português culto a que o escritor fez recurso e que, a despeito do clima da época, consegue se manter equidistante quer do “arroubo nativista”²² da linguagem brasileira quer do “casticismo esclerosante”²³ da língua portuguesa, ainda mais, em versão quinhentista²⁴.

²⁰ Silva Neto in Pinto 1981, p. 367.

²¹ *Ibidem*.

²² Câmara Jr. 1977, p. 168.

²³ Cunha 2009, p. 43.

²⁴ Cf. Silva Neto 1950, p. 253: “Os luso-maniacos, aterrados, fundaram em 1876 uma

Nesse quadro, se, como se sabe, já passou em julgado uma certa aversão do autor das *Memórias Póstumas* pela “transcrição do dialeto social popular, limitando-se ao uso de um estilo que nivelava o diálogo por cima, em função do narrador”²⁵ – o que explicaria, por exemplo, o fato de as raras incorreções gramaticais²⁶ se situarem quase exclusivamente naquela área reservada que são os diálogos diretos, sem intervenção do narrador –, talvez seja menos conhecido que estes mesmos diálogos não são, em resumidas contas, os únicos *loci* textuais da obra machadiana onde é possível pinçar ‘erros’, nem que todos os ‘erros’ são apenas imputáveis a estratégias de reprodução mimética da fala coloquial popular, podendo ser, antes, interpretados como bem mais interessantes indícios de uma tímida permeabilidade do escritor fluminense ao português brasileiro então em formação.

A tal respeito, excluindo alguns casos de não concordância verbal, que, em geral, não condizem com essa hipótese²⁷, limito-me a listar sumariamente, aqui de seguida, uma pequena série de fenômenos não de todo infrequentes na escrita machadiana e que, embora nem sempre se configurem – ao menos com relação ao séc. XIX – como exclusivamente brasileiros, fogem, porém, às regras da norma padrão do português e por isso são ainda hoje julgados incorretos no Brasil segundo as gramáticas tradicionais²⁸, apesar de quase todos eles já fazerem parte da norma culta atual vigente naquela comunidade de fala:

sociedade filológica no Rio de Janeiro com o fim de fixar a língua ou fazê-la volver ao século XVI, pela imitação dos belos tipos do áureo período”.

²⁵ Preti 1987, p. 143.

²⁶ Cf. as duas bem conhecidas incorreções, tipicamente brasileiras, cometidas pelo moleque Prudêncio nas MPBC (cap. LXVIII): “deixei ele na quitanda” e “para ir na venda”.

²⁷ Cf., por ex., em *Dom Casmurro*, os casos assinalados por Santiago-Almeida 2010.

²⁸ Veja-se, por ex., por cada um dos fenômenos mencionados abaixo, o ponto de vista de dois autorizados representantes deste filão gramatical prescritivo, como Napoleão Mendes de Almeida e Evanildo Bechara. Sobre a flexão de “meio”, cf. Almeida 1969, p. 139 e Bechara 2009, p. 552; sobre o uso de *onde/aonde* cf. Almeida 1969, p. 292 e Bechara 2009, p. 487-8; sobre a correlação temporal de *haver* cf. Almeida 1969, p. 484.

- flexão do advérbio *meio*²⁹;
- uso indiferente de *onde* por *aonde* e vice-versa³⁰;
- falta de correlação temporal do verbo *haver* com os demais verbos da frase³¹;
- emprego do *lhe* como objeto direto³²;
- preferência pelas construções *estar com*³³.

É óbvio que as exemplificações citadas para documentar cada um dos desvios desse pequeno rol acima não pretendem de jeito nenhum denegrir a reputação de Machado de Assis como grande modelo da

²⁹ Cf.: DC (cap. XLIII): “que eu hoje estou *meia* maluca”; QB (cap. XLII): “a cabeça do Rubião *meia* inclinada”; (cap. CLXI): “*meia* caída para trás”; “e murmurou, *meia* alegre, *meia* triste”; IG: (cap. XVI) “a de hoje vinha turva e *meia* apagada”; DDG: “Casou *meia* defunta, às portas do nada”.

³⁰ Cf. MPBC (cap. LVII): “*Onde* andarás, grande procurador dos negócios humanos?”; (cap. XCV); QB (cap. CLIII): “Seja *onde* for, vamos”; APA (cap. VII): “que este se apresentasse em casa do Dr. Matos, *onde* pouco depois chegou Camilo”; RDO: “Clarinha estremeceu, e deixou-se ficar *aonde* estava”; MDP (cap. IV): “lambrou-se que Madalena *lhe* dissera morar ali: mas *aonde*?”

³¹ Cf. MPBC (cap. XII): “Era o que me dizia, *há* dias, a senhora Duquesa”; DC (cap. XIII): “as pernas *há* pouco tão andarilhas, pareciam agora presas ao chão”; (cap. XXXVII): “Padre Cabral estava esperando *há* muito tempo?”; (cap. LXXIV): “*Há* um instante tinha eu o desejo de *lhe* perguntar”; MA (21 de maio): “e adoecera gravemente *há* dias”. Aliás, Bechara 2008 afirma também que “Machado usou o verbo *fazer* no plural aplicado a tempo (*fazem três dias*) até a fase dos *Contos fluminenses*” (p. 19), mas sem especificar em que texto. Talvez, então, seja mais interessante citar, sempre na esteira de Bechara 2008, p. 19 – o qual, porém, menciona só uma ocorrência dele em uma resenha ao *Compêndio da Gramática Portuguesa* de Vergueiro e Pertence -, outro solecismo a que Machado não foi imune na primeira parte da sua produção, isto é, o uso de *haver* como impessoal no plural, conforme demonstra o exemplo retirado de MDP (1869): “Ali *haviam* vários deputados que conversavam de política”.

³² Bastante significativo em termos de tímida permeabilidade da língua de Machado ao português brasileiro – a despeito também do contexto mais coloquial em que aparece, ou seja, o das crônicas de *A Semana*, publicadas na *Gazeta de Notícias* de 1892 a 1897 – é sobretudo este uso do *lhe* acusativo, que já a *Grammatica Portuguesa* de João Ribeiro (1889, p. 309) incluía entre os brasileirismos sintáticos. Cf. em especial a crônica de 5 de agosto de 1894, impropriamente chamada “O punhal de Martinha”, onde Machado parece reivindicar o caráter nacional dessa opção: “Não se aproxime que eu *lhe* furo’. A palmatória dos gramáticos pode punir esta expressão; não importa, o eu *lhe* furo traz um valor natal e popular que vale por todas as belas frases de Lucrecia”; e, na mesma coletânea, também a crônica de 19 de abril de 1896: “Não *lhe* acusem de estrangeirismo”.

³³ Trata-se de mais um brasileirismo sintático apontado na *Grammatica Portuguesa* de João Ribeiro (1889, p. 309) e a que Machado recorre frequentemente: cf. MPBC (cap. XXVIII): “*estou com* sessenta anos”; QB (cap. LXIX): “*estou com* medo”; DC (cap. XVI): “*estou com* vontade”; (cap. LXII): “*estou com* saudades de mamãe”; H (cap. XV): “*estou com* raiva”; EJ (cap. XCVIII): “*estou com* febre”; MA (8 de setembro): “*estou com* sono”.

língua portuguesa, nem, ao mesmo tempo, esgotam a casuística dos ‘tropeços’ que são documentáveis no conjunto da sua produção artística, mas, pensando bem, não é esse o ponto. De resto, além de tais supostos tropeços serem poucos demais para questionar a sério aquela reputação, eles não passam, afinal, de meras concessões a um legítimo ‘instinto de naturalidade’ que toma vulto também no terreno da língua, conquanto isso, claro, não seja suficiente para dizer, com as palavras de Lima Sobrinho, que “não há linguagem mais brasileira do que a de Machado de Assis”³⁴, nem para converter o Bruxo do Cosme Velho em um campeão de brasilidade linguística.

O verdadeiro ponto, porém, é que, não obstante certos lugares comuns críticos, Machado foi seguramente menos infenso ao português do Brasil do que podemos imaginar e a confirmação de uma osmose linguístico-cultural com seu país nos vem, muito mais do que desse sucinto mas não irrelevante exemplário, daquele seu posicionamento teórico manifestado em alguns escritos, principalmente no *Instinto de Nacionalidade*, onde, sem nunca abrir mão do ideal da pureza da linguagem que fica para ele como uma autêntica estrela polar, relativizou bastante as posturas dogmáticas em torno da intangibilidade de um padrão linguístico de referência, salientando, por exemplo, que “as línguas aumentam e se alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes” e que “a este respeito a influência do povo é decisiva”³⁵. Entretanto, ao reconhecer a incontestabilidade do princípio da evolução linguística, Machado se recusa a aceitar até o fundo o que dele se deduz, se limitando, pelo contrário, a lembrar que não só o uso, na língua, não implica abuso, mas que cabe fundamentalmente ao escritor filtrar os usos populares, restringindo sua influência na literatura.

Afinal de contas, porém, estas de Machado são, *mutatis mutandis*, as mesmas palavras de Alencar, com as mesmas ressalvas, e, em que pese à minha plena consonância com Faraco, quando afirma que “Machado de Assis é quem melhor sintetiza uma postura de compromisso nas guerras em torno da língua”, se é infelizmente verdade que “essa postura de compromisso, da qual Machado de Assis é um emblema, não conseguiu vencer de todo, no plano ideológico, a perspectiva purista e normativista”³⁶, deve-se, todavia, a ela ao menos o mérito de ter

³⁴ Lima Sobrinho 1958, p. 123.

³⁵ Machado 1973, p. 809.

³⁶ Faraco 2008, p. 127.

abrandado a voz nacionalista, contribuindo assim para tornar histórica e culturalmente legível, até o Modernismo, uma ideia possível de “fala brasileira”³⁷, à espera de tempos melhores.

Referências bibliográficas

- Almeida, N. M. de (1969), *Gramática Metódica da Língua Portuguesa*, 22^a ed., Edição Saraiva, São Paulo.
- Assis, M. de (1973), *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade*, in *Obra Completa*, vol. III, Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 801-809.
- Bechara, E. (2008), *Machado de Assis e o seu Ideário de Língua Portuguesa*, in “Confluência”, 35-36, pp. 17-27.
- Bechara, E. (2009), *Moderna Gramática Portuguesa*, 37^a ed., rev., ampl. e atual., Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Calvino, I (1991), *Por que Ler os Clássicos*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Câmara Jr., J. Mattoso (1977), *Ensaio machadiano*, Ao Livro Técnico S/A, Rio de Janeiro.
- Cunha, C. (2009), *Língua Portuguesa e Realidade Brasileira*, 11^a ed., Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.
- Cunha, C., Cintra, L. (1985), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Edições João Sá da Costa, Lisboa.
- Faraco, C.A. (2008), *Norma Culta Brasileira: Desatando Alguns Nós*, Parábola Editorial, São Paulo.
- Guedes, P. C. (2006), *A Formação do Professor de Português*, Parábola Editorial, São Paulo.
- Henriques, C. C. (1998), *O cânone lingüístico-literário na Moderna Gramática Portuguesa*, de Evanildo Bechara, in “Idioma”, 20, pp. 25-35.
- Henriques, C. C. (2004), *O cânone lingüístico-literário das Gramáticas de Celso Cunha*, in “Filologia Linguística Portuguesa”, 6, pp. 115-159.
- Lima Sobrinho, A. B. (1958), *A Língua Portuguesa e a Unidade do Brasil*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro.
- Medeiros, E. G., Vieira, F. (2019), *Colocação Pronominal na Moderna Gramática Portuguesa*, de Evanildo Bechara: *Comparando as Abordagens das 1^a e 37^a Edições*, in “DLCV: Língua, Linguística e Literatura”, 15, 1, pp. 143-173.
- Preti, D. (1987), *Sociolinguística: os Níveis de Fala*, 6^a ed., Companhia Editora Nacional, São Paulo.
- Romero, S. (1897), *Machado de Assis. Estudo Comparativo de Litteratura Brasileira*, Laemmert & C. – Editores, Rio de Janeiro.

³⁷ Cf. Mário de Andrade in Pinto 1981, p. 168: “Na fala brasileira escrevem Euclides, Machado de Assis, João Ribeiro, etc. E eu”.

- Santiago-Almeida, M. M. (2010), *Para uma nova edição crítica de Dom Casmurro*, in “Caligrama”, 15, 2, pp. 189-202.
- Silva Neto, S. (1950), *Introdução ao Estudo da Língua Portuguesa no Brasil*, Dep. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro.
- Pinto, E. P., (1981), *O Português do Brasil. Textos Críticos e Teóricos – 2: 1920-1945. Fontes para a Teoria e a História – Seleção e Apresentação de Edith Pimentel Pinto*, Livros Técnicos e Científicos Editora, Rio de Janeiro, pp. 366-370.
- Silveira, S. (1940), *Licões de Português*, 4^a ed. melhorada, Companhia Editora Nacional, São Paulo.
- Stegagno Picchio, L. (1997), *Storia della letteratura brasiliana*, Einaudi, Torino.
- Veríssimo, J. (1963). *Machado de Assis. História da Literatura Brasileira*. 4^a ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, Brasília.

Siglas das obras machadianas citadas

APA	<i>A parasita azul</i>
DC	<i>Dom Casmurro</i>
DDG	<i>A desejada das gentes</i>
EJ	<i>Esaú e Jacó</i>
H	<i>Helena</i>
IG	<i>Iaiá Garcia</i>
MA	<i>Memorial de Aires</i>
MDP	<i>A mulher de preto</i>
MPBC	<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>
QB	<i>Quincas Borba</i>
RDO	<i>O relógio de ouro</i>

MACHADO EDITOR E EDITADO

25. Machado de Assis, editor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Lúcia Granja¹, Universidade de Campinas

A ideia que fazemos dos grandes vultos é, quase sempre, tão diversa de sua personalidade real como as estátuas dos homens de carne e osso que foram um dia.

(Lucia Miguel-Pereira, 1936)

Machado de Assis, o escritor mais importante da literatura brasileira, requereu desde sempre a circulação e reconhecimentos internacionais de sua obra², embora não as tenha alcançado de modo célere. Ainda assim, a vida e a produção literária geral desse escritor têm sido esquadrihadas em diversos tempos e em diferentes espaços, o que resultou em uma vastíssima coleção de leituras críticas e em amplo conhecimento das ações do homem e do artista, tanto em seu projeto estético quanto na construção de estratégias postas em ação com o objetivo de ocupar um lugar de destaque no panteão das letras brasileiras e, em acréscimo, circular internacionalmente. No entanto, essa profusão de leituras e de conhecimento biobibliográfico pode ainda ser acrescida de um debate menos volumoso na crítica sobre esse escritor, as interpretações decorrentes das ações mais materiais em torno da inscrição e da transmissão dos textos machadianos³, o que nos leva às ações do homem.

¹ Esse texto é resultado dos apoios da FAPESP (processo 2020/03648-5, Machado de Assis: papéis editoriais) e do CNPq (Produtividade em Pesquisa). A pesquisadora agradece a ambas as instituições.

² Para um balanço da história das primeiras traduções e da circulação da obra de Machado de Assis em inglês, mas também em francês e em Portugal, ver o dossiê “Machado De Assis: Tradução, Edição e Circulação Internacionais” da revista *Machado de Assis em linha*, vol. 16, 2023.

³ Tema desenvolvido sobretudo em Lajolo e Zilberman 2011; Zilberman, 2012, 2004;

Este trabalho debruça-se, na seara acima destacada, sobre um homem de letras lutando para publicar e cuidar de sua obra. As ações do escritor em torno de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são parte da história das relações entre Machado de Assis e seus editores, bem como das ações editoriais do próprio escritor, que transbordam na percepção de que Machado de Assis foi, em momentos muito importantes de sua trajetória⁴, editor de si mesmo⁵.

Para contar esta história com segurança, é preciso voltar ao romance *Helena*. Publicado no jornal *O Globo* entre 6 de agosto a 11 de setembro de 1876, a primeira edição em livro, como mostram as informações materiais representadas pela imagem acima, resultou de uma coedição de B. L. Garnier, no Rio de Janeiro, e de Ernesto Chardron, no Porto, juntamente com Eugênio Chardron, em Braga e de Carvalho e cia, em Lisboa:

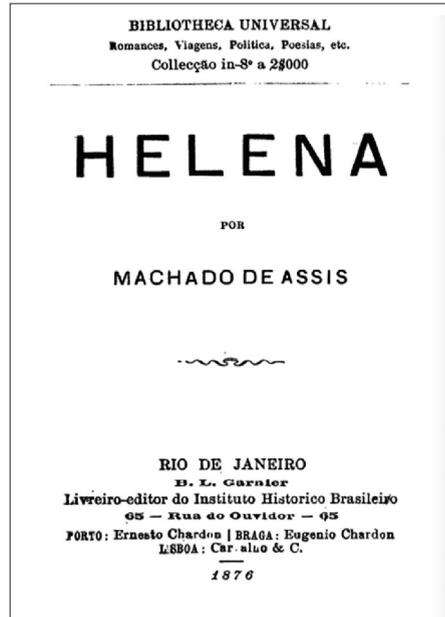


Figura 1: página de rosto da primeira edição de *Helena*, de Machado de Assis. Fonte: Acervo digital da biblioteca Braisliana Guita e José Mindlin. Acessível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4827>

Granja, 2020, 2018b; 2023a; 2023b.

⁴ Bourdieu 1996, p. 71.

⁵ Pesquisas recentes têm apontado as relações entre Machado de Assis e o fazer editorial. Nesse caso, Machado teria sido editor do suplemento literário da revista *A Estação*, onde publicou inúmeros textos, inclusive a primeira versão de *Quincas Borba* e a novela "O alienista" (Teixeira, 2010b). Já no argumento do trabalho de Gonçalves (2015), Machado de Assis teria sido o editor de suas *Poesias completas*, volume que organizou em 1901, reunindo os livros *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875), às quais acrescentou um novo conjunto intitulado *Ocidentais*. Além disso, ao longo de sua trajetória, Machado atuou na montagem e na revisão de suas obras, por meio de negociações para autorização de republicação, escolha de textos, confecção de paratextos etc (Aguilar 2019; Salla e Salgado 2020; Salla e Aguilar 2023). Segundo Granja (2020 e 2023^a), Machado de Assis foi, respectivamente, organizador de suas coletâneas de contos desde o início dos anos 1870, bem como *publisher e editor* de *Helena* e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O frontispício do romance, além das indicações a respeito do quarteto de editores em coedição internacional, evidencia a data de publicação, 1876, bem como o fato de *Helena* integrar uma coleção In-8º (no século XIX, um formato para consumo, ou seja, não exclusivo de livros resultantes de edições luxuosas), intitulada “Bibliotheca Universal. Romances, viagens, política, poesias, etc”, o exemplar vendido a 2.000 réis (preço corrente desse tipo de volume no Brasil). O preço é o do livro que circularia no Brasil⁶ e, estando impresso na página de rosto, aponta ainda para uma encadernação brasileira do romance, apesar da parceria com os portugueses.

Machado de Assis prefaciou-se constantemente em seus livros, atento à questão tipográfica, à textualidade e a outras questões relativas à materialidade, o que justifica o seu alto investimento em preambulares⁷. No entanto, uma informação preciosa veiculada na “Advertência” à segunda edição de *Helena*, de 1905, tem passado despercebida da crítica machadiana:

“ADVERTÊNCIA

Esta nova edição de *Helena* sai com várias emendas de linguagem e outras, que não alteram a feição do livro. Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimi, diverso do que o tempo me fez depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876 (...)

M. de A”⁸.

Apesar do que o paratexto tem afirmado há mais de um século, destacado na citação do trecho acima, cristalizou-se a ideia de que *Helena* foi publicado seriadamente em *O Globo* e depois, em livro, “por Garnier”. Agora, para associar fontes e entender melhor o fato de que Machado de

⁶ Os catálogos de Ernesto Chardron, segundo o trabalho de Queiroz, 2016, pp. 124-125, anunciam os livros com outra faixa de preços: O volume in-8 de *Alfarrábios. Crônicas dos tempos colonias*, de José de Alencar, são anunciados, em 1874, a 600 réis. Queiroz também afirma que, tendo analisado comparativamente os livros vendidos por Garnier e pelos Chardron em parceria comercial e editorial “os preços anunciados (...) tanto de livros quanto do periódico [*Jornal das Famílias*] são bastante diversos nos dois países, revelando uma possível adaptação às economias locais. Conferir Queiroz 2016, p. 131.

⁷ Salla e Salgado 2020; Salla e Aguilar 2023.

⁸ Machado de Assis, 1905, grifos nossos.

Assis foi o *publisher* e o *editor* de *Helena*⁹, tendo composto e impresso o romance em 1876, é preciso que se façam algumas apostas críticas e historiográficas. Em primeiro lugar, afirmar que Garnier e associados, não apenas Garnier, foram editores de capa, e não *publishers*, do romance *Helena*; a seguir, ter coragem de desconsiderar as tão atuais e necessárias discussões sobre a autoria e as assinaturas machadianas¹⁰, ao entender que *M. de A. são*, simplesmente, as iniciais do nome da pessoa Machado de Assis; por fim, assumir que se faz essa escolha de interpretação, a de que Machado de Assis foi *publisher/editor* de *Helena*, com base em documentos muito anteriores ao paratexto de 1905, silêncio que é preciso explicar.

Machado de Assis vinha diversificando – em gênero, mas também nas relações com editores — as suas publicações, desde o primeiro livro até *Memórias Póstumas*. Seus poemas, contos, romances e a dramaturgia foram publicados por meio de diferentes editores, livreiros e tipógrafos, por várias razões, entre as quais reconhecemos obrigações assumidas, oportunidades e, o mais importante para uma pesquisa sobre Machado de Assis como editor, o desejo de controlar editorialmente a sua obra. Nesse último caso, aliás, temos vários indícios de que Machado de Assis cuidou pessoalmente da tentativa de tradução de suas *Memórias Póstumas*¹¹.

Entre 1861 e 1881, os livros de Machado de Assis emergiram: do vínculo com Paula Brito, ao menos até a morte do livreiro-editor, em cuja casa publicou a tradução *Queda que as mulheres têm pelos tolos*¹² (1861) e a “fantasia dramática” em um ato, *Desencantos* (1861); da provável autopublicação¹³ da comédia em um ato *O Caminho da Porta*, 1863, na extensa coleção “Teatro Moderno Luso-Brasileiro” da Livraria Cruz Coutinho; da pronta republicação da mesma peça, acrescida de *O*

⁹ Para explicar a complexidade da questão, é preciso lançar mão da dupla função que tem a palavra “editor” em português e em outras línguas latinas, emprestando ao inglês a nítida separação de atividades: preparador do texto (*editor*, em inglês), aquele que decide sobre o conteúdo do que viria a ser o livro; editor, aquele que publica o texto (*publisher*, em inglês)

¹⁰ Santos 2021; Guimarães 2023.

¹¹ Guimarães 2012; Granja 2018a e 2023a.

¹² Tradução feita por Machado de Assis e que traz seu nome em destaque, enquanto oculta, por ser à época anônimo, o de Victor Hernaux, autor de *De l'amour des femmes pour les sots*, publicada em Liège, em 1859.

¹³ Na falta de documentos que ofereçam mais detalhes sobre as condições de publicação, a pesquisa da qual este trabalho resulta, baseando-se no que acontecerá com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, considera como prováveis autopublicações os livros que saíram por tipografias e livrarias.

protocolo, no volume *Teatro*, em 1863, pela Tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*, a mesma do jornal liberal homônimo dirigido por Joaquim Saldanha Marinho e Quintino Bocaiuva, periódico com o qual Machado de Assis tinha profundas relações¹⁴ (o que pode ser que o tenha ajudado a não pagar pelo livro); da publicação de mais duas peças de teatro, *Quase ministro*, 1864, pela Tipografia Escola Editor Serafim José Alves, e *Os Deuses de Casaca*, 1866, pela Tipografia Imperial do Instituto Artístico; dos poemas de *Crisálidas*, 1864, primeiro volume de Machado de Assis na editora de B.-L. Garnier; das *Falenas* e *Contos Fluminenses* (ambos em 1870, tendo sido os *Contos* compostos em Paris, em 1869), pela B.-L. Garnier, em coedição com o francês G. E. Belhatte¹⁵; do aparecimento da ficção curta e longa de Machado na forma de livro¹⁶, com *Ressurreição* (1872) e *Histórias da Meia-Noite* (1873), ambas pela B.-L. Garnier, sem coedição; com a transposição do romance *A mão e a luva* do jornal ao livro, já que ele apareceu seriadamente em *O Globo* entre 26 de setembro e 3 de novembro de 1874 e, imediatamente depois, pelo Editores Gomes de Oliveira e Tipografia de *O Globo*, a partir da tipografia do periódico portanto; da transposição do romance *Iaiá Garcia* (1878) do jornal ao livro, antes publicado no periódico *O Cruzeiro* entre 1º de janeiro e 02 de março de 1878, o qual saiu como livro por ação de G. Vianna & C. Editores, a tipografia do periódico, logo após a publicação seriada no jornal; da publicação das *Americanas* (1875) pela B.-L. Garnier, na mesma coleção in-8º onde *Helena* viria a circular, a “Bibliotheca Universal romance, viagens, política e poesias”.

¹⁴ Talvez as relações de Machado de Assis com o *Diário do Rio de Janeiro*, como repórter, cronista e crítico literário tenham configurado uma exceção no critério que estabelecemos para considerar um livro de Machado como autopublicação (ver nota 12). Sobre as relações de Machado de Assis com o *Diário do Rio de Janeiro*, ver Granja 2000.

¹⁵ A consulta aos “Arquivos de impressores-livreiros” nos *Archives nationales de France*, deixa claro que Eugène Belhatte foi um impressor, livreiro e uma espécie de editor especialista em língua portuguesa na Paris do século XIX, sucessor do Rey (licença de livreiro de 13 de junho de 1816), com quem trabalhou por vinte anos (Belhatte sucedeu a Rey no negócio do português, tendo recebido sua autorização de livreiro em 12 de outubro de 1852). Essa parceria com B.-L. Garnier mostra que o negócio da edição dos livros brasileiros não passava pelos irmãos Garnier em Paris, de forma que, não possuindo autorização de editor (*brevet*) na França, Baptiste-Louis era obrigado a adotar outras parcerias, mas, ao mesmo tempo, é o único Garnier responsável, até 1893, data de sua morte, pela parte editorial de projeto de edição dos livros brasileiros, com possível apoio imperial, em busca da afirmação de uma identidade literária nacional.

¹⁶ Os contos machadianos que integram *Contos Fluminense* e *Histórias da Meia-Noite* vinham sendo publicados no *Jornal das Famílias* desde 1864, com exceção de “Miss Dollar”, ao menos pelo que se conhece até agora.

A lista não aparece em ordem rigorosamente cronológica, mas foram aproximados os casos editoriais similares e omitidos *Helena* e *Memórias Póstumas*, os quais serão estudados detalhadamente a seguir. Resta, antes, comentar, a partir dos casos de *A mão e a Luva* e de *Iaiá Garcia* que, na falta de documentos, supõe-se ter havido uma obrigação contratual ligando a publicação dos dois romances seriados nos jornais à passagem imediata à forma livro, quer em *O Globo* quer em *O Cruzeiro*, o que leva a uma segunda suposição, a de que a obrigação contratual, se ela existia, era de interesse do autor. Em ambos os casos, nos livros, os proprietários dos periódicos assinam-se como “editores” e o livro passou por novo processo de composição tipográfica, uma vez que a comparação da publicação nos jornais com a página dos livros não revela identidade de matrizes.

A publicação do romance *Helena* apresenta um quadro interessante por si, mas, além disso, também deixa ver a forma mais completa o movimento da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Helena*, romance publicado seriadamente em *O Globo*, 6 de agosto a 11 de setembro de 1876, foi negociado com a Garnier nas seguintes condições:

Contrato de venda de *Helena do Valle*, entre Machado de Assis e B. L. Garnier

1º Joaquim Maria Machado de Assis vende a B. L. Garnier a primeira edição que vai mandar imprimir na Tipografia do *Globo*, depois de ter saído em folhetim, de seu romance intitulado *Helena do Valle*, composta de mil e quinhentos exemplares (1500 exemplares), o qual formará um volume do formato do das *Histórias da meia-noite*, e igual pouco mais ou menos em tudo a este último volume, pela quantia de seiscentos mil réis (Rs 600\$000), pagáveis no ato da entrega da dita edição.

2º Joaquim Maria Machado de Assis não poderá reimprimir, sob qualquer forma que seja, o romance *Helena do Valle*, antes desta primeira edição estar esgotada, salvo se comprar primeiro ao editor todos os exemplares que ficarem em ser, ao preço de venda para o público”

3º Em fé de que passaram as partes dois contratos de igual teor por cujo cumprimento se obrigam por si e seus bens, bem assim por seus herdeiros e sucessores, e que trocaram entre si depois de assinados.

Rio de Janeiro, 29 de abril de 1876

J^m Maria Machado de Assis.

B. L. Garnier

Recebi a quantia de seiscentos mil réis, importância deste contrato.
Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1876
J^m M. Machado de Assis.¹⁷

É preciso observar-se que houve uma mudança de estratégia para a publicação em livro entre *A mão e a luva* (1874) e *Helena* (1876), ambos saídos em *O Globo*, o que se explica, em boa parte, pela atrativa coedição entre B.L. Garnier, no Rio, e os Chardron/Carvalho, em Portugal. Sobre *Helena*, esse romance seriado só começaria a ser publicado em 06 de agosto de 1876¹⁸ em *O Globo*, mas foi vendido a B. L. Garnier já em 29 de abril de 1876, nas seguintes condições: “Joaquim Maria Machado de Assis vende a B. L. Garnier a primeira edição que vai mandar imprimir na Tipografia do *Globo*”.

Embora a forma verbal aqui seja ambígua (quem vai mandar imprimir, Machado ou Garnier?), o contexto deixa ver que é Machado de Assis, ele próprio, quem imprimirá o romance na tipografia do jornal *O Globo*, depois de ele ter saído em folhetim, uma vez que as relações com o periódico, que datavam de alguns anos, eram do autor do romance. Para além disso, o contrato deixa claro que Machado era o responsável pela publicação em seu segundo parágrafo, quando se declara que Machado de Assis “não poderá reimprimir, sob qualquer forma que seja, o romance *Helena do Valle*, antes desta primeira edição estar esgotada”. Em terceiro lugar, o antes mencionado prefácio da segunda edição de *Helena*, em 1905, dá-nos a prova cabal da atuação editorial do escritor, que compôs e imprimiu o romance em forma de livro, ou seja, pagou por nova composição tipográfica — entre a edição do jornal e a do livro não houve aproveitamento de composição — e pela impressão do livro, na posição do *editor*.

O documento acima transcrito foi assinado em 29 de abril de 1876, três meses e meio antes de a narrativa começar a ser publicada n’*O Globo*. Providencialmente, o recibo mostra que Machado de Assis recebeu o pagamento da edição no final de agosto, poucos dias antes de o folhetim começar a sair no periódico (25 de agosto de 1876). Tudo se passa no futuro: Machado vende a B.-L. Garnier a primeira edição,

¹⁷ *Contrato celebrado entre Joaquim Maria Machado de Assis e o editor B. L. Garnier (...), 1876.*

¹⁸ A partir desse parágrafo até logo antes da conclusão, retomo, com alguns poucos acréscimos e novas descobertas que acrescentam precisão ao argumento, a análise feita em Granja, 2023 a. Todo o restante do texto corresponde a uma elaboração original.

em mil e quinhentos exemplares, que vai mandar imprimir, depois de ter saído em folhetim (ou seja, depois de Machado de Assis ter escrito o romance seriado e negociado a sua publicação no periódico). Além do mais, para pagar por essa edição que o escritor-editor Machado de Assis preparava, ele buscara, já em abril, seus meios: vender o texto que seria impresso a Garnier e supostamente ganhar algum dinheiro, visto que ele também receberia pela publicação no jornal e poderia, com uma das duas fontes, pagar a composição/impressão (e se supõe que tenha ganho dinheiro de pelo menos uma delas, provavelmente, a publicação do romance em folhetim, embora, entre uma e outra edição não tenha havido aproveitamento de composição, o que aponta para gastos com uma nova empreitada tipográfica).

No caso de seu romance *Helena*, Machado de Assis foi quem preparou o seu texto para a publicação (ele foi o *editor*, em inglês) e, ao mesmo tempo, funcionou como um editor (foi também o *publisher*, em inglês), à medida que, com Garnier e com a venda do folhetim a *O Globo*, conseguiu meios para pagar pela composição e impressão dos cadernos que constituiriam o miolo do livro, tudo isso feito na tipografia do periódico que já compusera e publicara a versão do texto em romance seriado, arranjo primeiro do escritor-editor para a veiculação de seu romance¹⁹. A ação editorial de Garnier/Chardron/Carvalho torna-se bem clara: eles se limitaram apenas a emprestar à *Helena* o seu selo editorial, bem como o da coleção luso-brasileira, tendo agido como editores de capa, além de inserir o romance em uma coleção binacional de obras “universais”. B.-L. Garnier funcionou também como vendedor do livro. Ao longo do tempo, a publicação na qual trabalhou e pela qual pagou Machado acabou circulando como se fosse resultado unicamente de Garnier, embora, verdadeiramente, a parceria Garnier, Chardron e Carvalho & Cia, em 1876, acrescentasse valor simbólico ao romance e à autoria dele, pois a coedição e a coleção indicavam uma possível circulação em Portugal.

A partir de *Helena*, Machado de Assis interrompeu a publicação de sua ficção por meio de parcerias com Garnier, ou de ações do editor, desde *Iaiá Garcia* (1878) até *Histórias sem data* (1884)²⁰. Pode ser que

¹⁹ Ficam fora deste texto, por questão de espaço, questões relativas ao dinheiro, à forma dos livros, entre outras tantas que se poderia abordar, a partir desses contratos.

²⁰ Embora não possamos, por questão de espaço, desenvolver o argumento, também o livro *Papeis Avulsos* (1882) foi criado e impresso por Machado, sendo B.-L. Garnier apenas o vendedor dos exemplares do livro.

tudo isso se deva ao fato de que Machado não tenha encontrado apoio editorial para seus projetos, mas, no campo das certezas, tornar-se editor de si mesmo conferia-lhe rigoroso controle, inclusive editorial, sobre sua obra. Esse último caso fica evidente pela consciência dos poderes sobre a propriedade literária, por meio, por exemplo, de uma limitação no tempo concedido a uma possível autorização de tradução de *Memórias Póstumas* para o alemão, em 1888²¹.

Em 12 de janeiro de 1881, quando *Memórias Póstumas* já era anunciado pelos jornais, Machado de Assis assinou mais um recibo para Garnier, documento que hoje em dia nos revela novidades:

Recebi do Ilmo. Sr. B. L. Garnier a quantia de seiscentos mil réis, importância quatrocentos e setenta exemplares do meu livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obrigando-me a não fazer 2ª edição do referido livro antes que o dito L. Garnier haja vendido aqueles exemplares.

Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1881
Machado de Assis
190 N° 488
Machado de Assis

Pª 190, N° 488
Memórias de Brás Cubas
R\$ 600\$000
Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1881²².

Memórias Póstumas de Brás Cubas fora publicado seriadamente na *Revista Brasileira* entre 15 de março e 15 de dezembro de 1880. Pelo recibo acima, de 12 de janeiro de 1881, as datas e o pronome oblíquo

²¹ Um documento de 1888 mostra que Machado mantinha os direitos de propriedade literária e de tradução sobre *Memórias Póstumas*, à essa época. Conferir Guimarães 2012 e Granja 2023a. Em um artigo recente, analisa-se a documentação das relações entre Garnier e Hachette, mostrando-se que o controle sobre o direito de tradução era dos editores (Granja e Bezerra 2023).

²² *Recibo de Memórias Póstumas de Brás Cubas...*, 1881, grifos nossos. Este documento foi encontrado graças ao trabalho de pesquisa de fontes de Alexandra Pinheiro, que recuperou os “42 contratos e 33 recibos de transações efetivadas por Garnier” (Pinheiro, 2008, p. 172), os quais foram disponibilizados na página do site do Projeto Temático FAPESP “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX” (<http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br>), por meio do trabalho de Marcia Abreu (coordenadora do projeto), Lúcia Granja (pesquisadora do projeto) e Lucas de Castro Marques (aluno do projeto).

falam por si: “(...) obrigando-me a não fazer a 2ª edição do referido livro antes que o dito L. Garnier haja vendido aqueles exemplares”²³. Em primeiro lugar, observemos que a restrição de não refazer a edição enquanto Garnier não tivesse vendido os exemplares do livro explica o porquê de o romance jamais ter sido reeditado enquanto viveu Baptiste-Louis, ou seja, até 1893, tendo recebido segunda edição em livro em 1896. No campo da recepção do romance, o fluxo de vendas do romance não é lisonjeiro, sobretudo porque, como mostra o recibo, Garnier tinha apenas quatrocentos e setenta exemplares para vender; já no campo das tensões editoriais envolvendo Machado e Garnier, mais uma vez, o editor Machado de Assis atuou na preparação e pagou pela edição de seu livro, como no caso de *Helena*, assumindo todos os custos preliminares e cedendo a B.-L. Garnier, para revenda, os exemplares da edição. Nesse caso, B.-L. Garnier não seria nem mesmo o editor de capa do romance que Machado de Assis teria definido como aquele que o apresentaria no exterior, em tradução²⁴.

Para finalizar essas investigações, Roger Chartier comparece como sugestão maior. Diz o historiador que

Entre os séculos XVI e XVIII, ou mesmo no XIX, há autores mais sensíveis, mais abertos a esta “consciência tipográfica” do que outros: aqueles que jogam com as formas, aqueles que querem controlar a publicação impressa, que querem subvertê-la ou revolucioná-la. Nem todos os autores deixavam a responsabilidade da forma para a oficina²⁵.

As pesquisas sobre as crônicas de Machado de Assis e sobre sua colaboração com os jornais têm de várias formas evidenciado a consciência tipográfica do autor, e sobre os veículos em que circulavam seus

²³ Se esta análise comparativa de contratos já não tivesse esclarecido o assunto, a leitura da imprensa da época poderia tê-lo evidenciado. Há poucos dias, Raquel Campos encontrou duas curtas notícias sobre livros, na *Gazetilha* (RJ), que confirmam o fato de Machado de Assis ter sido editor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Na edição número 12, de 1881, diz-se que “Machado de Assis acaba de dar-nos em livro nitidamente impresso na Tipografia Nacional as suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, já publicadas nas páginas da *Revista Brasileira* (...)”. Já na edição de número 23, noticia-se que “O Sr. B. L. Garnier comprou a edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. Agradecemos à Raquel Campos pela generosidade do compartilhamento dessas informações.

²⁴ Conferir nota 20.

²⁵ Chartier 1999, p. 72.

textos, o que vinha refratado no próprio processo de escrita literária²⁶. Agora, a tensão da escrita machadiana em relação aos suportes materiais na imprensa abre-se para o controle sobre a transformação de textos em livros (ou, por suposição, para a necessidade de se tornar editor de seu mesmo seguidamente à rejeição editorial de seus textos de ficção, conforme esses iam se tornando mais complexos). De toda forma, Machado de Assis, além de ter publicado por seus próprios meios algumas de suas obras, funcionou como um estrategista da preparação para publicação de seus livros junto a editoras nacionais, aí incluso o objetivo de buscar caminhos internacionais. Se esse apego ao controle já estava descrito, pelo menos, pelas obsessões do tipógrafo²⁷ e pela vontade de regular a recepção de seus textos²⁸, a essa perspectiva vem se juntar outra forma de controle, o editorial.

Voltando à epígrafe deste texto, além da história editorial da consagração de Machado de Assis, o estudo sobre um autor que foi editor de si mesmo desloca a carga de idealização a respeito da genialidade de nosso maior escritor, considerando os dados mais materiais da trajetória desse artista como os de um homem em ação, ciente das práticas e das ações nacionais e internacionais relativas à propriedade literária e ao fazer editorial, e se utilizando desse conhecimento para a construção de sua reputação literária.

Referências bibliográficas

Aguilar, Luiza Helena Damiani de (2019), *Machado de Assis em jornal e livro: os diferentes suportes e sentidos dos três contos de Papeis Avulsos publicados antes de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2019.

Assis, Joaquim Maria Machado de (1905), *Helena*, H. Garnier, Paris.

Assis, Joaquim Maria Machado de (1876), *Helena*. B. L. Garnier, Rio de Janeiro; Ernesto Chardon, Porto; Eugenio Chardon, Braga; Carvalho & Cia, Lisboa.

Bourdieu, Pierre (1996), *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, tradução de Mariza Corrêa, Papirus, São Paulo.

Catálogo da Exposição Machado de Assis. Centenário do nascimento de Machado de Assis, 1839-1939 (1939). Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.

²⁶ Granja 2018b.

²⁷ Lajolo e Zilberman 1991; Sussekind 1993.

²⁸ Guimarães 2017.

- Chartier, Roger (1999), *O texto entre o autor e o editor*, in Roger Chartier, *A aventura São Paulo do livro: do leitor ao navegador*, tradução de Reginaldo de Moraes, Editora Unesp, São Paulo, pp. 47-73.
- Dossiê Machado De Assis: Tradução, Edição e Circulação Internacionais (2023), “Machado de Assis em linha”, vol. 16, acessível em <https://www.scielo.br/j/mael/i/2023.v16/> (consultado em 30 de maio de 2024).
- Gonçalves, Fabiana (2015), *De poeta a editor de poesia*. A trajetória de Machado de Assis para afirmação de suas Poesias completas. Editora da UNESP; Cultura Acadêmica, São Paulo.
- Granja, Lucia (2023 a), *Machado de Assis, papéis editoriais: Memórias Póstumas de Brás Cubas*, in Lúcia GRANJA, Juracy Assmann SARAIVA e Regina Zilberman (eds.), *Machado de Assis: o autor, o leitor, o crítico*, Alameda Editorial; Editora Nankin; Capes, São Paulo; Brasília, pp. 103-126.
- Granja, Lúcia (2023b), *Machado de Assis, autor de romances*, in “Remate de Males”, v.43, n.1, acessível em <https://doi.org/10.20396/remate.v43i1.8673058> (consultado em 05 de janeiro de 2024).
- Granja, Lúcia (2020), *Das revistas aos livros: Machado de Assis, Jules Verne e seus editores*, in “SOLEtras, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística”, número 40, acessível em <https://doi.org/10.12957/soletras.2020.51386> (consultado em 24 de maio de 2024).
- Granja, Lúcia (2018 a), *Três é demais! (ou Por que Garnier não traduziu Machado de Assis?)*, in “Machado de Assis em Linha”, v.11, acessível em <https://doi.org/10.1590/1983-6821201811252> (consultado em 24 de maio de 2024).
- Granja, Lúcia (2018 b), *Machado de Assis – Antes do livro o jornal: suporte, mídia e ficção*, Editora da UNESP, São Paulo.
- Granja, Lúcia (2000), *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*, Editora Mercado de Letras; Fapesp, Campinas; São Paulo.
- Granja, Lucia e Bezerra, Valéria (2023), *Baptiste-Louis Garnier e Louis Hachette: contratos internacionais, direitos autorais e tradução*, in “Cadernos de tradução”, v. 43, acessível em <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e82393> (consultado em 24 de maio de 2024).
- Guimarães, Hélio de Seixas (2023), *Figurações autorais de Machado de Assis nas primeiras recolhas, coletâneas e antologias*, in “Remate de Males”, v.43, n.2, acessível em <https://doi.org/10.20396/remate.v43i2.8675002> (consultado em 03 de janeiro de 2024).
- Guimarães, Hélio de Seixas (2017), *Machado de Assis, o escritor que nos lê*, Editora da UNESP, São Paulo.
- Guimarães, Hélio de Seixas (2012), *Uma vocação em busca de línguas: as (não) traduções de Machado de Assis*, in Andreia Guerini, Luana Freitas e Walter Carlos Costa (eds.) *Machado de Assis, tradutor e traduzido*, PGET/UFSC, Florianópolis-Santa Catarina, pp. 35-43.
- Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina (2011), *A formação da leitura no Brasil*, 3ª ed. 4ª impressão, Editora Ática, São Paulo.

- Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina (2002), *O preço da leitura*, Ática, São Paulo.
- Pinheiro, Alexandra (2008), *Entre contratos e recibos: o trabalho de um editor francês no comércio livreiro do Rio de Janeiro oitocentista*, in Marcia Abreu (ed.), *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*, Mercado das Letras, Campinas-São Paulo, pp. 171-186.
- Queiróz, Juliana Maia de (2016), *Romances brasileiros em Portugal: a conexão das casas Chardron e Garnier*, in Marcia Abreu (ed.), *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*, Editora da UNICAMP, Campinas-São Paulo, pp.121-134.
- Salla Thiago Mio e Aguilar, Luiza Helena Damian (2023), *Preambulares machadianas em perspectiva retórica: captação de benevolência e ação diretiva sobre o leitor*, in “Machado Assis Linha”, vol. 16, acessível em <https://doi.org/10.1590/1983-68212023167> (acesso em 14 de maio de 2024).
- Salla, Thiago Mio e Salgado, Lara Cammarota (2020), *Machado de Assis editor e suas páginas recolhidas*, in “Machado Assis Linha”, vol 13, acessível em <https://doi.org/10.1590/1983-6821202013292> (acesso em 08 de outubro de 2023).
- Santos, Fernando Borsato (2021), *As assinaturas de Machado de Assis: estudo sobre as figurações da autoria*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2021.
- Süssekind, Flora (2003), *Machado de Assis e a musa mecânica*, in Flora Süssekind, *Papeis colados*, Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, pp. 183-191.
- Teixeira, Ivan (2008), *Irônica invenção do mundo: uma leitura de O Alienista*, in “Revista USP”, n. 77, acessível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p149-169> (acesso em 08 de outubro de 2023).
- Zilberman, Regina (2012), *Brás Cubas autor. Machado de Assis leitor*, Editora UEFG, Ponta Grossa – Paraná.
- Zilberman, Regina (2004). *Minha teoria das edições humanas, Memórias póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis*, in Regina Zilberman, Maria Eunice Moreira, Maria da Glória Bordini, Maria Luiza Ritzel Remédios, *As pedras e o arco. Fontes primárias, teoria e história da literatura*, Editora da UFMG, Belo Horizonte, pp 17-117.

Fontes Primárias

- Contrato celebrado entre Joaquim Maria Machado de Assis e o editor B. L. Garnier para a 1ª edição da obra Helena do Vale*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1876. 1f. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=4439. Acesso em 14 de maio de 2024.
- Recibo de Memórias Póstumas de Brás Cubas*, assinado por Machado de Assis em 12 de janeiro de 1881. Documento acessível em http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/contratos_Garnier/Contrato_Machado_de_Assis_Ressureicao_Man._Licenciado_Gaspar_Hist._Meia_Noite.pdf (ura). Acesso em 14 de maio de 2024.
- Publicações periódicas: *Gazetilha*, Rio de Janeiro, 1881.

26. Notas sobre a pontuação em Machado de Assis

Hélio de Seixas Guimarães, Universidade de São Paulo

Este texto sintetiza algumas constatações, conclusões e hipóteses decorrentes do trabalho de organização da coleção *Todos os livros de Machado de Assis*, composta dos livros que Machado de Assis publicou em vida e publicada em 2023 pela Editora Todavia com apoio do Itaú Cultural. A experiência colocou vários dilemas para o estabelecimento do texto, que incluíam a manutenção ou não das variantes adotadas pelo escritor, muitas delas ainda correntes e registradas pelo *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, e principalmente questões relativas à pontuação. Este artigo mostra como a pontuação em Machado de Assis mescla princípios lógico-gramaticais e princípios retóricos, muitas vezes divergindo das normas gramaticais consagradas no século XX, e levanta a hipótese que os registros escritos encontrados nos livros do autor, em grande parte associados a narradores-personagens e a diálogos entre personagens, traz um testemunho dos ritmos da fala em uma cidade, o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, marcada pela forte presença de imigrantes portugueses e afrodescendentes, grupos étnicos que correspondiam tanto à família de origem do escritor como àquela que ele constituiu com Carolina Xavier de Novais.

A pontuação nos textos de Machado de Assis frequentemente diverge do que está prescrito pela gramática normativa atual, o que põe o editor do seu texto diante de decisões difíceis, por se tratar de um autor muito presente no cânone escolar, cuja escrita nem sempre está em acordo com o que a gramática tradicional prescreve sobre as funções e as colocações de vírgulas, pontos e vírgulas, dois-pontos, pontos-finais, pontos de interrogação, de exclamação e travessões.

Em um primeiro momento, a tentação do editor é atualizar e padronizar, pressupondo-se uma coerência interna que — a convivência

com o material mostrou — nem sempre existe em escritos produzidos ao longo de mais de cinquenta anos e publicados num intervalo de quarenta e sete anos, entre 1861 e 1908.

Entretanto, o exame do conjunto dos livros que Machado de Assis publicou em vida permite ver que muitas dessas ocorrências “desviantes” estão presentes ao longo de toda a sua carreira, em volumes publicados por editoras diversas, o que enfraquece o argumento de que algumas formas de escrita possam ser atribuídas a normas de estilo de uma casa editorial, ou à idiosincrasia de editores e tipógrafos.¹ A publicação da correspondência em cinco volumes, pela Academia Brasileira de Letras, também nos mostra o cuidado com que o escritor acompanhou a edição dos seus livros, o que fica igualmente indicado pelas várias advertências e erratas que apôs a vários títulos.

A primeira observação tem a ver com a presença de vírgulas separando o sujeito e o predicado, diversamente do que preconizam as gramáticas normativas. Isso é muito frequente ao longo de toda a trajetória e se dá igualmente para sujeitos longos e curtos, como se vê nos seguintes exemplos:

Para esse, a Miss Dollar verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas, seria uma boa Inglesa de cinquenta anos [...] (*Miss Dollar*, em *Contos fluminenses*)²

— Os homens, são homens. (*Linha reta e linha curva*, em *Contos fluminenses*)³

Verdade, verdade; nem todas as instituições do antigo regime, mereciam o desprezo do nosso século. (*O alienista*, em *Papéis avulsos*)⁴

¹ Com base no que D. F. McKenzie propõe em *Bibliografia e a sociologia dos textos* (2018), referimo-nos aqui à pontuação *em* Machado de Assis e não *de* Machado de Assis, adotando uma noção de autoria que não aponta univocamente para a intenção ou a vontade de um indivíduo, mas que diz respeito também à materialidade dos textos e envolve vários agentes, tais como editores, revisores e tipógrafos, que concorreram para a construção do autor Machado de Assis.

² Assis 1899, p. 2. Todos os trechos de escritos de Machado de Assis estão transcritos conforme a edição tomada como base, cujas referências bibliográficas aparecem no final deste capítulo.

³ Assis 1899, p. 224.

⁴ Assis 1882, p. 22.

As orações adjetivas explicativas, que as gramáticas normativas mandam isolar por vírgulas, muitas vezes aparecem sem uma delas:

Xavier que então estava na província do Rio, nada soube daquela tragédia (*Mariana*, em *Várias histórias*⁵)
em vez de “Xavier, que então estava na província do Rio,”

Por outro lado, é comum o uso de vírgula antes de oração adjetiva restritiva, o que não é recomendado pelas normas vigentes:

Não é possível descrever o gesto de soberbo desdém, com que Luís Tinoco arrancou os versos ao doutor [...] (*Aurora sem dia*, em *Histórias da meia-noite*⁶)

Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida. (*Um homem célebre*, em *Várias histórias*⁷)

Embora no trabalho da edição tenham sido feitos levantamentos bastante exaustivos dessas ocorrências, aqui não nos alongaremos na exemplificação, por limitações de espaço. Entretanto, todas as ocorrências indicadas aqui não são casos isolados. É comum, por exemplo, a vírgula separar a oração principal de uma substantiva objetiva direta:

Estive a pique de dizer às primas, que se fossem embora [...] (*Primas de Sapucaia!*, em *Histórias sem data*⁸)

Ou a ausência de vírgula para separar oração ou adjunto adverbial, como no seguinte período, em que hoje isolaríamos “como uma serpente” entre vírgulas:

Rita como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. (*A cartomante*, em *Várias histórias*⁹)

⁵ Assis 1904, p. 201.

⁶ Assis 1873, p. 164.

⁷ Assis 1904, p. 62.

⁸ Assis 1884, p. 134.

⁹ Assis 1904, p. 8.

Ou a ausência de vírgula depois de orações ou adjuntos intercalados, como no caso seguinte, em que “pela primeira vez” hoje seria isolado com vírgulas:

— Vai mal, disse Vilela que, pela primeira vez levantara a cabeça do prato [...] (*As bodas de Luís Duarte*, em *Histórias da meia-noite*¹⁰)

Ou oração subordinada introduzida pelo gerúndio e não isolada por duas vírgulas:

Moisés conduzindo os hebreus à terra da promessa, não teve a fortuna de entrar nela [...] (*Ernesto de tal*, em *Histórias da meia-noite*¹¹)

Por outro lado, observa-se o uso de vírgula antes de “não só”, “mas”/“como também”:

Lá contarás à gente estupefata, não só as grandes ações do mundo extinto, como também os males [...] (*Viver!*, em *Várias histórias*¹²)

Há vários casos em que não se coloca a vírgula antes de *porém*, em especial quando há na sequência uma oração ou adjunto adverbial intercalado por vírgulas:

— A água porém, engrossando subitamente, ameaçava submergi-lo. (*A parasita azul*, em *Histórias da meia-noite*¹³)

De qualquer modo porém, fora um erro ir revelar tudo à amiga. (*Capítulo dos chapéus*, em *Histórias sem data*¹⁴)

A leitura de todos os trechos anteriores, observando as pausas indicadas pela presença das vírgulas, ou, ao contrário, o ritmo de leitura sugerido pela sua ausência, parece-nos perfeitamente plausível e cria efeitos de sentido diversos daqueles produzidos por uma pontuação que serve

¹⁰ Assis 1873, p. 103.

¹¹ Assis 1873, p. 179.

¹² Assis 1904, p. 267.

¹³ Assis 1873, p. 26.

¹⁴ Assis 1884, p. 108.

principalmente para a marcação de funções sintáticas. Em artigo sobre a pontuação do conto *O espelho*, José Américo Miranda faz uma observação que subscrevemos integralmente: “quando foge aos padrões atuais, a pontuação dele, em cada ocorrência, se examinada com cuidado, quase sempre revela potencial expressivo relevante para o enriquecimento do sentido da frase. Coisa de artista. Artista da palavra”¹⁵.

Vejamos um exemplo disso em *O alienista*:

O governo, concluiu o barbeiro, folgaria se pudesse contar, não já com a simpatia, senão com a benevolência do mais alto espírito de Itaguaí, e seguramente do reino. (*O alienista*, em *Papéis avulsos*)¹⁶

A retirada da vírgula depois de “contar”, em edições póstumas, suprime uma pausa importante, que sugere ênfase na pouca esperança do barbeiro por uma reação simpática, além de sinalizar para o recuo e distanciamento do narrador em relação ao que está sendo dito pela personagem.

Outro exemplo de *A chinela turca*, da mesma edição de 1882:

— E isto? disse da mesa o velho apontando-lhe uma pistola.¹⁷

O acréscimo da vírgula depois de “velho”, em algumas edições póstumas, retira a agilidade do ato do velho, da quase simultaneidade que a ausência da vírgula sugere entre o dizer e o apontar a arma.

Eis outro exemplo numa fala da peça *Desencantos*, primeiro livro de Machado: “Raro se aliam é verdade, mas desta vez não é assim”.¹⁸ Hoje tenderíamos a isolar “é verdade” entre vírgulas. Entretanto, na forma como aparece destaca-se a pausa antes da oração iniciada por “mas”, criando um efeito rítmico que dá ênfase à adversativa.

As dificuldades colocadas por ocorrências como essas aos editores de textos de Machado de Assis, especialmente as concernentes ao grau de interferência na pontuação, foram identificadas pela Comissão Machado de Assis, que se pronunciou a esse respeito no primeiro volume da edição crítica, a de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1960:

¹⁵ Miranda 2021, p. 143.

¹⁶ Assis 1882, p. 62.

¹⁷ Assis 1882, p. 122.

¹⁸ Assis 1861, p. 14.

Embora em tradições manuscritas antigas a pontuação possa ser, legitimamente, reputada um problema de *interpretatio*, cabendo, assim, ao editor crítico adotar a que possa fundamentar melhor, no caso do autor em apreço se está em polo oposto. Destarte, se a pontuação é *interpretatio*, nenhuma *interpretatio* pode ser melhor do que a do próprio autor. Seguir-se-á, assim, a sua, embora possam ocorrer casos de erro óbvio, o principal dos quais, em textos de jornais e revistas, é a perda, por queda, da vírgula em fim de linha composta em caixa móvel, fazendo-se então menção do fato e suas circunstâncias no aparato¹⁹.

O assunto é retomado na *Introdução crítico-filológica* da 2ª edição de *Várias histórias*, publicada em 1977. Ali, a Comissão relativiza a noção de “erro óbvio” e avança na reflexão sobre os efeitos da pontuação na leitura, ao tratar do ritmo implicado nas escolhas presentes nos escritos publicados no período de vida do autor, tomados como base para as edições críticas:

Nem sempre, é verdade, Machado de Assis se acomoda, neste particular, a certas normas da preceptiva geral, meramente teóricas, como se poderia dizer. E é justamente nesses casos que o Autor se revela atento ao ritmo de sua prosa, mais preocupado com isso do que com a rigidez dos preceitos. Desta sorte, põe-se todo o cuidado na conceituação de “erro óbvio”, a fim de não levar em tal conta fatos significativos do ponto de vista do ritmo da prosa machadiana e também para que não fosse substituída pela nossa a *interpretatio* do Autor²⁰.

Vale dizer que várias edições póstumas fizeram modificações na pontuação em grande medida devido ao crescente uso escolar que os textos de Machado de Assis passaram a ter à medida que avançava o século XX. De fato, dependendo da situação, pode ser difícil explicar a um aluno do ensino básico por que Machado de Assis, um clássico da língua, com toda a exemplaridade de que foi investido, separa sujeito e predicado por vírgulas, quando se ensina que essa seria uma infração a uma regra muitas vezes apresentada como cláusula pétreia. Ou por que ele não isola as orações subordinadas adjetivas explicativas por vírgulas, distinguindo-as das restritivas – uma distinção, vale dizer, que frequentemente soa forçada e arbitrária, algo que fica ainda mais nítido quando observamos essas ocorrências nos escritos do autor, que

¹⁹ Assis 1960, p. 62.

²⁰ Assis 1977, p. 37.

desafiam as normas gramaticais.²¹ As gramáticas normativas tendem a reproduzir ocorrências que abonam as regras gramaticais modernas, muitas delas consagradas depois do tempo de vida do escritor, evitando as que não correspondem às prescrições.

Por esses motivos, o que se nota é uma tendência à gramaticalização de sua pontuação, conformando o texto a regras inexistentes no tempo em que o escritor produziu e publicou seus livros. A isso subjaz uma análise lógica do texto, produzindo divisões e subdivisões em períodos cuja pontuação não parece estar regida apenas por critérios lógicos, mas também por uma função expressiva. Vale lembrar que grande parte da produção de Machado refere-se a registros oralizados, seja no teatro, seja na poesia, e também no conto e no romance, em que os diálogos são numerosos, e várias narrativas se apresentam em primeira pessoa, com personagens bem situados no tempo e no espaço, cuja dicção específica a prosa procura imitar, estilizando²².

Em Machado de Assis, o modo de pontuar parece situar-se num momento de transição do predomínio da análise retórica para a análise lógica, conforme define Malcolm Beckwith Parkes, em *Pause and Effect*. Nesse estudo erudito e clássico sobre a história da pontuação, ele demonstra como, a partir de meados do século XVIII, nota-se uma crescente propensão à lógica em detrimento da retórica²³. Isso se observa também na língua portuguesa, já que “nos séculos XVIII e XIX, mais fortemente a partir da segunda metade do século XVIII, a função lógico-gramatical passou a ser mais predominante, e a vírgula passou a ser empregada mais para indicar relações sintáticas entre os constituintes das sentenças”²⁴.

Ao tratar de um escritor ao qual Machado foi muito comparado, pela adoção da “forma livre”, Parkes chama a atenção para o modo como Laurence Sterne, em *The Sentimental Journey*, emprega o que ele chama de pontuação “elocutória”, que buscaria aumentar a intimidade

²¹ Sobre a transmissão do texto de *Quincas Borba* em manuais didáticos, e as modificações feitas sobre o texto que aparece nas edições publicadas em vida do autor, cf. Santiago-Almeida (2018).

²² José Veríssimo (1977, pp. 25-26) nota como Machado modula a dicção das personagens a propósito do lançamento de *Dom Casmurro*, observando que nos dois romances o estilo do autor é o mesmo, mas a linguagem de *Dom Casmurro* difere da de *Brás Cubas*, pela diferença do tempo, da formação e da classe a que cada personagem pertence.

²³ Parkes 1993, p. 92.

²⁴ Yano 2020, p. 21.

entre o narrador e o leitor na descrição de uma reação particularmente sentimental ou emotiva²⁵. Essa dimensão elocutória da pontuação é ressaltada também por Adorno, para quem os sinais de pontuação não têm apenas função sintática, uma vez que são principalmente “sinais de elocução”²⁶.

Assim como Sterne, Machado de Assis constrói pela pontuação uma aproximação entre narradores e leitores, imprimindo marcas de conversação e oralidade sobre sua prosa.

Parkes aponta mais um efeito produzido pela pontuação a partir do século XIX, dando como exemplo outro escritor inscrito na mesma tradição da liberdade formal a que se filiam Sterne e Machado:

Nos romances dos séculos XIX e XX, o escritor põe-se a explorar as possibilidades do meio escrito de modo a criar uma ilusão — para conseguir aquilo que Thackeray chamou de “sentimento de realismo” do romance. Diferentemente do dramaturgo, o romancista depende inteiramente do meio escrito para criar essa ilusão, e precisa invocar a experiência do leitor para ajudá-lo a obter esse efeito. Uma vez que em meados do século XIX escritor e leitor começaram a compartilhar um amplo repertório de convenções gráficas, os romancistas lançaram mão da pontuação como um recurso da pragmática do meio escrito para atender às suas ambições miméticas²⁷.

Cabe lembrar que Machado faz parte de uma família de escritores, tais como Richardson, na Inglaterra, e Poe, nos Estados Unidos, que se iniciaram nas letras a partir da experiência tipográfica, ou conjugam a atividade da escrita com a da edição, o que ajuda a explicar a singularidade e a expressividade de sua pontuação, à semelhança do que Parkes aponta em Richardson:

Samuel Richardson — um mestre impressor e também romancista — aproveitou o seu gosto pelo drama, e sua experiência como impressor de peças de teatro, para introduzir marcas como o travessão longo (*em-rule*) e uma série de pontos para indicar hesitações e mudanças repentinas do pensamento associado com o discurso falado²⁸.

²⁵ Parkes 1993, p. 92.

²⁶ Adorno 2003, pp. 141-142.

²⁷ Parkes 1993, p. 93.

²⁸ *Ibid.*, p. 93.

É justamente no uso dos travessões que o texto de Machado de Assis põe os maiores desafios para seus editores, levando-se em conta os diferentes modos como as melhores edições trataram a questão²⁹.

São muitas as combinações de travessão com vírgula, ponto e vírgula, ponto-final e travessão, indicando pausas de diferentes durações. Vejam-se algumas delas:

— Lorem ipsum —,
 — Lorem ipsum —
 , — Lorem ipsum.
 — Lorem ipsum, —
 Lorem ipsum, — Lorem ipsum, — Lorem ipsum —;
 ,— Lorem ipsum —;
 ,— Lorem ipsum, —
 , — Lorem ipsum.
 —, Lorem ipsum.
 —; Lorem ipsum.

A princípio, o uso de travessões com outros sinais de pontuação pode parecer redundante, e muitas edições optam por “simplificar”, eliminando um dos sinais. Ocorre que as várias combinações indicadas sugerem tempos de pausa diversos, criando relações diversas entre os termos da frase, como se estivéssemos diante de uma pauta musical.

A aproximação com a música é feita por Adorno, numa bela passagem do seu texto sobre a pontuação:

Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de pratos, pontos de interrogação são acentuações de frases musicais no contratempo, dois-pontos são acordes de sétima da dominante; e a diferença entre vírgula e ponto e vírgula só será sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical³⁰.

²⁹ Para uma boa discussão sobre o assunto, com exemplos de como algumas das melhores edições do autor encararam essa questão, ver Miranda 2021.

³⁰ Adorno 2003, p. 142.

De fato, as diferentes combinações envolvendo travessões, esse “traço de pensamento” [*Gedankenstrich*], que segundo Adorno é onde “o pensamento toma consciência de seu caráter fragmentário”³¹, sugerem certo ritmo às falas e pensamentos de personagens e narradores, produzindo efeitos variados, de hesitação, dúvida, ironia, ênfase.

Em *Quincas Borba*, o uso de travessões é particularmente notável, uma vez que a intervenção desses traços no discurso do narrador e do personagem cria um esgarçamento da prosa, que ajuda a compor o quadro de dissolução mental de Rubião, como fica sugerido neste trecho:

Ao contrário, gostava muito dela; mas a terra natal, — por menos bonita que seja, — um lugarejo, — dá saudades à gente; — ainda mais quando a pessoa veio de lá homem. Queria ver Barbacena. Barbacena era a primeira terra do mundo. Durante alguns minutos, Rubião pôde subtrair-se à ação dos outros. Tinha a terra natal em si mesmo: ambições, vaidades da rua, prazeres efêmeros, tudo cedia ao mineiro saudosista da província. Se a alma dele foi alguma vez dissimulada, e escutou a voz do interesse, agora era a simples alma de um homem arrependido do gozo, e mal acomodado na própria riqueza. (*Quincas Borba*, capítulo LIX³²)

Os cinco primeiros períodos estão todos entrecortados por vírgulas, pontos e vírgulas, travessões e pontos-finais, que parecem reproduzir o pensamento fragmentário e perturbado de Rubião por meio do discurso indireto livre, em que a voz de Rubião se mescla à do narrador. O período que fecha o parágrafo tem segmentos mais amplos, com outro ritmo, que sugere a retomada das rédeas do discurso por parte do narrador³³. O travessão, sinal largamente associado ao discurso direto, e em geral utilizado para introduzir a fala de uma personagem (nas primeiras edições de Machado, o uso do travessão para esse fim predomina), ou então para indicar a mudança de interlocutor num diálogo, com frequência invade o interior dos períodos, criando um efeito de sobreposição, por vezes de indistinção, entre o discurso do narrador e a fala da personagem, ou entre falas de diversas personagens.

Eis outro exemplo do uso expressivo de travessões, dessa vez no *Memorial de Aires*:

³¹ Ibid., p. 144.

³² Assis 1899, p. 108.

³³ Sobre o uso do discurso indireto livre em *Quincas Borba*, ver Seminatti 2016.

Nos nossos municípios, ao norte, ao sul e ao centro, creio que não há caso algum. Aqui a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos a outra, e esterilizando-lhe o terreno, se pode. Eu, se fosse capaz de ódio, era assim que odiava; mas eu não odeio nada nem ninguém, — *perdono a tutti*, como na ópera.

Agora, como foi que eles se amaram, — os namorados da Paraíba do Sul, — é o que Rita me não referiu, e seria curioso saber. Romeu e Julietta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia, — porque o pai do nosso Romeu era advogado na cidade da Paraíba, — é um desses encontros que importaria conhecer para explicar. Rita não entrou nesses pormenores; eu, se me lembrar, hei de pedir-lhos. Talvez ela os recuse imaginando que começo deveras a morrer pela dama." (*Memorial de Aires*, 14 de janeiro [1888]³⁴)

No trecho, o que vem dentro do travessão contém desde a vocalização teatral de uma expressão, “ — *perdono a tutti*, como na ópera”, a comentários maliciosos em tom mais baixo, sobre as personagens às quais são atribuídos codinomes, “ — os namorados da Paraíba do Sul”, e epítetos, “o pai do nosso Romeu”. Ainda segundo Adorno, diferente dos parênteses, relativamente pouco presentes em Machado, que encarceram uma ideia, os travessões retiram a ideia do fluxo da frase, mas capturam tanto a relação quanto a distância que ela guarda com o restante da frase.³⁵ Há como uma porosidade maior entre o que vem isolado por travessões com o restante, produzindo múltiplas possibilidades de combinação entre pensamentos e vozes das personagens.

A edição do conjunto dos livros mostrou que a pontuação em Machado de Assis segue muitas vezes princípios retóricos em detrimento de princípios lógico-gramaticais, motivo pelo qual frequentemente seu texto acabou modificado pelas edições póstumas. O critério geral adotado, qual seja, o da manutenção da pontuação conforme aparece nas edições dos livros publicados em seu período de vida, com indicações, quando for o caso, das alterações realizadas sobre o texto das edições de base, abre a possibilidade de um conhecimento mais preciso da escrita de Machado de Assis. Estudos comparativos com outros autores, tais como José de Alencar, Bernardo Guimarães e Aluísio Azevedo, sob esse aspecto, permitirão caracterizar melhor a prosódia machadiana.

³⁴ Assis 1908, p. 12.

³⁵ Adorno 2003, p. 147.

Por fim, considerando a dimensão mimética da pontuação, apontada por Parkes, levantamos a hipótese de que os registros escritos de Machado de Assis, em grande parte associados a narradores-personagens e a diálogos entre personagens, estilizam ritmos da fala praticada em um tempo e espaço, o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, marcados pela forte presença de imigrantes portugueses e afrodescendentes, grupos étnicos que correspondiam tanto à família de origem do escritor como àquela que ele constituiu com Carolina Xavier de Novais. Nesse sentido, o aprofundamento dos estudos sobre tal aspecto de sua escrita poderá contribuir para caracterizar Machado não só como grande leitor da melhor literatura produzida no Ocidente, aspecto já tão bem esmiuçado pela crítica, mas como o escritor afro-luso-brasileiro que ele também foi.

Referências bibliográficas*

Edições de base de Machado de Assis

Assis, Machado de (1861), *Desencantos*, Paula Brito, Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1873), *Histórias da meia-noite*, B. L. Garnier, Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1882), *Papéis avulsos*, Lombaerts & C., Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1884), *Histórias sem data*, B. L. Garnier, Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1899), *Contos fluminenses*, 2ª ed., H. Garnier, Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1899), *Dom Casmurro*, H. Garnier, Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1899), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 3ª ed., H. Garnier, Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1899), *Quincas Borba*, 3ª ed., H. Garnier, Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1904), *Várias histórias*, 3ª ed., H. Garnier, Rio de Janeiro.

Assis, Machado de (1908), *Memorial de Aires*, H. Garnier, Rio de Janeiro.

Outras referências

Adorno, Theodor W. (2003), *Sinais de pontuação*, in *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida, Livraria Duas Cidades / Editora 34, São Paulo.

Assis, Joaquim Maria Machado de (1960), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, org. Comissão Machado de Assis, Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro.

* Nota do editor: por solicitação do autor as referências bibliográficas do seu texto seguiram parcialmente as normas editoriais do volume.

- Assis, Joaquim Maria Machado de (1977), *Várias histórias*, 2ª ed., org. Comissão Machado de Assis, Civilização Brasileira / INL, Rio de Janeiro.
- McKenzie, D. F. (2018), *Bibliografia e a sociologia dos textos*. São Paulo: Edusp, 2018.
- Miranda, José Américo (2021), *A pontuação no conto "O espelho", de Machado de Assis*, in "Machadiana eletrônica", 4, 7, pp. 141-167.
- Parkes, Malcolm Beckwith (1993), *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles.
- Santiago-Almeida, Manuel Mourivaldo et al. (2018), *A crítica textual pura o muro da escola*, in "Linha D'Água" (Online), 31, 2, pp. 159-176, maio-ago. 2018, disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v31i2p159176> (acesso em 19 junho 2024).
- Seminatti, Tiago (2016), *A interioridade em abismo: estudo sobre o discurso indireto livre e a crise da forma em Quincas Borba, em redondo?*, dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016, disponível em: <doi:10.11606/D.8.2016.tde-12092016-123440> (acesso em 22 junho 2024).
- Veríssimo, José (1977), *Um irmão de Brás Cubas*, in *Estudos de literatura brasileira*, 3ª série, Itatiaia / Edusp, Belo Horizonte / São Paulo.
- Yano, Cynthia Tomoe (2020), *Um estudo sobre o emprego da vírgula na história do português europeu*, in "Alfa: revista de linguística", 64, pp. 1-25, disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1981-5794-e12560>> (acesso em 22 junho 2024).

A TRADUÇÃO

27. Machado de Assis nos países de língua espanhola: recepção e traduções

Antonio Maura, Instituto Cervantes do Rio de Janeiro

Começo com os versos de um dos maiores poetas americanos em língua espanhola: Rubén Darío. Essas duas quadras foram dedicadas a Machado de Assis no início do século XX, possivelmente em setembro de 1906, quando o poeta nicaraguense visitava o Rio de Janeiro como parte da delegação de seu país à Conferência Pan-Americana, que foi realizada na capital da República Brasileira. O poema é o seguinte:

*Dulce anciano que vi, en su Brasil de fuego
y de vida y de amor, todo modestia y gracia.
Moreno que de la India tuvo su aristocracia;
aspecto mandarino, lengua de sabio griego.
Acepta este recuerdo de quien oyó una tarde
en tu divino Río tu palabra salubre,
dando al orgullo todos los harapos en que arde,
y a la envidia ruin lo que apenas la cubre.¹*

Ao que parece, conforme relata Pablo Rocca², por ocasião dessa visita se sucederam banquetes e encontros entre Rubén Darío e a intelectualidade carioca. O professor uruguaio cita Joaquim Nabuco, Graça Aranha e Elísio de Carvalho, entre os possíveis interlocutores do poeta nicaraguense, mas não há informações sobre como e quando Rubén Darío e Machado de Assis poderiam ter se conhecido e do que falaram. De qualquer forma, este poema é o primeiro retrato poético em espanhol do autor de *Dom Casmurro*. Por sua vez, Raimundo Magalhães Junior, biógrafo de Machado de Assis, escreve que aquela Conferência

¹ Magalhães Júnior 2008, p. 297.

² Rocca 2009.

Pan-Americana “foi marcada na vida de Machado de Assis por dois acontecimentos significativos”³. Um deles é o referido poema e o outro é a chegada de Ignacio Orzali, correspondente do *La Nación*, de Buenos Aires, “trazendo para entregar-lhe um pacote com vinte exemplares da tradução para o espanhol de seu recente livro *Esaú e Jacó*”⁴. Muito possivelmente uma dessas cópias foi dada de presente ao poeta nicaraguense. O pacote trazia ainda uma carta de Luis Mittre, administrador da publicação, na qual dizia: “hicimos traducir para nuestra biblioteca considerándola una de las más preciadas producciones de la literatura brasileña dentro de la cual Ud. ocupa tan distinguido puesto”⁵. Essas duas notícias devem ter, sem dúvida, alegrado os últimos anos do já doente e entristecido escritor brasileiro, que havia perdido a esposa, Carolina, dois anos antes.

Porém, como relata Paulo Rocca⁶, houve uma edição na língua espanhola anterior de um romance machadiano, que foi as *Memórias póstumas de Blas Cubas*, primeiro em folhetim no jornal *La Razón* de Montevideu a partir de 21 de janeiro de 1902 e, posteriormente, em livro. Esta primeira tradução, que foi a primeira versão de um romance de Machado para outro idioma, foi realizada pelo jornalista e escritor uruguaio Julio Piquet (Uruguai, 1861-Buenos Aires, 1944), também grande admirador e amigo de Rubén Darío. Mais tarde vamos ver o que pode significar a espanholização do nome do protagonista Brás Cubas⁷.

Com certeza, Machado já era conhecido e traduzido para a língua espanhola durante a sua vida, embora ainda não na Península Ibérica.

³ Magalhães Júnior 2008, p. 296.

⁴ Ibid. O tradutor não é mencionado.

⁵ Ibid.

⁶ Rocca 2009. Paulo Rocca cita duas cartas: a primeira do diplomata Luis Guimarães, amigo pessoal de Machado, datada em Montevideu em 12 de maio de 1902, na qual comunica ao escritor carioca que “*As Memórias póstumas de Brás Cubas* estão publicadas em volume aqui em Montevideu” e lhe diz o nome de seu tradutor: Julio Piqué. (Machado de Assis 2019. Tomo IV, p. 131). A segunda carta é do próprio Machado em resposta ao seu correspondente, datada no Rio em 10 de julho de 1902, na qual agradece o envio do exemplar das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e comenta: “A tradução só agora a pude ler completamente, e diga-lhe que a achei é tão fiel como elegante, merecendo Julio Piquet ainda mais os meus agradecimentos.” (Ibid, p. 141.)

⁷ Paulo Rocca reproduz em seu artigo um texto de Julio Piquet como prólogo de sua tradução no qual comenta que mantém o adjetivo “saudoso” por considerá-lo intraduzível. É curioso que ele não tenha considerado o nome do protagonista do romance da mesma forma.

Tivemos que esperar até 1920, quando a *Editorial América*, sediada em Madrid, publicou, na sua *Biblioteca de Autores Famosos*, uma seleção de dez contos do livro *Várias histórias* (Río, 1896) com o título *Machado de Assis: sus mejores cuentos*. Seu tradutor, Rafael Cansinos-Assens (Sevilha, 1882 – Madrid, 1964), foi poeta, romancista, ensaísta, crítico literário e um dos tradutores mais destacados de seu tempo. São suas as versões espanholas, com volumosos e documentados estudos introdutórios, das obras completas de Dostoiévski, Goethe, Balzac ou Andreiev, bem como das *Mil e Uma Noites*. Cansinos foi amigo de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Antonio e Manuel Machado, Ramón Gómez de la Serna e Vicente Huidobro, entre outros. Jorge Luis Borges o chamou de “seu maestro”, o que não é pouca coisa a dizer na boca do escritor argentino. Na introdução deste pequeno volume afirma-se: “Machado de Assis, el gran escritor brasileño, es universalmente conocido, gracias a las muchas traducciones que de su obra se han hecho em diversas lenguas. Acaso España sea el único país donde no se le ha traducido, al menos en libro, pues más de un periódico ha publicado cuentos suyos, traducidos probablemente del francés. Pero hasta hoy, que sepamos, no ha visto la luz entre nosotros una colección de cuentos como la que ahora ofrecemos a nuestros lectores, ni menos una novela del gran narrador, por ejemplo, esas deliciosas *Memorias póstumas de Braz Cubas*”⁸. Embora o texto tenha sido assinado por *La Editorial América*, estas palavras possivelmente pertenciam ao próprio tradutor e, talvez possa-se intuir que, ao transcrever o nome do protagonista como Braz, Cansinos não parece ter uma informação precisa da tradução de Julio Piqué.

Mais uma década se passará até que o poeta modernista Francisco Villaespesa, amigo pessoal de Rubén Darío e Juan Ramón Jiménez, como já mencionei, empreenda a tradução de uma *Biblioteca Brasileira* da qual foram publicados apenas três volumes: *Sonetos e poemas*, de Olavo Bilac, *O navio negreiro*, de Castro Alves e *Toda a América*, de Ronald de Carvalho. Embora apenas estes três volumes datados de 1930 tenham sido publicados, a *Editora Alejandro Pueyo* de Madrid planeava publicar 80 volumes, entre os quais estava a obra poética de Machado de Assis. De fato, no número 46 da *Revista Cultura Brasileira*, correspondente ao mês de junho de 1978, se recuperou o poema “A Carolina” de Machado na tradução de Villaespesa e no texto de apresentação se

⁸ Machado de Assis 1920, p. 9.

diz que seu autor é “el mayor novelista brasileño del siglo XIX”⁹. A história de Villaespesa foi trágica: um ano após a publicação destes três volumes, em 1931, sofreu uma hemiplegia e teve que ser expatriado para Espanha por falta de recursos financeiros. Nessa partida precipitada, todos os seus manuscritos e os livros que ele havia traduzido daquela grande coleção desapareceram. Não se sabe se foi por perda, por roubo ou por uma destruição premeditada. O projeto contou com o patrocínio do estado brasileiro através do seu Ministro das Relações Exteriores, Otávio Mangabeira, que foi demitido pela Revolução de 1930 e forçado ao exílio. Talvez o infortúnio da *Biblioteca Brasileira* também tenha tido uma razão política, pois foi um projeto pessoal de um político caído em desgraça.

Entre outras traduções realizadas na América de língua espanhola, vale destacar a realizada para o *Fondo de Cultura Económica* (México, Buenos Aires, 1951) com introdução de Lucía Miguel Pereira (Barbacena, Minas Gerais, 1901 – Rio de Janeiro, 1959), das *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Além do substancial estudo da prestigiosa biógrafa do autor, temos a excelente tradução de Antonio Alatorre (Autlán de Navarro, Jalisco, 1922 – México, 2010) que, além de diretor do *Centro de Estudios Filológicos do Colégio do México* e diretor da *Nueva Revista de Filología Hispánica*, foi também editor, junto com Juan Rulfo e Juan José Arreola, da revista *Pan* (Guadalajara, 1945). Nada poderia ser reprovado ao trabalho feito por Alatorre, exceto o próprio título, já que o nome do protagonista póstumo é novamente espanholizado, como já havia acontecido na tradução de Julio Piquet. É uma mudança significativa — a de Blas ao invés de Brás —, pois ao trocar o nome do pretense autor do romance, acaso não poderia perder-se a hipotética relação entre o protagonista e o seu país de origem que, embora seja um assunto polêmico, não deixa de ser uma possível interpretação do romance? Penso que uma tradução deve, na medida de suas possibilidades, iluminar o texto e não ocultar as possíveis leituras do mesmo. Sobre tudo se isso se faz por interesse comercial.

No entanto, esta mudança no nome do protagonista das *Memórias Póstumas* foi reproduzida nas sucessivas traduções espanholas da península como as de José Ángel Cilleruelo (*Montesinos*, Barcelona, 1985 e *Alianza Editorial*, Madri, 2003), e só recuperará o seu nome verdadeiro na versão de Jorge García Bedia para a editora *Eneida* (Madri, outubro

⁹ Machado de Assis 1978, p. 34.

de 2010). Assim, durante mais de um século, os leitores de língua espanhola não conseguiram compreender o duplo sentido do título do romance de Machado por um interesse puramente comercial, como me indicou pessoalmente o tradutor José Ángel Cilleruelo. De qualquer forma, devemos destacar também a edição de 1982 do *Fondo de Cultura Económica*, de Antonio Alatorre, que teve uma introdução de Juan Rulfo. Como já referi, o tradutor e o autor de *Pedro Páramo* já se conheciam desde 1945. No seu prólogo, Juan Rulfo aponta as “barreras intelectuales” que existem entre as literaturas de língua portuguesa e espanhola no âmbito ibero-americano. “Hasta la fecha”, escreve ele, “aún son muchos los hispano-americanos ajenos a la literatura brasileña, y lamentablemente, muy pocos quienes se ocupan de estudiar las numerosas obras que aportan a nuestro continente una valiosa y amplia riqueza cultural”¹⁰. Após uma breve introdução à literatura brasileira, desconhecida para o público latino-americano, Rulfo mostra seus deficientes conhecimentos ao visitar a biografia de Machado de Assis, assim como ao afirmar que é o primeiro romance escrito por seu autor. No entanto, ele valoriza o trabalho do escritor brasileiro como criador de contos, gênero no qual inclui este romance que é dividido em pequenos capítulos, alguns dos quais não tem mais de uma página impressa.

Enquanto *Memorias Póstumas* teve pelo menos sete versões diferentes,¹¹ *Quincas Borba* tem cerca de quatro traduções em espanhol¹² e *Dom Casmurro* conta com pelo menos três¹³. Alguns romances machadianos contam apenas com uma tradução e muito deles não tem nenhuma¹⁴. O mesmo não acontece com seus contos, que começaram a ser publicados em espanhol da península em 1920, como já indiquei. Desde a década

¹⁰ Rulfo 1992, p. 437.

¹¹ Julio Piquet (Montevideo 1902), Francisco José Bolla (Buenos Aires 1940), Antonio Alatorre (México 1951 e 1982), Rosa Aguilar (Madrid 1975), José Ángel Cilleruelo (Barcelona 1985 e Madri 2003), Jorge García Bedia (Madri 2010) e Elena Losada (México 2017).

¹² Bernardino Rodríguez Casal (Barcelona 1953), Juan García Gayo (Caracas 1979), Marcelo Cohen (Barcelona 1990) y Basilio Losada (Barcelona 1993).

¹³ Luis M. Bausizzone y Newton Freitas (Buenos Aires 1943), Ramón de Garciasol (Buenos Aires 1955), Pablo del Barco (Madrid 1991 e Barcelona 2000).

¹⁴ *Helena* por Basilio Losada (Barcelona 1992), *Memorial de Aires* por José Dias Sousa (Soria 2001), *Esau y Jacob* por Jorge Edwards (México 2008), *Resurrección* por Eduardo Langagne (México 2015 e Madri 2020). A grande parte da extensa narrativa de Machado de Assis, bem como sua poesia, ainda não foi traduzida.

de setenta do século passado até o presente, foram publicadas diferentes versões dos contos de Machado de Assis, com destaque para *O Alienista*, que foi o conto machadiano mais popular na língua espanhola¹⁵.

Ao longo destes anos, foram realizados vários seminários em Madri e Salamanca, bem como foram publicados números especiais e cadernos literários sobre o escritor carioca. Gostaria de destacar alguns como o Seminário Internacional sobre Machado de Assis realizado na *Casa de América* de Madri em 1996, no qual participaram Carlos Fuentes e Julián Ríos, entre muitos outros intelectuais, e o de 2008 em comemoração ao centenário da edição de *Memorial de Aires*, que tive a honra de moderar e organizar. Também tem que fazer menção da os “Encontros sobre Machado de Assis” no *Centro de Estudos Brasileiros* da Universidade de Salamanca (CEBUSAL) realizada em 2011 na qual participaram, entre outros, os escritores brasileiros Domício Proença e Ana María Machado, bem como os professores Ascensión Rivas, Carmen Villarino, Carlos Paulo Martínez Pereiro e o autor destas páginas.

No relativo às diversas publicações que tiveram como tema a figura do “Bruxo de Cosme Velho” destaca-se o número dos *Cuadernos Hispanoamericanos*, de abril de 2000, em que participaram os escritores e críticos João Almino, David Jackson e John Gledson, entre outros. Vale destacar também a “Homenagem a Machado de Assis” realizada pela *Revista Cultura Brasileira* (maio de 2010) em que colaboraram integrantes da ABL como Nélide Piñon, Sergio Paulo Rouanet e Eduardo Portella, além de professores e críticos como Basilio Losada, Abel Barros ou Pablo del Barco, entre outros.

No entanto, sem querer menosprezar nenhuma das opiniões expressadas sobre a obra de Machado, gostaria de destacar algumas delas, como a feita por Carlos Fuentes na sua apresentação no “Seminário Internacional sobre Machado de Assis” realizado na *Casa de América* de Madri em 1996 e posteriormente reproduzido na revista *Quimera* em dezembro de 1998. O escritor mexicano inicia seu artigo dizendo que “Machado es um milagro”. E comenta que “se sostiene sobre una paradoja: Machado asume, en Brasil, la lección de Cervantes, la tradición de La Mancha que olvidaron, por más homenajes que cívica y

¹⁵ *O alienista* possui inúmeras traduções para o espanhol, entre as quais vale destacar, entre outras, a de Martíns y Casillas (Barcelona 1974), Ilán Stavans (México 1995), José Luis Sánchez (Barcelona 2000), Santiago Kovadloff (Campinas 2007), Pablo del Barco (Palencia 2008), Jorge García Bedia (Madri 2009), Sonia Ayerra (Madri 2018) e Lucía Tennina (Buenos Aires 2019).

escolarmente se rindiesen al Quijote, los novelistas hispanoamericanos, de México a Argentina”¹⁶. Esta realização permitirá ao autor de *Terra Nostra* delimitar dois espaços, dois territórios narrativos ou dois percursos na história do romance ocidental: o caminho de ‘La Mancha’ e o caminho de ‘Waterloo’. A primeira foi iniciada por Cervantes com *Dom Quixote* e seguida por Sterne e Diderot antes de Machado de Assis. O segundo seria representado, escreve Fuentes, pela “gran novela realista y de costumbres, sicológica o naturalista, de Balzac a Zola, de Stendhal a Tolstoy”¹⁷. Em suma, o escritor mexicano distingue no seu ensaio quase um decálogo em que os dois caminhos se diferenciam: ‘Waterloo’ afirma-se como realidade, ‘La Mancha’ como ficção. O primeiro oferece pedaços de vida, o segundo não tem mais vida que a do seu texto. ‘Waterloo’ surge do contexto social, ‘La Mancha’ desce dos livros. Um lê o mundo, o outro é lido pelo mundo. O caminho de ‘Waterloo’ é uma rota séria, o de ‘La Mancha’ é ridícula. Se a primeira se baseia na experiência, a segunda surge da inexperiência e nos diz o que não sabemos. Os atores de ‘Waterloo’ são personagens reais, os de ‘La Mancha’ são leitores ideais e, por fim, enquanto o primeiro percurso é ativo, o segundo é reflexivo.

No mesmo seminário também poderia ser ouvida a visão de um romancista espanhol, Julián Ríos (Vigo, 1941), autor de obras experimentais como *Larva* (1983), *Poundemonium* (1986), *La vida sexual de las palabras* (1991) ou *Puente de alma* (2009), entre outras, que imagina ter entrevistado Machado e Assis na Feira do Livro de Paris de 1996, numa sexta-feira de março. Enquanto o velho vagueia entre os livros, o escritor espanhol, surpreso, relembra as histórias escritas pelo brasileiro, especificamente as *Memórias Póstumas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba* para reencontrar a sua relação, tal como fez Carlos Fuentes, com Cervantes e Dom Quixote. Ambos pertencem à mesma família de escritores junto com De Maistre, Stern, Fielding e James. Essa linha de ‘La Mancha’, comentada pelo escritor mexicano, deveria ser estendida, na opinião de Julián Ríos, a Tchekhov, cujo personagem Dr. Raguin, de *A sala nº 6*, parece emular o Dr. Bacamarte, o alienista machadiano. “Brás Cubas”, afirma o escritor espanhol, “dedica sus *Memórias póstumas* al gusano que primero royó las frías carnes de su cadáver. Corpus escrito al poste. En realidad este gusano ha de ser el lector, verdadero gusano

¹⁶ Fuentes 1998, pp. 8-9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

de biblioteca, que es el que tiene que hincarle el diente a la novela, asimilarla, y no debe ser como los gusanos que en otro capítulo de *Dom Casmurro* no saben absolutamente nada de los textos que roen... ¿Lector voraz en lugar de veraz? Que no sabe realmente a qué sabe lo que devora?" Machado de Assis, para o autor de *Larva*, "es de esos novelistas modernos que crean una nueva zona franca en la ficción"¹⁸.

Também o escritor Jorge Edwards (Santiago do Chile, 1931—Madri, 2023), que traduziu e fez a introdução do romance *Esau e Jacob* para o *Fundo de Cultura Econômica* em 2008, seis anos antes, em 2002, dedicou um livro ao autor das *Memórias Póstumas*: um breve ensaio acompanhado da tradução de alguns trechos de seus contos mais significativos¹⁹. Nele o autor de *Persona non grata* destaca a enorme presença da figura de Machado na literatura americana e o compara a Kafka bem como ao narrador, político e diplomata chileno, Vicente Pérez Rosales (Santiago, 1807-1886), cujo romance *Memórias do Passado* se aproxima, em sua opinião, das *Memórias Póstumas* de Machado. Edwards se pergunta: "Por qué se produjo en Brasil, en la segunda mitad del siglo XIX, y no en el resto de la América mal llamada Latina, un caso literario de la complejidad, de la originalidad, de la agudeza del de Machado de Assis?"²⁰

A resposta não é fácil, pois "las páginas de Machado de Assis están atravesadas por locos, por personajes agónicos, mareados por un sueño que viene de otra parte. A su modo, son Quijotes provincianos, que no han podido hacer las paces con una realidad mediocre. Su sueño con Europa es parecido al sueño de don Quijote con la Edad de Oro"²¹.

Por sua vez, Alberto Manguel (Buenos Aires, 1948) dedica as últimas páginas de seu livro *Diário de Leituras* às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e comenta a preocupação do autor em "describir una realidad fracturada, cambiante, descoyuntada por el tiempo, pero él es el único que permite al lector ver sus ficciones desmontadas, por así decirlo, como un mecano para armar. Al final de un texto de Machado de Assis nos toca a nosotros unir las partes, construir mientras leemos la narración"²². Em suma, para "Machado de Assis (como para Diderot y Borges),

¹⁸ Ríos 2001, pp. 16-20.

¹⁹ Edwards, 2002..

²⁰ Ibid, p. 24.

²¹ Ibid, p. 44

²² Manguel, 2004, p. 287.

en la portada de un libro deben figurar tanto el nombre del autor como del lector, puesto que los dos comparten la paternidad de la obra”²³. O escritor argentino reencontra Machado no mesmo caminho de Diderot ou Stern, como o próprio autor já havia apontado em sua dedicatória “ao leitor” das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nada de novo, portanto, a não ser o fato de Alberto Manguel ver nisso uma certa premonição, já que “me resulta difícil entender por qué Machado de Assis sigue siendo (fuera de Brasil, por supuesto) un escritor secreto”²⁴.

É surpreendente, porém, que o próprio Jorge Luis Borges, amigo pessoal e confidente de Alberto Manguel, não tenha em nenhuma ocasião se referido à obra ou ao autor das *Memórias Póstumas*. O que poderia ter causado esta ausência de um dos autores mais cultos da língua espanhola do século XX? Não me atreveria a dar uma resposta concreta a este enigma, se é verdadeiramente um enigma. Em todo caso, Machado de Assis não é mencionado pela grande maioria dos intelectuais em língua espanhola, com exceção daqueles que foram citados neste artigo. Qual é a razão deste silêncio? É ignorância, esquecimento, desdém? Porém, isso não significa que suas obras deixem de ser publicadas. A reedição o ano passado pela editora Eneida de *O Alienista* parece confirmar isto, ou o de *Ressurreição* em *Libros de la Ballena*. Também é significativa, como já foi dito, a quantidade e a qualidade de suas traduções, especialmente das *Memórias Póstumas*, que provavelmente conta com mais de sete versões para a língua espanhola, algo que se repete com *O Alienista*, o seu conto mais famoso. Talvez a explicação desta proliferação de edições e traduções deva ser buscada na atualidade raivosa do escritor carioca tanto na descrição, entre sutil e irônica, das relações humanas em todos os tempos e lugares, quanto no modo velado ou cáustico, embora sempre lúcido, de ver os comportamentos escravistas e de servidão da sociedade de seu tempo, que podem ser transferidos sem dificuldade para o mundo contemporâneo. E também, do ponto de vista meta-literário, como lembra Julián Ríos, quando expõe o texto de seu romance como um corpo a ser devorado por vermes que não são outros senão seus atuais e futuros leitores: o que quer dizer que estamos falando dum tipo de escritura muito contemporânea, na linha do texto literário analisado por Roland Barthes.

²³ Ibid, p. 284.

²⁴ Ibid, p. 287

Referências bibliográficas

- Edwards, J. (2002), *Machado de Assis*. Ediciones Omega, Barcelona.
- Fuentes, C. (1998), *Machado de La Mancha*, in “Quimera”, 175, pp. 8-17.
- Assis, M. de (1978), *A Carolina*, trans. F. Villaespesa in “Revista de Cultura Brasileira”, 46, p. 34.
- Assis, M. de (2019), *Correspondência*. Global, Rio de Janeiro / São Paulo.
- Assis, M. de (1920), *Narraciones escogidas*, trans. R. Cansinos-Assens. Editorial América. Madrid.
- Magalhães Júnior, R. (2008), *Machado de Assis. Vida e Obra*. Record, São Paulo.
- Manguel, A. (2004), *Diario de lecturas*. Alianza Editorial. Madrid.
- Ríos, J. (2001), *Aventuras póstumas de Machado de Assis*, in “Quimera”, 201, pp. 16-20.
- Rocca, P. (2009), *Machado de Assis. Escritor do Rio da Prata. Duas hipóteses contraditórias*, in “Cadernos de Letras da UFF”, 38, pp. 35-49.
- Rulfo, J. (1992), *Toda la obra*. Colección Archivos. Madrid.

28. Traduções de nove romances de Joaquim Maria Machado de Assis em língua inglesa — vozes no itinerário (inter)nacional

Válmi Hatje-Faggion, Universidade de Brasília

Sempre que uma obra literária é planejada para circular via tradução em outro sistema literário ela é modificada para atender a requisitos e expectativas de diversos agentes desse sistema. Para entender como esse movimento funciona, propõe-se abordar as vozes que circulam com as traduções, nesse caso, os 9 romances de Machado de Assis traduzidos para a língua inglesa em um itinerário (inter)nacional, de língua franca, para analisar como essas traduções impactam o novo leitor. Essas vozes incluem tradutores e autores de paratextos¹ que suplementam a obra traduzida com introdução/prefácio, notas de rodapé e apêndice.

Neste ensaio, explora-se fontes que consideram a própria tradução publicada e os textos suplementares adicionados por agentes que participam do processo tradutório. Eles elaboram a tradução para tipos diferentes de leitores que desejam formulações diversas; enquanto alguns podem preferir apenas a tradução, outros podem primar pelos textos que suplementam essa tradução; os tradutores podem fazer modificações, incluir referências mais atuais e adequadas a um determinado leitor e lugar em um processo de aculturação² ou de transcrição³.

Segundo Genette⁴, os paratextos englobam elementos que fazem parte do livro (capa, prefácio, notas), mas não integram o texto principal, e podem ser divididos em dois tipos: peritexto e epitexto. As notas explicativas que acompanham a obra traduzida fazem parte do

¹ Newmark 1988; Genette 1997.

² Lefevere 1992.

³ Campos 1986.

⁴ Genette 1997.

peritexto e enquadram-se no tipo autêntica alográficas, que são aquelas feitas por um indivíduo que não é nem autor nem personagem, ou seja, “todas as notas de editores em edições mais ou menos críticas, ou as notas dos tradutores”⁵.

Essa classificação de Genette precisa ser complementada para o caso do tradutor que adiciona ao seu texto uma nota explicando a sua escolha tradutória: o tradutor é autor de um texto que faz parte de um sistema próprio, o de literatura traduzida⁶. Essas notas oferecem informação adicional considerada relevante para o leitor, mas que não estava presente no texto de partida, conforme destaca Albert Bagby Jr. na introdução à sua tradução de *A mão e a luva*: “apresentei notas explicativas sempre que parecia necessário para esclarecer uma obra, personagem, palavra ou frase que poderia não estar clara ao leitor.”⁷ A tradução de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MPBC)⁸, realizada por Flora Thomson-Deveaux (2020) — *The posthumous memoirs of Brás Cubas* (TPMBC) — também acrescenta notas para comentar escolhas tradutórias e projeto de tradução.

Todos esses textos suplementares são importantes para realizar o mapeamento de estratégias escolhidas para elucidar critérios empregados por um sistema literário em um período específico⁹, bem como são relevantes para constituir uma (micro)história da tradução e dos tradutores¹⁰.

Machado de Assis, que iniciou sua carreira como tradutor, passou a ter sua obra chancelada, nas últimas décadas, por meio de diferentes traduções, inclusive de uma mesma obra¹¹. Entre 1951 e 2023, Machado de Assis circulou, em inglês, em diversos sistemas literários, partindo

⁵ No original: “authentic allographic notes: all the notes by editors in more or less critical editions, or the notes by translators.” (Genette 1997, 322).

⁶ Even-Zohar 1990.

⁷ No original: “[I] have provided explanatory footnotes wherever it seemed necessary to clarify a work, personage, term, or phrase which might be unclear to the reader” (Bagby Jr. 1970, p. XIX).

⁸ A partir deste momento, serão utilizadas as siglas em parênteses nos casos de repetição dos nomes das seguintes obras: *Iaiá Garcia* (IG); *Quincas Borba* (QB); *Memorial de Aires* (MA); *Dom Casmurro* (DC); *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MPBC); e *Esau e Jacó* (EJ). Essa estratégia se refere às referências às obras em português ou que mantiveram na tradução o nome literal em português, com exceção da tradução de MPBC para o inglês, *The posthumous memoirs of Brás Cubas*, para a qual, devido à extensão, também será utilizada uma sigla: TPMBC.

⁹ Bassnett 1993 e 1998.

¹⁰ Munday 2013 e 2014.

¹¹ Hatje-Faggion, 2001 e 2015.

do brasileiro e passando para o estadunidense, o britânico, o canadense e, novamente, retornando ao brasileiro. De acordo com a teoria dos polissistemas, uma obra/autor de grande prestígio no sistema literário de partida tem grandes chances de ser traduzida¹².

Entre 1951 e 2023, o número de traduções para o inglês de cada 1 dos 9 romances de Machado de Assis variou de 1 a 8. Os romances com somente 1 tradução incluem *Ressureição/Resurrection* em 2013; *A mão e a luva/The hand and the glove* em 1970; *Helena/Helena* em 1984. Os romances com 2 traduções incluem *Iaiá Garcia(IG)/Yayá Garcia* em 1976; *IG* em 1977; *Quincas Borba (QB)/Philosopher or dog? Em* 1954; *QB* em 1998; *Esaú e Jacó(EJ)/Esau and Jacob* em 1966; *Esau and Jacob* em 2000; e *Memorial de Aires(-MA)/Counselor Ayres' Memorial* em 1972; *The wager: Aires' Journal* em 1990. Os romances com 7 traduções incluem *Dom Casmurro (DC)* em 1953; *DC (Lord Taciturn)* em 1992. *DC* em 1997; *DC* em 2018; *Dom Casmurro: edição bilíngue* em 2020; *Dom Casmurro: special English edition* em 2023; *DC* em 2023. Os romances com 8 traduções incluem *MPBC/TPMBC* em 1951; e com o título alterado para *Epitaph of a small winner* em 1952; *The Posthumous reminiscences of Braz Cubas* em 1955; *TPMBC* em 1997; *TPMBC* em 2016; *TPMBC* em 2018; *The posthumous memoirs of Bras Cubas: edição bilíngue* em 2021; *TPMBC* em 2020; *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* em 2020.

Os 4 primeiros romances do autor levaram entre 96 e 141 anos para serem (re)traduzidos: *A mão e a luva* (96); *IG* (98 e 99); *Helena* (106); *Ressureição* (141); já os 5 últimos levaram menos tempo, entre 53 e 70 e 71 anos: *DC* (53); *EJ* (62); *QB* (63); *MPBC* (70/71); *MA* (64), ratificando os quesitos prestígio e popularidade no sistema de partida como relevantes para que uma obra seja escolhida para ser traduzida¹³. O primeiro romance de Machado de Assis, *Ressureição*, foi o último a ser traduzido e publicado no ano em que todos os outros 8 romances já tinham 1, 2 ou 3 traduções. O conhecido *MPBC* foi o primeiro romance a ser traduzido para o inglês¹⁴ e o primeiro a ser publicado, em inglês, no Brasil, com o financiamento do próprio tradutor¹⁵. Outro tradutor, McArthur, financiou as próprias traduções de *TPMBC* e *DC*, em 2018, no Canadá¹⁶.

¹² Even-Zohar 1990.

¹³ Even-Zohar 1990.

¹⁴ Grossman 1951.

¹⁵ Schneider 1952; Hatje-Faggion, 2017.

¹⁶ Hatje-Faggion 2023b.

Como se observa, os títulos, em sua maioria, sofreram poucas alterações, sendo os mais modificados aqueles que trazem uma interpretação da obra: *MPBC* (Grossman, *Epitaph of a small winner*/ [Epitáfio de um pequeno vencedor]); há variação na escolha da palavra “memórias”; enquanto a maioria prefere “*memoirs*”, outros preferem “*reminiscences*” (Ellis) e “*memories*” (Cyrino); *DC* (Scott-Bucleuch, *DC (Lord Taciturn)*/ [Senhor taciturno]); *QB* (Wilson, *Philosopher or dog?*/[Filósofo ou cachorro?]); e *MA* (Scott-Bucleuch, *The wager: Aires' Journal*/[O apostador: O diário de Aires] — enfatiza a aposta do início da obra entre Aires e Rita).

Conforme exposto acima, dos 18 tradutores (10 homens, 7 mulheres e 1 desconhecido) que realizaram as 26 traduções entre 1951 e 2023, alguns se repetem e traduzem mais de uma obra: Bagby Júnior (2), Rabassa (2), McArthur (2), Costa e Patterson (2), Scott-Bucleuch (3) e Caldwell (4). Desses tradutores, Caldwell foi quem fez o maior número de traduções. Quanto aos países, primeiro Estados Unidos (8), depois Reino Unido (5), Brasil (3), Canadá (2) e, de nacionalidade/identidade desconhecida, H. Lowe (1). As 3 primeiras traduções para o inglês foram as de Helen Caldwell e Clotilde Wilson — *DC*, *QB* — e a de William Grossman — *MPBC*. Todos esses 18 tradutores mencionados são, majoritariamente, acadêmicos de diferentes áreas. Alguns deles são tradutores premiados e outros traduziram outras obras literárias brasileiras.

Entre 1951 e 1998, 15 traduções (8 dos 9 romances) foram realizadas por 8 tradutores diferentes; destes, 4 se repetem. De 2000 a 2023, foram publicadas 11 traduções (4 dos 9 romances): *MPBC* (5), *DC* (4), *EJ* (1), e *Ressureição* (1), realizadas por 10 tradutores (Costa e Patterson); e há novamente repetidos (McArthur e Costa e Patterson). Verifica-se, pois, um aumento de mais de 30% em número de traduções nesses 23 anos do séc. XXI em relação aos 47 anos do séc. XX, o que também pode ser considerado um indicador de renovado interesse pelo escritor brasileiro¹⁷.

Como evidenciado, 2 dos romances de Machado de Assis mais conhecidos no sistema literário brasileiro têm o maior número de traduções. No século XX, eles tiveram 3 traduções: *MPBC* (1951/1952, 1955, 1997) e *DC* (1953, 1992, 1997). Neste século, ambos também tiveram número semelhante de traduções, com intervalo de tempo similar: *MPBC* teve 5 novas traduções entre 2016 e 2021, e *DC*, 4 novas traduções, entre 2018 e 2023. *MPBC* e *DC* totalizaram 8 e 7 traduções, respectivamente.

¹⁷ Even-Zohar 1990.

Das editoras que publicam as 26 traduções, 4 são acadêmicas: Instituto Nacional do Livro do Brasil (1); *The University Press of Kentucky* (2); *University of California Press* (3); *Oxford University Press* (4); e 11 são independentes (se repetindo em algumas traduções): *Latin American Literary Review Press* (1); *Penguin* (1); São Paulo Editores (1); Clube de Autores (1); *Classics Press* (1); *Landmark* (2); *Liveright* (2); *Peter Owen* (3), *Noonday* (3); e *Lexicos Books*(2). Esta última constitui um caso único, pois pertence ao tradutor McArthur, que traduziu, revisou e publicou as suas duas traduções, conforme entrevista concedida¹⁸. Ressalta-se que tanto editoras acadêmicas quanto particulares receberam financiamento de diferentes fontes para as suas traduções.

Além dos tradutores, das editoras, com prestígio no sistema de chegada, outras vozes também circulam com esses 26 romances traduzidos e aumentaram, consideravelmente, a partir do final de 1990, principalmente com relação à adição de textos suplementares, paratextos.

Das 26 traduções, 17 incluem introdução dos tradutores: Caldwell, *Helena*; *Counselor Aires' Memorial*; *Esau and Jacob*; Scott-Bucleuch, *Yaya Garcia*; DC; *The Wager: Aires' Journal*; Bagby Jr., *The hand and the glove*; IG; Grossman, *TPMBC*; Wilson, *Philosopher or dog?*; Gledson, DC; Cyrino, *TPMBC*; Goettems, *TPMBC*; Silva, DC; Thomson-Deveaux, *TPMBC*; Costa e Patterson, *TPMBC*; DC. Algumas dessas traduções ainda incluem prefácio e/ou posfácio de algum convidado-acadêmico, escritor, jornalista, tradutor: Caldwell, *Dom Casmurro* (Frank); Ellis, *TPRBC* (Meyer); Bagby Jr., *The hand and the glove* (Caldwell); Sotelino, *Resurrection* (J. L. Passos); Dave Eggers, Thomson-Deveaux, *TPMBC*; na tradução de H. J. Lowe, DC, a autoria não é identificada. A editora da *Oxford University Press*, por exemplo, preparou para a sua série “Biblioteca Latino-Americana” uma introdução geral da editora da série (Franco e Graham) e uma introdução e/ou posfácio de algum convidado: Rabassa, *TPMBC* (Rego; Passos); Rabassa, *QB* (Favaretto; Haberly); *Esau and Jacob* (Borges; Moisés); Gledson, DC (Gledson; Hansen).

Com relação às notas, das 26 traduções apenas algumas não apresentam notas ou apêndice: Grossman, *TPMBC/EPITAPH*, acréscimos na própria tradução; Rabassa, *TPMBC*; Scott-Bucleuch, DC; Caldwell, *Counselor Aires' Journal*; Caldwell, *Esau and Jacob*; há notas de rodapé em Scott-Bucleuch, *Yayá Garcia* (1); *The Wager: Aires' Journal* (3); Bagby Jr., IG (47); Ellis, *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas* (7); Wilson,

¹⁸ Hatje-Faggion 2023b.

Philosopher or dog?(5); Costa e Patterson (48). Interessante frisar, novamente, que há variações expressivas no que se refere a notas de rodapé ou de final de livro, como em *IG* (1 a 47) ou, até mesmo, em uma mesma editora, como o caso das quatro traduções da OUP, em que há uma variação de 0 a 91 notas: Rabassa, *TPMBC* (0); Rabassa, *QB* (5); Gledson, *DC* (65); E. Lowe, *EJ* (91); há apêndice: uma isenção de responsabilidade (*Disclaimer*) e um INDEX (H. J. Lowe, *DC*), para “Índice da Tradução e de novos elementos, conteúdo, personagens, lugares, eventos personagens, lugares”/[“*Translation and new material, subjects, characters, places, events INDEX*”]; há nota de final de livro/glossário (*Esau and Jacob*, E. Lowe).

As editoras que (re)publicam as traduções adotam, em suas edições, estratégias que incluem o acréscimo de paratextos como prefácios elaborados por escritores conhecidos do público anglo-americano, a exemplo de Elizabeth Hardwick (*DC*) e Louis de Bernières (*Philosopher or dog?*) para a Bloomsbury, 1997; e de Susan Sontag (1990), que teve o texto publicado no *New York Times* adicionado como prefácio à tradução de Grossman, *Epitaph of a small winner* (1990), Noonday/FGS, Estados Unidos; e Harper e Collins, Canadá.

Exemplos de notas de rodapé aparecem, por exemplo, em *Memorial de Aires*, ‘19 de abril’, 1888, em que Machado de Assis aborda um aspecto histórico relevante do Brasil e cita Tiradentes, apelido de Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), figura central da Conjuração Mineira, movimento cujo objetivo principal era a independência do Brasil. Para traduzir “Tiradentes” em “Ainda que tardiamente, é a liberdade, como queriam a sua e os conjurados de Tiradentes”, Caldwell apenas transcreve ‘Tiradentes’, enquanto Scott-Bucleuch transcreve a palavra e adiciona uma nota de rodapé, destacando que Tiradentes foi [“um herói do movimento brasileiro pela independência”]/[“*a hero of the Brazilian independence Movement*”. E, em *Memorial de Aires*, “15 de maio”, 1889, Machado de Assis faz uma alusão a *Saudades*: história de menina e moça do português Bernardim Ribeiro (1482-1552). Ressalte-se que o autor modificou o título dessa obra para melhorar essa alusão¹⁹ na sua narrativa, em um movimento antropofágico²⁰. O autor alude à obra de Ribeiro, que também remete à epígrafe do início de *MA*, que trata dos navios, do mar e das terras estrangeiras (Portugal). Além

¹⁹ Lefevere 1992.

²⁰ Campos 1986, p. 57.

disso, nesse romance, a viúva Fidélia, que era considerada filha adotiva do casal Dona Carmo e Aguiar, partiu para Portugal com o segundo marido, Tristão, deixando no Brasil os pais adotivos. Há a passagem em que Aires conversa com a irmã Rita sobre a celebração que acabaram de fazer do casamento de Fidélia e Tristão na casa de D. Carmo e Aguiar e a partida de Fidélia para Portugal: “[...] Bernardim Ribeiro: ‘Viúva e noiva me levaram da casa de meus pais para longes terras...’” (Machado de Assis); “[...] Bernardim Ribeiro: ‘*Widow and bride they took me from my parents’ house to faraway lands...*’”²¹; e “[...] Bernardim Ribeiro: ‘*Widow and bride took me from my parents’ house to far-off lands...*’”²². Para traduzir a referência à obra portuguesa, tanto Caldwell quanto Scott-Bucleuch, assim como Machado de Assis, transcrevem o nome de Ribeiro e a passagem da obra entre aspas (respectivamente duplas e simples de acordo com as regras gramaticais dos países da tradução). Scott-Bucleuch adiciona uma nota de rodapé para explicitar, em inglês, que o título do romance foi alterado e que o original é *Criança e donzela* [*Child and maiden*]. Caldwell não aponta essa manipulação talvez porque não a tenha reconhecido²³.

Já Thomson-DeVeaux (*TPMBC*, 2020) adiciona notas específicas para indicar os motivos da tradução (objeto de tese de doutorado); nota sobre as notas tradutórias (*A note on the translation*) usadas para indicar que elas contêm explicações sobre as escolhas da tradutora (como resultado de pesquisas); e as notas sobre a tradução (*A note on the Endnotes*), de 31 páginas, elaboradas para comentar e explicar escolhas tradutórias envolvendo elementos linguísticos, históricos e culturais.

Com essas diferentes práticas editoriais, pode-se observar que todas essas editoras contribuem, pois, decisivamente para o fomento continuado de Machado de Assis, reiterando o seu prestígio e ampliando o reconhecimento no cenário literário mundial. As tecnologias digitais atuam em favor da distribuição e da propagação universal do autor, por meio da tradução, permitindo ao leitor o acesso às edições digitais nos mais diferentes lugares, mesmo o acesso às traduções publicadas em inglês (e/ou bilíngues), no Brasil, evidenciando políticas de difusão, consumo e reconhecimento com consequências socioculturais.

²¹ Caldwell 1972, p. 184.

²² Scott-Bucleuch, 1990, p. 156

²³ Lefevere 1992.

Nas 26 traduções analisadas, a presença do nome do tradutor no livro ou do texto do editor, do patrocinador, tratando explicitamente dos romances como traduções, remove qualquer especulação e ainda alerta o leitor de língua inglesa de que ele está lendo um texto traduzido, promovendo a visibilidade dos agentes do processo de tradução. Entretanto, raramente tradutores ou agentes/autores convidados comentam o processo de tradução. Dos tradutores que elaboram uma introdução do tradutor, a maioria não aborda o processo de tradução ou fazem comentários breves sobre alguma dificuldade. Entre os tradutores que comentam sua tradução incluem-se Grossman (*TPMBC*); Bagby Jr (*IG*); Gledson (*DC*); Thomson-Devaux (*TPMBC*) e Costa e Patterson (*TPMBC* e *DC*). Os tradutores/autores de textos suplementares abordam a vida e a obra do autor; alguns comentam diferentes referências e questões de intertextualidade. Os elaboradores de textos suplementares convidados também costumam abordar aspectos da vida e da obra do autor, referências culturais, históricas, mas, em geral, não tratam do processo tradutório; exceções incluem Eggers, *TPMBC*, e Frank, *DC*.

Neste ensaio, apresentou-se um breve panorama das 26 (re)traduções para o inglês realizadas por 18 tradutores dos 9 romances de Machado de Assis entre 1951 e 2023. Abordou-se as condições de formulação e apresentação dessas traduções para circular nos quatro polissistemas literários e culturais: norte-americano, britânico, canadense e brasileiro, visando constituir a história da tradução desses romances e dos seus tradutores. Para tanto, foram explorados a própria tradução publicada e os textos suplementares e paratextos.

Essas traduções analisadas foram realizadas e publicadas em países de língua inglesa e no Brasil, onde há traduções em língua inglesa, sendo duas delas em edições bilíngues português-inglês. Verificou-se, pois, que as práticas editoriais plurais adotadas beneficiam o novo leitor, pois ele consegue se aprofundar na obra ao ter, em alguns casos, ao mesmo tempo, várias traduções de uma mesma obra bem como textos suplementares de diversos tradutores e autores (que, entretanto, não comentam o processo tradutório ou o abordam brevemente).

Essa prática de acrescentar textos para circular com o texto traduzido intensifica-se com traduções publicadas, principalmente pela *Oxford University Press* e pela *Penguin*, com destaque para a tradutora *Thomson-Devaux*, que é a tradutora mais visível dos tradutores analisados. Esta última promove uma experiência inovadora e ampla ao leitor com 3

paratextos de caráter didático-pedagógico sobre o autor e as suas obras e sobre o processo tradutório; exemplo semelhante é o das 4 traduções da *Oxford University Press*, que têm textos suplementares de acadêmicos, mas apenas um dos tradutores (Gledson) elabora uma introdução²⁴. Nesse contexto, McArthur também fica em evidência, mas por ser o único que não acrescenta nenhum tipo de texto suplementar às suas duas traduções (*TPMBC* e *DC*).

Entre as várias razões que motivaram as 26 traduções dos 9 romances de Machado de Assis, uma possível razão para as (re)traduções de suas obras poderia ser o seu estilo, o que torna qualquer tentativa de tradução um desafio provavelmente porque, como destaca Sonia Netto Salomão, “Quando examinamos os romances e os contos da maturidade machadiana, lá encontramos os ingredientes temáticos e estruturais das grandes obras-primas.²⁵” As diversas possibilidades de interpretação de ambiguidades ou opacidades presentes nos romances traduzidos analisados podem constituir motivos para que (re)traduções estejam sendo publicadas continuamente desde 1951, desafiando os tradutores de língua inglesa e as editoras a formularem o texto traduzido cercado de textos suplementares, paratextos como estratégia para ajudar a elucidar a obra do grande escritor brasileiro.

Como evidenciado, ao longo de sete décadas, os 9 romances de Machado de Assis têm sido apresentados e reapresentados em traduções para o inglês por pessoas reconhecidas em diferentes sistemas literários de chegada. Nesse processo, em alguns casos, foi necessário o patrocínio financeiro de instituições diversas para fazer circular os romances do autor em sistemas literários estrangeiros, mostrando que uma tradução é parte de um processo de transferência sociocultural.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1951), *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, trans. W. Grossman, São Paulo Editores, São Paulo.
- Assis, M. de (1952), *Epitaph of a Small Winner*, trans. W. Grossman, Noonday Press, New York.
- Assis, M. de (1953), *Dom Casmurro*, trans. H. Caldwell, The Noonday Press, New York.

²⁴ Hatje-Faggion 2023a.

²⁵ Salomão 2019, p. 37.

- Assis, M. de (1954), *The Heritage of Quincas Borba*, trans. C. Wilson, W. H. Allen, New York, London.
- Assis, M. de (1955), *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas*, trans. E. Percy Ellis, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1966), *Esau and Jacob*, trans. H. Caldwell, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- Assis, M. de (1970), *The hand and the glove*, trans. A. I. Bagby Júnior, University Press of Kentucky, Lexington.
- Assis, M. de (1972), *Counselor Ayres' Memorial*, trans. H. Caldwell, University of California Press Berkeley, London.
- Assis, M. de (1976), *Yayá Garcia*, trans. R. L. Scott-Buccluech, Peter Owen, London.
- Assis, M. de (1977), *Iaiá Garcia*, trans. A. I. Bagby Júnior, University Press of Kentucky, Lexington.
- Assis, M. de (1984), *Helena*, trans. H. Caldwell, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Assis, M. de (1992a), *Dom Casmurro (Lord Taciturn)*, trans. R. L. Scott-Buccluech, Peter Owen, London.
- Assis, M. de (1992b), *The Wager Aires' Journal*, trans. R. L. Scott-Buccluech, Peter Owen, London.
- Assis, M. de (1994a), *Ressurreição*, in J. M. Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1994b), *A mão e a luva*, in J. M. Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1994c), *Helena*, *Obra Completa*, in J. M. de Machado de Assis, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1994d), *Iaiá Garcia*, in J. M. de Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1994e), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, in J. M. Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1994f), *Quincas Borba*, in J. M. de Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1994g), *Dom Casmurro*, in J. M. de Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1994h), *Dom Casmurro*, trans. R. L. Scott-Buccluech, Penguin Classics, London.
- Assis, M. de (1994i), *Esau e Jacó*, in J. M. Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1994l), *Memorial de Aires*, in J. M. Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1997a), *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, trans. G. Rabassa, Oxford University Press, New York, Oxford.

- Assis, M. de (1997b), *Dom Casmurro*, trans. J. Gledson, Oxford University Press, Oxford, New York.
- Assis, M. de (1998), *Quincas Borba*, trans. G. Rabassa, Oxford University Press, New York, Oxford.
- Assis, M. de (2000), *Esau and Jacob*, trans. E. Lowe, Oxford University Press, New York, Oxford.
- Assis, M. de (2013), *Resurrection*, trans. K. Sotelino, Latin American Literary Review Press, Pittsburgh.
- Assis, M. de (2016), *The Posthumous Memories of Bras Cubas*, trans. V. Rodrigues Cyrino, Clube de Autores, Joinville, SC.
- Assis, M. de (2018a), *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, trans. N. McArthur, Lexicos Books, Winnipeg.
- Assis, M. de (2018b), *Dom Casmurro*, trans. N. McArthur, Lexicos Books, Winnipeg.
- Assis, M. de (2020a), *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, trans. F. Thomson-Deveaux, Penguin Books, New York.
- Assis, M. de (2020b), *Posthumous Memoirs of Brás Cubas: a novel*, trans. J. Costa e R. Patterson, Liveright, New York.
- Assis, M. de (2020c), *Dom Casmurro: edição bilingue*, trans. S. Ramos Silva, Landmark, São Paulo.
- Assis, M. de (2021), *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas: edição bilingue*, trans. D. Goettems, Landmark, São Paulo.
- Assis, M. de (2023a), *Dom Casmurro: Special English Edition*, trans. H. J. Lowe, Classics Press, [S.L].
- Assis, M. de (2023b), *Dom Casmurro*, trans. J. Costa e R. Patterson, Liveright, New York.
- Bagby Júnior, A. I. (1970), *Introduction*, in J. M. Machado de Assis, *The Hand and the Glove [A mão e a luva]*, trans. Albert I. Bagby Jr., University Press of Kentucky, Lexington, pp. vii-xx.
- Bassnett, S. (1993), *From Comparative Literature to Translation Studies*, in S. Bassnett, *Comparative Literature*, Blackwell, Oxford, pp. 138-161.
- Bassnett, S. (1998), *Researching Translation Studies: The Case for Doctoral Studies*, in P. Bush, K. Malmkjaer (eds.), *Rimbaud's Rainbow: Literary Translation in Higher Education*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 105-118.
- Campos, H. de (1986), *The Rule of Anthropophagy: Europe under the Sign of Devoration*, trans. M. Tai Wolff, in "Latin American Literary Review", 14, 27, pp. 42-60.
- Even-Zohar, I. (1990), *Polysystem studies*, in "Poetics Today", 11, 1.
- Genette, G. (1997), *Paratexts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hatje-Faggion, V. (2001), *The Translator's Discursive Presence in Translated Discourse: Machado de Assis' Five Novels in English Multiple Translations*, PhD thesis, University of Warwick, Coventry, England.

- Hatje-Faggion, V. (2015), *Destino internacional: Machado de Assis para a língua inglesa – seis romances em múltiplas traduções*, Pontes, Campinas.
- Hatje-Faggion, V. (2017), *Tradutores de Machado de Assis: vozes na história da tradução*, in “Belas Infiéis”, 6, 2, pp. 53-70.
- Hatje-Faggion, V. (2018), «Tradutores de Machado de Assis: escolhas e preferências na tradução de comidas e bebidas brasileiras em mundos estrangeiros» in S. Netto Salomão (ed.), *Traduzione, tradizioni, “Costellazioni”*, A.3, n° 7, pp. 109-127.
- Hatje-Faggion, V. (2023a), *Práticas editoriais e os estudos da tradução: os romances de Machado de Assis publicados em inglês pela editora Oxford University Press*, in L. Granja et al. (eds.), *Machado de Assis: o autor, o leitor, o crítico*, Alameda, São Paulo, pp. 217-242.
- Hatje-Faggion, V. (2023b), Interview Neil McArthur. *The translations of Memórias póstumas de Brás Cubas and Dom Casmurro into English by Neil McArthur*, entrevistadora: Válmi Hatje-Faggion, New Haven, CT, Estados Unidos, plataforma Teams on-line (50min 48 segundos, 19 de junho).
- Lefevere, A. (1992), *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, The Modern Language Association of America, New York.
- Munday, J. (2013), *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-Making*, in “Target”, 25, 1, pp. 125-139.
- Munday, J. (2014), *Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns*, in “Translator”, 20, 1, pp. 64-80.
- Newmark, P. (1988), *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York, London.
- Salomão, S. N. (2019), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, UERJ, Rio de Janeiro.
- Schneider, O. (1952), William L. Grossman, Entrevista concedida a Otto Schneider. Machado de Assis em inglês. “Letras e Artes”, Suplemento de Domingo, “A Manhã”, 11, p. 4.

29. A aventura de traduzir Machado para o italiano

Amina di Munno, Tradutora (AACA)

1. Machado de Assis contista

Na construção de sua extensa obra literária, Machado de Assis dedica à composição dos contos um tempo e um espaço decisivamente significativos. De acordo com Djalma Cavalcante e Luís Filipe Ribeiro: “Ao longo dos 50 anos de carreira de contista, Machado escreveu 218 contos”¹.

Um dos aspetos salientes da poética machadiana, que na forma da narrativa breve resulta particularmente evidente, é o uso do paradoxo e da ironia que chega por vezes a identificar-se com o sarcasmo. Outro elemento importante é determinado pela forte intertextualidade. Textos históricos, bíblicos, clássicos gregos e romanos, assim como obras de autores europeus foram em certa medida integrados com maior ou menor evidência em suas páginas memoráveis². No que diz respeito à narrativa coeva, já no início do século XIX havia entre o Brasil e a Europa uma grande circulação de livros recém-publicados. A influência da literatura italiana não deixou de se difundir em Portugal e no Brasil, principalmente em alguns de seus momentos privilegiados. Foram sendo divulgados autores italianos de diferentes épocas, com suas respectivas fortunas críticas, primeiramente Dante, mas também Petrarca, Machiavelli, Goldoni, Metastasio, Alfieri e muitos outros. O maior estudo sobre “A biblioteca de Machado de Assis” foi realizado por Jean Michel Massa, publicado pela Academia Brasileira de Letras, em 2001.

¹ Freitas e Costa 2018, p. 37.

² Salomão 2019 e em italiano 2023.

Machado foi um leitor incansável e, graças à sua cultura extraordinária, soube fazer um uso funcional da citação a partir de textos literários, históricos, científicos, artigos e notícias atingidos nas publicações dos jornais da época, como nos é explicitado nas páginas de um ensaio de Lúcia Granja³. Um dos aspectos de sua genialidade consiste na sensibilidade em colher as características imutáveis da alma humana contextualizada no meio a ele contemporâneo. Os contos, especificamente construídos com elementos e tipos da vida cotidiana, não descrevem ações grandiosas nem heróis. Os personagens são barões, coronéis, homens da cidade e da província, escravos e nutrizes, deputados e magistrados, médicos e advogados, comerciantes, padres e sacristães, empregados e funcionários públicos, professores e estudantes, clientes e parasitas, costureiras, prostitutas e viúvas. Eles são indivíduos, testemunhos de uma metafísica da existência, que atuam no âmbito de um horizonte social sobre o qual domina o olhar agudo do grande narrador. Olhar que, através das personagens, aborda temas ligados às estruturas sociais, à violência, à falta de escrúpulos, à elite de seu tempo, aos preconceitos. Seu olhar, por vezes, permite-lhe discernir e tratar, com dobrada ironia, ulteriores características e comportamentos da alma humana: a loucura, a ambição, o egoísmo, a vingança, a crueldade, o adultério, o triângulo amoroso. Embora contemporâneo da segunda geração romântica, Machado de Assis escapa às classificações cronológicas. Produto do naturalismo, o escritor permanece, todavia, alheio às modas, mantendo-se acima das escolas.

A nova experiência narrativa de que ele foi o inventor abrange um vasto registro de sensações, evocações e cortes digressivos com os quais o protagonista-narrador, numa linguagem de aparente naturalidade, envolve o leitor. Um crítico como Temístocles Linhares afirma:

Como o leitor verá o estilo de Machado de Assis é o mais simples, mais claro, mais despido de lantejoulas, o menos retórico possível. Simples aqui não quer dizer fácil, pois nada mais trabalhoso do que alcançar a simplicidade⁴.

É a partir destas breves observações sobre o estilo, os temas, as técnicas e as estratégias narrativas adotadas por Machado, que julgo importante colocar-se para enfrentar o ato de traduzi-lo.

³ Granja 2023, pp. 253

⁴ Linhares 2001, p. 98.

Nos anos de 1989 e 1990 houve por parte de algumas editoras italianas interesse pelas obras do escritor brasileiro e naquela ocasião tive a oportunidade de traduzir vários contos de Machado de Assis que foram publicados em dois livros: *Storie senza data*⁵ e *La cartomante e altri racconti*⁶ respectivamente pelas editoras Lucarini e Einaudi. As duas edições saíram acompanhadas por breves ensaios críticos. A finalidade era a de contribuir à divulgação do grande escritor, naquela época e, lamentavelmente ainda hoje, bastante desconhecido no panorama literário italiano, a não ser entre os especialistas. Em relação aos contos, haviam sido publicados em italiano somente *Racconti di Rio de Janeiro*⁷ e *L'alienista*⁸ em duas edições diferentes.

O volume *Histórias sem data*, publicado por Machado, contém dezoito contos traduzidos e publicados integralmente com o título *Storie senza data*. Na verdade, as histórias narradas por Machado, na quase totalidade, registram muitas datas, talvez por isso o próprio autor quis deixar-nos uma explicação:

De todos os contos que aqui se acham há dois que efetivamente não levam data expressa, os outros a tem, de maneira que este título [...] parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado⁹.

La cartomante e altri racconti reúne uma seleção de quinze contos que teve como objetivo oferecer ao público italiano algumas narrativas da chamada segunda fase da produção machadiana. Da coletânea fazem parte: “L’alienista”, “Donna Benedita”, “Il prestito”, “Lo specchio”, “L’infermiere”, “La cartomante”, “Il segreto”, “Braccia”, “Vivere!”, “La desiderata da tutti”, “Un uomo celebre”, “Il caso della bacchetta”, “Messa di Natale”, “Padre contro madre” e “Lo scrivano Coimbra”. Atualmente a releitura desses contos oferece novas revelações das feições do mundo machadiano. Um mundo que abrange a história, a sociedade, a política, a geografia relativa à Corte e aos arredores do Rio

⁵ Assis 1989, pp. 163.

⁶ Assis 1990, pp. 204.

⁷ Assis 1962, pp. 309.

⁸ Assis 1976, pp.100.

⁹ Assis 1962, p. 368.

de Janeiro: Itaguaí, Paquetá, Mangaratiba, Catumbi e outros, a humanidade masculina e feminina com os traços psicológicos que as caracterizam. A ligação de Machado com a realidade social e histórica de seu tempo se repercute minuciosamente na sua obra. Algumas das opiniões da crítica machadiana também alteraram em parte o próprio rumo a respeito do empenho social e político do autor do *Dom Casmurro*. O leitor encontra-se frente a dúvidas, paradoxos, episódios cifrados, hipérboles, metáforas. Os contos ampliam o leque de temas machadianos e a escala de mensagens alusivas, elípticas e subliminares. Todos estes elementos devem ser considerados na fase de passagem do texto original para o texto de chegada, neste caso, a língua italiana. Considero de fundamental importância, desde o ponto de vista do tradutor, além de outras questões teóricas a respeitar, penetrar no modo irônico, sarcástico com o qual Machado se expressa para tratar de assuntos que dizem respeito, por exemplo, à moralidade humana. Um dos maiores desafios para o leitor-tradutor será o de manter o tom que evidencia o distanciamento do tema tratado, através das estratégias narrativas adotadas por Machado, tudo isto impõe uma técnica e um processo de tradução que aproxime o texto traduzido ao original sem por isso “trair” nem o prototexto, nem o texto de chegada, que deverá fluir na maior medida possível paralelamente ao prototexto. Ao mesmo tempo, na fase da leitura atenta que o processo de tradução exige, é curioso observar o interesse de Machado pela cultura italiana em todos os seus âmbitos: literário, musical, político, teatral, cujos elementos, integrando-se com grande perfeição na temática por ele abordada, determinam uma sugestiva intertextualidade, que implica por parte do tradutor uma necessidade interpretativa constante. Além dos nomes anteriormente mencionados, Machado cita: Cavour, que “fez a Itália”, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Dante, Leopardi, de quem ele escreve:

Leopardi é um dos santos da minha igreja, pelos versos, pela filosofia, e pode ser que por alguma afinação moral, é provável que eu tenha a minha corcundinha¹⁰.

Na verdade, Leopardi parece ter um lugar privilegiado no interesse de Machado pela cultura italiana e principalmente pela concepção leopardiana em relação à Natureza, considerada em princípio mãe

¹⁰ Assis 1969, p. 162.

benigna para descobrir depois que o homem é um ser infeliz e que a sua infelicidade é causada pela Natureza, inimiga da inteira humanidade. Num interessante estudo comparativo, Marília Matos estabelece uma relação entre os dois autores:

De fato, sobretudo no capítulo VII (“O Delírio”), de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, existe uma forte identificação com as *Operette Morali*, onde Leopardi, mais lúcido, retoma os mesmos elementos temáticos de suas poesias, por exemplo, o tema da Natureza indiferente ao destino dos homens no “Dialogo della Natura di um Islandese”¹¹.

Como podemos observar, a forma do conto em Machado de Assis, na medida estilística, responde a proporcionado equilíbrio e perfeição formal, ao jogo compositivo e linguístico caracterizado por aforismos, redundâncias, estranhamentos, ironia. Muitos contos fecham em si, na interpretação de uma máxima, geralmente uma moral à maneira do pensamento leopardiano expresso nas *Operette morali*, cuja finalidade era também a de apresentar os caracteres dos homens e sua conduta na sociedade. Os efeitos de estranhamento resultam do emprego dos paradoxos e dos aforismos, peculiares similarmente em Machado. Para expressar sua visão da vida, Leopardi fez apelo às prosas satíricas e filosóficas de Luciano de Samósata, de Platão e por vezes de Voltaire. O modelo estilístico leopardiano procura evitar ênfases retóricas, para dar lugar a uma escrita sóbria, em que todavia se desenvolvam ora tons moderados, ora ritmos polêmicos de acre ironia. Os adjetivos são escassos e, assim como os advérbios, aparecem numa função frequentemente irônica. Poderíamos talvez dizer que o estilo machadiano não se afasta muito desses elementos.

Arraigado ao patrimônio intelectual e moral do homem, Machado de Assis não se submete a entusiasmos ou a paixões violentas. Com o seu pessimismo cósmico, de fato, compartilha a filosofia de Leopardi pelo sentido agudo do relativo que recusa valores e categorias absolutas.

O pano de fundo da obra de Machado de Assis é a Corte, a cidade do Rio de Janeiro de meados de Oitocentos, descrita sem ênfase ou afetação. O ponto mais alto da parábola machadiana corresponde à perfeita síntese alcançada entre as implicações sociológicas e o gosto estético que vai dos expedientes tradicionais, quais a metáfora, a alegoria, o apólogo e o simbolismo filosófico, à fantasia e a imaginação, capazes

¹¹ Matos 1998, pp. 141-148.

de transfigurar o real. Nesse sentido Machado é indicado como um dos precursores do surrealismo:

“Entre Santos” é a narrativa “surrealista” de uma conversa ouvida à socapa pelo capelão de uma igreja. No diálogo, santos ironizam a economia do sistema de promessas que rege a relação dos devotos com a própria fé¹².

Muitos dos seus diálogos e monólogos têm a feição da oralidade. Segundo a natureza dos assuntos, os contos dividem-se em duas categorias: os de análise psicológica em que predomina a dialética homem-mulher, e os de observação da vida exterior. Repare-se como em todos, não só nos apólogos, sobressai o filósofo e o moralista. Entre os recursos psicológicos machadianos, um dos mais constantes é a surpresa, surpresa do desfecho paradigmaticamente ligada a outra dominante, a das situações absurdas, paradoxais.

2. A Tradução

Traduzir é comunicar, é compreender o significado, ou melhor, o sentido que a palavra adquire no contexto geral. Traduzir Machado é lograr distinguir o implícito do explícito. É saber reconhecer na sua linguagem as alusões, as metáforas, as expressões que, propositadamente, encerram um mistério.

Enquanto me refiro ao tom da narrativa machadiana tomo em consideração todas essas particularidades, a meu ver essenciais na transposição de uma língua para outra, especificamente para o italiano, obviamente, respeitando o conceito de negociação indicado por Umberto Eco em seu livro *Dire quasi la stessa cosa*:

Ma la negoziazione non è sempre una trattativa che distribuisce equamente perdite e vantaggi tra le parti in gioco. Posso ritenere soddisfacente anche una negoziazione in cui ho concesso alla controparte più di quanto essa abbia concesso a me e tuttavia, considerando il mio proposito iniziale e sapendo che partivo in condizioni di netto svantaggio, ritenermi egualmente soddisfatto¹³.

¹² Camargo 2005.

¹³ Eco 2003, p. 94 (“Mas a negociação nem sempre é um acordo que distribui ao mesmo modo perdas e vantagens entre as partes envolvidas. Posso até achar satisfatória uma negociação em que concedi à outra parte mais do que ela concedeu a mim e,

Esta condição implica automaticamente, como é sabido, a negação da teoria de traduzir palavra por palavra, mas pressupõe a necessidade de reconhecer e por vezes interpretar paráfrases, citações, paródias, referências, alusões. Pois a matéria de estudo que Machado oferece expande-se como as ondas do mar. A intratextualidade, assim como a intertextualidade, não sempre está na superfície, é preciso ir ao substrato.

Em *A cartomante* algumas expressões foram escritas por Machado em italiano. A própria cartomante é italiana e se despede de Camilo, ao dar a notícia sibilina de que tudo em seu amor se resolveria, dizendo-lhe: “... vá, ragazzo innamorato”.

Camilo e Rita chegaram ao amor, e ele nunca soube como:

A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela, era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. ‘Odor di femmina’: eis o que ele aspirava nela, [...]¹⁴.

“Odor di femmina” (Ato I, scena IV) é alusão à ópera *Don Giovanni* ou *O Libertino Punido*, com música de Mozart e libreto de Lorenzo da Ponte. Um dado curioso: Camilo e Rita tinham quatro anos de diferença de idade, ela mais velha que ele, como Machado e Carolina! Além das numerosas citações e referências à cultura italiana, Machado que foi também um primoroso tradutor, verteu obras do francês, inglês, alemão, espanhol. Do italiano traduziu Dante e, quando ainda não existiam livros sobre técnicas tradutológicas, Machado, no ato de traduzir, teorizava sobre a prática da tradução através de extraordinárias intuições. Ele soube, por exemplo, reconhecer a função do diálogo entre textos antecipando o conceito de intertextualidade. Conforme o seu ponto de vista, a tradução representava uma possibilidade para conhecer mais detalhadamente outras culturas, para enriquecer a própria produção intelectual e a formação da identidade cultural brasileira. É sem dúvida de grande interesse conhecer o posicionamento teórico de Machado de Assis. A esse respeito é elucidativa a análise de Maria de Lourdes Sette sobre a identidade de Machado, tradutor no século XIX.¹⁵ Hoje sabemos, através dos inumeráveis estudos realizados, que uma tradução representa muito mais do que o conhecimento operativo

ainda assim, considerando o meu propósito inicial e, ciente de estar em condições de evidente desvantagem, me considerar igualmente satisfeito”, tradução nossa).

¹⁴ Assis 2007, p. 353.

¹⁵ Cf. Sette 2013, pp. 84-92.

entre duas línguas. Não se trata para o tradutor de realizar uma simples transposição de significado de um grupo de signos linguísticos para outro, mas de considerar uma série de critérios extralinguísticos, pois a língua insere-se numa realidade social, num contexto cultural que não podem e não devem ser ignorados. O tradutor deve utilizar critérios que transcendem os dados linguísticos e, portanto, é necessário que opere um processo de decodificação (do texto de partida) e de recodificação (no texto de chegada). Será quase impossível para o tradutor respeitar, no processo comunicativo que a tradução impõe, a “posição interpretativa” teorizada por Anton Popovič, na fase de elaboração do metatexto, se não levarmos em consideração o constante diálogo de Machado com as culturas ocidentais.

A maneira de tratar seus temas, pelo uso de uma linguagem coloquial, com frases breves e perfeitas, pela temática abordada, que diz respeito à família, à vida, à morte, à loucura, às diferenças sociais, aos preconceitos, à ambição, ao egoísmo, fazem de Machado de Assis um escritor universal.

“O espelho”, um dos contos mais conhecidos de Machado de Assis, cujo subtítulo é “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, é o que talvez nos coloque com maior evidência, do ponto de vista da tradução, perante um dos mais sutis e dissimulados desafios. Temos aqui a análise psicológica da alma humana, a busca da sua essência e ao mesmo tempo a representação do papel social, do parecer *versus* o ser. *Topoi* não raros na produção machadiana são o dilema, os contrastes, a dicotomia entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo, entre a loucura e a sanidade, aqui temos a essência contra a aparência, a subjetividade, a identidade dos seres humanos, e a exterioridade. O protagonista do conto, Jacobina, em sua meia-idade, narra a três ou quatro senhores um episódio de sua juventude, no momento em que ele iniciou sua carreira militar chegando a ser alferes da Guarda Nacional, e é a partir dessa experiência que o protagonista apresenta uma tese segundo a qual as pessoas têm duas almas, uma interior e outra exterior, “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”. Nessa descrição, ironicamente filosófica, Machado de Assis divide a narrativa em dois níveis ficcionais pelo expediente do conto dentro do conto. O jogo da história dentro da história é dado em todas as partes da narração: na trama, na função do narrador, no espaço e no tempo. O narrador do conto é um narrador onisciente, o narrador do conto dentro do conto é o que, já na idade madura, observa o episódio da sua

juventude distanciado pelo tempo. O espaço do conto dentro do conto também é outro em relação ao espaço do conto e assim o tempo, que é o presente no conto, é o passado no conto dentro do conto.

Um papel determinante é representado pelo espelho, como sugere o próprio título. De fato, Jacobina, que se acostumara a ser louvado por todos pela sua posição de alferes, encontra-se em determinada circunstância totalmente só e, portanto, sem o olhar dos outros, ou seja, sem a alma exterior e com o conseqüente enfraquecimento da alma interior, a aparência acaba por fazer desaparecer a essência. O espelho é um símbolo, tem função de personagem e interage com o protagonista. Jacobina olha-se no espelho vestido de alferes e retoma a visão de si, que havia perdido:

Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir... Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas¹⁶.

Esta que segue é a versão italiana como aparece na citada edição de 1990:

Mi venne in mente di mettermi l'uniforme da sottotenente. L'indossai, mi preparai accuratamente; e, dato che ero di fronte allo specchio, alzai gli occhi e ... non vi dico niente; il vetro riprodusse allora la figura nella sua totalità, nessuna linea di meno, nessun contorno diverso, ero proprio io, il sottotenente, che trovava, infine, l'anima esteriore. Quell'anima

¹⁶ Assis, pp. 161-162.

assente come la padrona di casa, fuggiasca come gli schiavi, era adesso raccolta nello specchio. Immaginate un uomo che piano piano si svegli da un letargo, apre gli occhi senza vedere, poi comincia a vedere, distingue le persone dagli oggetti, ma non conosce singolarmente né queste né quelli, alla fine sa che questi è Tizio, quegli è Caio, qui c'è una sedia, lì un divano. Tutto torna a ciò che era prima del sonno. Così accadde a me. Guardavo lo specchio, andavo a destra e a sinistra, indietreggiavo, gesticolavo, sorridevo, e lo specchio esprimeva tutto. Non ero più un automa, ero un essere animato. Da quel momento in poi, fui un altro. Ogni giorno, a una cert'ora, mi vestivo da sottotenente e mi sedevo di fronte allo specchio a leggere, a guardare e a meditare; dopo due, tre ore, mi spogliavo un'altra volta. Con questo sistema riuscii a passare altri sei giorni di solitudine senza sentirli.

Quando gli altri tornarono in sé, il narratore era sceso per le scale¹⁷.

O final do conto, inesperado, súbito, deixa o leitor propositadamente na expectativa frustrada de um fechamento! Mais um expediente machadiano, comum a outras suas famosas narrativas.

Uma linguagem, a dele, rica de elementos estruturais, que não raramente se acompanham à surpresa, ao insólito e até ao excêntrico. Machado, como é natural, utiliza seu idioleto, seu próprio sistema linguístico, que faz parte da *langue* e não da *parole*, porque trata particularidades linguísticas constantes, não casuais. A observação desta característica leva a uma maior familiaridade com a escrita original e talvez a soluções ou negociações mais pertinentes. Outra peculiaridade remarcada na obra de Machado de Assis consiste na incomparável habilidade do escritor em narrar episódios ao longo dos quais o erotismo paira no ar, perpassa pelos personagens sem se deter neles. Machado não declara, insinua, não exhibe, deixa adivinhar. Cabe ao tradutor interpretar as estratégias do narrador. É necessário considerarmos a tradução como o resultado de um processo dialético. Na transposição do original para o italiano, além de procurar respeitar as normas que a moderna tradutologia sugere, um dos principais objetivos perseguidos foi (dentro de qualquer ordem de limites) o de manter a atmosfera, assim como o ritmo, a sonoridade e o sentido das figuras retóricas o mais possivelmente próximos do grande modelo do verdadeiro inventor do conto brasileiro.

¹⁷ Assis 1990, p. 89.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1962), *Obra Completa*, II vol., Editora José Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1962), *Racconti di Rio de Janeiro*, tradução de L. Aghito, prefazione di M. Graciotti, Ceschina Editore, Milano.
- Assis, M. de (1967), *Contos Escolhidos*, Civilização, Porto.
- Assis, M. de (1969), *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azevedo*, Instituto Nacional do Livro (INL), Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1976), *L'alienista*, tradução de G. Guadalupi, FMR (la biblioteca blu), Parma.
- Assis, M. de (1984), *L'alienista*, tradução de R. Desti e W. Novaes, Bulzoni, Roma.
- Assis, M. de (1989), *Storie senza data*, a cura di A. Di Munno, Lucarini, Roma.
- Assis, M. de (1990), *La cartomante e altri racconti*, a cura di A. Di Munno, Einaudi, Torino.
- Assis, M. de (2007), *50 contos de Machado de Assis*, seleção, introdução e notas de J. Gledson, Companhia das Letras, São Paulo.
- Camargo, T. N. de (2003), *Machado de Assis desvenda natureza humana*, Folha de São Paulo, São Paulo, quinta-feira, 19 de julho de 2003.
- Eco, U. (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- Freitas, L. F. de, Costa, C. B. (2018), *Machado contista em língua inglesa*, in *Machado de Assis, Literatura e Tradução*, vol. IV, Substância, Fortaleza.
- Granja, L. (2023), *Machado de Assis, o autor, o leitor, o crítico*, Alameda Editora, São Paulo.
- Linhares, T. (2001), *Diário de um crítico de 1967 a 1974*, Imprensa Oficial, Curitiba.
- Massa, J. M. et al. (2001), *A Biblioteca de Machado de Assis*, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- Matos, M. (1998), *O conceito de natureza inimiga em Machado de Assis e Leopardi*, Contexto, n. 5, Revista do Departamento de Línguas e Letras e do Mestrado em Letras: Literatura Brasileira, UFES, Espírito Santo.
- Salomão, S. N. (2019), *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [2016], Rio de Janeiro, EdUERJ. Em italiano: (2023), *Machado de Assis e il canone occidentale, poetica, contesto, fortuna*, tradução de M. Petriglia, Carocci, Roma.
- Sette, L. (2013), *Machado tradutor de Assis: a construção da identidade de tradutor no século XIX*, in [https://periodicos.ufsc.br > article > download](https://periodicos.ufsc.br/article/download)

ESCRITORES EM INTERTEXTO : DEPOIMENTOS

30. Machado em contradança

Ana Maria Machado, Academia Brasileira de Letras

Não pretendo me jogar na armadilha de mergulhar de cabeça em tentativas de explicação para diversas revisitas que têm sido feitas nas últimas décadas pela ficção brasileira aos contos e romances escritos por Machado de Assis. Basta constatar sua extensão.

Talvez esse fenômeno ocorra simplesmente porque Machado de Assis existiu na literatura brasileira com tal força que não pode deixar de reverberar nos textos de outros narradores. Ou talvez porque toda literatura é mesmo e sempre feita de diálogos com outros textos e a tentação de conversar com Machado é irresistível para tantos de nós, autores de seu país. A vontade de fazer um pacto de parceria com ele. Ou aceitar seu convite para que deslizemos enlaçados pelo salão das letras, ao som da língua. Afinal, trata-se de um autor que sempre chamou o leitor para um diálogo, de forma consciente, num arremedo de conversa: aquilo que José Paulo Paes chamou de “técnica da perene desconversa”¹ e José Guilherme Merquior insinuou ser um procedimento de estilo para reforçar a energia mimética do texto². Em outras palavras, o que Sergio Paulo Rouanet em um seminário de três meses em Oxford, em 2005, numa parceria da Universidade com a Academia Brasileira de Letras, classificou como forma shandiana em alusão a *Tristram Shandy*, o clássico de Lawrence Sterne – estudo que mais tarde sistematizou em seu livro *Riso e Melancolia* [2007].

Portanto, é natural que leitores que são também autores se sintam chamados a compartilhar essa aventura que modernamente denominamos

¹ Paes 1985.

² Merquior 1972.

intertextualidade. Um recurso técnico com o qual Machado de Assis se sentia perfeitamente à vontade, como todos sabemos.

Seja lá como for, isso funciona como um convite a novos diálogos e contradanças, por parte dos ficcionistas brasileiros. Um desafio ao qual não temos nos furtado. Ao longo do tempo, temos aceitado. E trago hoje aqui algumas observações e considerações autorais sobre a gênese e desenvolvimento de *A audácia dessa mulher* (romance vencedor do Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional em 1999).

De minha parte, antes de dialogar com Machado de Assis eu já recorria de forma natural à intertextualidade em minha obra ficcional, tanto na dirigida a crianças e jovens como em alguns elementos de romances anteriores. Nunca hesitei em fazer isso. Desde o primeiro, *Alice e Ulisses*, em que desenvolvo o relato de um encontro entre uma moça (disposta a explorar as novidades que vai encontrando pelo país das maravilhas) e um homem casado (com sede de aventuras mas sempre tendo no horizontes a volta ao lar onde uma Penélope o espera). E havia algum tempo eu já vinha pensando em escrever algo que ecoasse o desafio de liberdade narrativa escancarada que encontrara havia anos, na leitura de um livro que me fascinou, *A mulher do tenente francês*, de autoria do inglês John Fowles.

Quando achei que era chegada a hora de encarar essa pedreira, sabia que escolhera incorporar algo do universo de *Dom Casmurro*, e traria Capitu às minhas páginas. Mas também trouxe tênues vestígios e ecos de outra romancista brasileira que admiro muito, Lygia Fagundes Telles – aliás, uma machadiana confessa, com incursões por roteiro cinematográfico e contos inspirados em nosso grande autor. Foi ela quem me chamou a atenção para os cadernos de receitas de mulheres de gerações anteriores, como repositórios de segredos e desabafos femininos pelo meio das anotações culinárias – um mundo em que o sigilo era garantido, pois nele os homens não se aventuravam jamais.

Além das receitas, as cartas, evidentemente, também eram aceitas como possibilidade de escrita feminina -- ainda que, numa sociedade de baixíssimo índice de alfabetização como a nossa, o gênero epistolar não tenha conhecido o destaque que o caracterizou em outras literaturas (como a francesa) nem possibilitado a revelação similar de mulheres escritoras.

Lembrando-me disso, ao decidir que em meu novo romance eu iria trazer do século XIX os personagens de *Dom Casmurro* para um diálogo ou uma contradança com os meus, ao se apagarem as luzes do século XX, resolvi também incorporar a carta e o caderno de receitas.

Seria meu recurso narrativo para fazer escoar de forma direta as vozes de mulheres do passado, na primeira pessoa – algo que eu sabia ser fundamental nesse meu novo texto, o relato a que depois eu daria o título de *A audácia dessa mulher*. Principalmente porque dois dos meus protagonistas vivem estes tempos do novo milênio em áreas de atuação que rompem com os papéis que eram tradicionais antigamente: ele chefiando a cozinha de seu restaurante, ela correndo mundo como viajante profissional, jornalista especializada em turismo.

De qualquer modo, tive o cuidado de não me meter a inventar nada que pudesse entrar em choque com o texto de Machado de Assis. Em princípio, segui passo a passo a narrativa dele, apenas dando outra leitura ao sentido atribuído *pelo narrador machadiano* aos fatos que relata. Foram muito poucos os detalhes comédidos que acrescentei. Um deles foi a brincadeira de fazer com que Capitu na velhice se converta na dona de uma pensão na Suíça, parecida com aquelas onde se passam tantas histórias de Henry James, plausivelmente contemporâneas dos personagens machadianos. Talvez por eu estar fortemente impregnada nessa ocasião pela releitura de James que, ao lado de romancistas franceses, russos e da Inglaterra vitoriana, ajudaram a me transportar para a época de que eu queria tratar. Releituras, aliás, a que eu já vinha me dedicando com fascínio e intensidade desde que escrevera um romance anterior, *O mar nunca transborda*, publicado quatro anos antes, em 1995. E abro parênteses para explicar ligeiramente essa referência.

Cobrinco cinco séculos de História do Brasil, e dividida em cinco partes a eles correspondentes, a escrita dessa obra me fizera procurar reler com atenção os livros de ficção que trataram desses tempos passados. Não apenas para me permitir desenvolver na linguagem narrativa uma espécie de sotaque de época, perfumado com a sintaxe e o léxico de eras pretéritas. Mas também para me transportar ao passado, de certa forma, e me ajudar a viver o cotidiano de outros tempos – desde os horários das refeições ou os ingredientes que constituíam os cardápios até o mobiliário doméstico, os meios de transporte disponíveis, os bichos de estimação preferidos, o tempo gasto em deslocamentos, e coisas desse tipo. De todos esses séculos que constituíram o objeto de minhas leituras na ocasião da escrita de *O mar nunca transborda*, certamente o XIX foi o mais rico, me trazendo grandes romances escritos por toda parte, de todo tipo, de todo ângulo, além de variados relatos curtos, de magníficos contistas. E sobrou muita informação, que ficou de fora de *O mar nunca transborda*, esperando uma chance para pipocar mais adiante.

Acho que muitas vezes os diálogos literários ocorrem assim, como uma semente que cai em algum ponto por acaso, e fica à espera de seu momento de germinar ou não. Só muito mais tarde, com o livro já pronto, percebi que, ao escrever *A audácia dessa mulher*, finalmente chegara a hora de eu incorporar *A mulher do ex-seminarista brasileiro*, e trazer Capitu a um texto meu, como havia tantos anos me ocorrer a fazer. Como se estivesse, de certo modo, realizando aquela vontade inicial de seguir o exemplo de *A mulher do tenente francês* de John Fowles e me permitir essa liberdade.

Por outro lado, alguns anos depois, com meu livro já pronto e publicado, a literatura me trouxe uma boa surpresa. Achei interessante descobrir que mais ou menos na mesma ocasião (nessa virada do século XX para o XXI) um dos meus autores contemporâneos preferidos, o norteamericano Philip Roth, estava também dialogando com Machado de Assis. De leve. Roth faz isso de forma sutil ao dar uma grande reviravolta em seu romance *Indignação* [2008] e fazer com que, a partir de certo ponto de sua história (o que só é compartilhado com o leitor por volta da página 50), o protagonista revele que já morreu, passando a contar sua história postumamente, como Brás Cubas em suas *Memórias póstumas*.

De que Philip Roth leu Machado de Assis, não há dúvidas. Em uma entrevista a Luís Antonio Giron em 2011³, ele afirma que Machado é o único autor brasileiro que conhece, e se refere especificamente a *Memórias Póstumas*. Além disso, a mais recente edição inglesa⁴ de *Dom Casmurro* (posterior a essa entrevista em alguns anos) inclui elogios de Roth na quarta capa, ao lado dos de Susan Sontag, Salman Rushdie, e outros. Inclui também, na descrição que Roth faz do livro, resumindo seu enredo, uma menção significativa a um aspecto do romance que me parece ter sido bastante negligenciado até bem recentemente, e com o qual estou absolutamente de acordo – tanto que é meu ponto de vista em *A audácia dessa mulher*. Trata-se da afirmação de que não apenas o narrador não é confiável – constatação hoje já universalmente aceita – mas de que se trata de uma história sobre o enganador poder de persuasão de uma mente dominada pela paranoia. Quando lemos *Diário de um louco*, de Gogol, sabemos que estamos acompanhando o processo de loucura do personagem. Quando lemos *Dom Casmurro*, o

³ Roth 2011.

⁴ Assis 2015.

narrador é tão persuasivo que por vezes nos faz esquecer os indícios de seu gradativo enlouquecimento e nos convence a acreditar nele.

Creio que esses diálogos, que chamei de contradanças, são intermináveis. Não pretendemos esgotar a lista com a referência a casos de diálogos intertextuais desse tipo, obras de ficção que voltaram a textos de Machado de Assis em homenagem criadora, com eles dialogando. Apenas para exemplificar, lembramos o livro *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*, de 1977, em que Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Osman Lins se permitem um momento lúdico, cada um deles recriando à sua maneira esse conto de extrema ambiguidade que espicaça a mente leitora. Ou os três romances que dialogaram com *Dom Casmurro*, gestados simultaneamente e publicados por três autores diversos no espaço de poucos meses entre final de 1998 e começo de 1999: *Um amor de Capitu* de Fernando Sabino, *Memórias póstumas de Capitu*, de Domício Proença Filho e *A audácia dessa mulher*, de minha autoria. Ou no conto *Carta ao Seixas*, de Antonio Carlos Secchin e no romance Brás, *Quincas e companhia*, de Antonio Borges.

Sem pretender esgotar essa listagem, que se multiplica e prolonga, limito-me apenas a citar algumas obras fascinantes e bem recentes, três bons romances saídos há relativamente pouco tempo. Todos trazendo Machado de Assis ao século XXI. O primeiro é *O Dom do crime*, de Marco Lucchesi (2010), um *divertissement* inteligente entre o humor e a narrativa policial, explorando as matrizes narrativas machadianas, seus personagens, seu arcabouço estético, a partir de um hipotético manuscrito guardado numa arca do Instituto Histórico e Geográfico. Outro é o divertidíssimo *A vida futura*, de Sergio Rodrigues (2022), que faz José de Alencar e Machado de Assis baixarem do além para o Rio de Janeiro atual, onde vagam como espíritos invisíveis, com a pretensão de tomar satisfação com quem quer reescrever seus livros em linguagem mais palatável – e se veem às voltas com neologismos, debates identitários, violência urbana, novos comportamentos. O terceiro livro a que me refiro é *Homem de papel* (2022), o instigante diálogo de João Almino, ocupante da cadeira número 22 da Academia Brasileira de Letras, com *Memorial de Aires*. Nesse romance bem recente, o velho conselheiro Aires, já aposentado, retorna ao Brasil do século XXI. Aparentemente, está guardado dentro de seu livro mas graças aos artifícios narrativos de Almino tem possibilidades de escapar de suas páginas, na Brasília de hoje. E assim se vê às voltas com redes sociais e novos

comportamentos, num mundo em que tudo se modifica rapidamente. Neste seminário, temos o privilégio de ouvir aquilo que o próprio João Almino vai nos falar disso daqui a pouco, da mesma forma que outro membro da Academia Brasileira de Letras, Domício Proença Filho, discorrerá a seguir sobre seu *Memórias póstumas de Capitu*. Não é o caso, portanto, de que eu me alongue sobre isso.

O que importa, ao concluir, é assinalar quanto e com que intensidade todas essas revisitas aos enredos e textos da ficção machadiana atestam a perenidade de seu legado para as letras brasileiras. Mostram como continua a ser forte, quase irresistível, o convite sempre renovado que Machado de Assis faz aos ficcionistas brasileiros:

- Vamos dançar?

E por mais que mudem os ritmos, as modas e o repertório musical com a passagem do tempo, continuamos a deslizar com ele pelos salões da nossa literatura.

Referências bibliográficas

- Almino, J. (2022), *Homem de papel*, Record Editora, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1976), *Dom casmurro*, Obra completa, Vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (1976), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Obra completa, Vol. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Assis, M. de (2015), *Dom Casmurro*, tradução de E. Hardwick, Daunt Books, London.
- Callado, A., et al. (1977), *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*, Summus Editorial, São Paulo.
- Giron, L.A. (2011), *Entrevista a Philip Roth*, Revista Época, setembro.
- Lucchesi, M. (2010), *O dom do crime*, Record Editora, Rio de Janeiro.
- Machado, A.M. (2011), *A audácia dessa mulher*, Editora Alfaguara, Rio de Janeiro.
- Machado, A.M. (2012), *Alice e Ulisses*, Editora Alfaguara, Rio de Janeiro.
- Merquior, J.G. (1972), *Gênero e estilo nas Memórias póstumas de Brás Cubas*, revista Coloquio/Letras número 8, Lisboa, julho.
- Paes, J.P. (1985), *A armadilha de Narciso*, in *Gregos e baianos*, Brasiliense, São Paulo.
- Rodrigues, S. (2022), *A vida futura*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Roth, P. (2008), *Indignation*, Penguin, London.
- Roth, P. (2011), *Entrevista a Antonio Giron* in Revista Época, 30/09/2011.
- Rouanet, S.P. (2007), *Riso e Melancolia*, Editora Companhia das Letras, São Paulo.

31. *Capitu – Memórias Póstumas* – Bastidores do texto

Domício Proença Filho, Academia Brasileira de Letras

O propósito, o risco, a estratégia

Capitu – Memórias póstumas configura um diálogo com o texto do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Como escrevi na “explicação necessária” do romance, conheci a narradora das *Memórias* nos meus quinze anos de idade, quando era aluno do então curso secundário. Como muitos leitores adolescentes do meu tempo, apaixonei-me por aquela jovem de olhos de água. É claro, odiei o seu ex-marido. Afinal ele fala por ela. Já naquela época, achei que alguém, um dia, tinha de lhe dar voz e espaço para dizer-se. Afinal, ela era acusada, condenada, execrada, sem nenhum direito de defesa. Ela nos chega por meio da palavra autoritária do Dr. Bento Santiago, o personagem-narrador do texto-origem. Trata-se de seu namoradinho desde a adolescência, seu vizinho de casa ao lado, e afinal seu marido e ex-marido, sabem os que conhecem o romance.

De repente, em 1997, já professor de literatura há muito tempo, uma Editora me pediu para escrever um roteiro de leitura do *Dom Casmurro*. E veio, então, a ideia do romance, publicado no ano seguinte. Relutei, confesso, nos primeiros momentos. Dialogar ficcionalmente com o texto machadiano era empresa especialmente arriscada: a dona dos olhos de ressaca é, afinal, um ícone da literatura brasileira; Machado é Machado, reconhecidamente, um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos; *Capitu* incorporou-se à realidade cultural brasileira como uma *forma mentis*, para usar a feliz expressão de Marco Lucchesi.

Depois pensei: escrever é sempre um risco. O oxigênio da arte é a liberdade. Arrisquei-me. Com uma estratégia primeira: rastrear, nos interstícios da fala do narrador-casmurro não os aspectos que a concretizam e que da história se depreendem, mas buscar neles a “verdade” de

Capitu. Vários caminhos ficcionais se me ofereciam. Optei por conceder-lhe a palavra. E foi o Bruxo do Cosme Velho ele mesmo que me forneceu o mapa do percurso narrativo: Se Brás Cubas escreveu de além-túmulo, por que Capitu não poderia ter aprendido com ele as artimanhas de tal escrita? E foi também ele quem, direta e indiretamente, me autorizou a valer-me do seu texto. Diretamente com a manifestação expressa de sua palavra, no capítulo LIX do *Dom Casmurro*:

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu quando leio algum desta ou de outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas¹.

De maneira indireta, com o seu exemplo, na feitura do seu próprio romance: um diálogo intertextual assumido entre outros e em maior escala, com o *Otelo*, de Shakespeare. O capítulo LXXII é revelador: O Dr. Bento Santiago propõe

que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete dinheiro na bolsa”².

De certa forma, parte dessa reforma acontece na elaboração do *Dom Casmurro*, onde se dá a fratura do resgate e a tragédia não se consuma. O Dr. Bento não mata Capitu nem no começo nem no fim, e, se não põe o dinheiro na bolsa, pelo menos faz sua catarse por meio do resgate na memória. Explicações. Já *Capitu: memórias póstumas* insere-se, deliberadamente, no intervalo do discurso de Machado – autor e do discurso de Bento Santiago-personagem-narrador. É nesse lugar, confluência integradora de um e de outro, que se situa, a propósito,

¹ Assis 1977, pp. 152-153.

² *Ibid.*, p. 171.

a aguda dimensão crítica com que Machado de Assis denuncia a hipocrisia social, o conflito de classe, o jogo de interesses, a ditadura da aparência. Cabe lembrar que o texto machadiano diz muito mais no silêncio do discurso.

Os fundamentos do romance

Paralelamente, as *memórias* de Capitu foram pensadas como uma tentativa de decifrar *o enigma Bentinho*, por meio do discurso da jovem de “olhar de cigana oblíqua e dissimulada”. Sem desfigurar-lhe a personalidade e o mistério que a cerca. E ela prova que o fruto que estava dentro da casca era ele. Desvenda-lhe a personalidade doentia. Põe a nu as mazelas do ciúme. Denuncia o preconceito social. Assume-se como mulher. E retoma a Trama-de-Origem para desconstruí-la e analisá-la. E não teme valer-se de algumas transcrições, com as ações e os comportamentos submetidos à sua visão crítica.

E mais: Essa Capitu não é Bento Santiago. Fala uma língua própria. E marcada de simplicidade. E não se vale do capote axiomático tão do gosto do ex-marido. Não nos esqueça de que sua formação não passa da escola secundária. E, por outro lado, prescinde do recurso: não se vale do aval alheio para justificar seus atos e julgamentos. Ela, como Sancha, sua amiga de fé, é uma adolescente do século XIX, com a ingenuidade e a malícia que marca certas jovens desse tempo.

Mas quais são as semelhanças e dessemelhanças entre um texto e o outro? No caso, os dois textos têm em comum o enredo ou trama: não podia ser de outra maneira, diante da proposta. A ação é apresentada de modo similar: a sequência de fatos que fazem o texto-origem, nuclealizada na deterioração de uma relação amorosa, destacado o duvidoso adultério, deflagrador do desequilíbrio da família.

Só que Capitu destrói os argumentos de acusação apresentados pelo ex-marido. Que, a rigor, se reduzem a apenas quatro indícios circunstanciais de culpa: o encontro de Bentinho com Escobar no corredor de sua casa, quando o marido de Capitu voltava do teatro; a meia suspeita da sogra; a semelhança crescente de Ezequiel e Escobar, notadamente a partir do vezo de imitar assumido pelo menino; o olhar lançado ao cadáver do marido de Sancha, no momento do velório.

O que o Dr. Bento objetiva, na verdade, mais do que caracterizar o adultério, é demonstrar, ao longo de sua exposição, que Capitu era

mau-caráter desde criancinha, que a Capitu menina já estava dentro da adulta “como a fruta dentro da casca”. Era, portanto, visceralmente desonesta. É uma convicção que o narrador já traz pronta desde que decidiu contar a sua história.

As *Memórias* demonstram justamente o contrário: o fruto dentro da casca era ele, uma sofrida vítima doentia do ciúme, incapaz de assumir a conversa de risco. Isso só se torna possível por força da arte maior de Machado: da mesma forma que o narrador de *Dom Casmurro* busca demonstrar que a “verdadeira” Capitu já estava dentro da casca desde sempre e remete o leitor a uma série de indícios, sub-repticiamente distribuídos ao longo do seu texto, a *narrativa*, em sua ambiguidade, deixa também perceber inúmeros elementos comprobatórios de que o ex-marido também já estava dentro de Bentinho, carregado de insegurança e de ciúmes.

O romance machadiano possibilita, a propósito, como sua ampla fortuna crítica tem demonstrado, a apreensão não de um, mas de uma multiplicidade de temas. Ao lado do ciúme e do adultério, encontram-se: o ressentimento; a dúvida; a fratura do resgate; a fatalidade da infelicidade do ser humano; a ambiguidade; a dissimulação do erotismo feminino; a crítica ao comportamento religioso; a denúncia da ditadura da aparência; o desvendamento da prática jurídica, a relatividade do comportamento humano. Tais dimensões permanecem, à luz de outro enfoque, na fala de Capitu, em suas memórias póstumas. E a ela se acrescenta a crítica à visão machista e patriarcalista da sociedade ao tempo da ação narrada e retomada. E a ênfase na denúncia do conservadorismo. A fala de Capitu em seu relato acentua a denúncia desses aspectos, antes valorizados no âmbito da trama, ao se concentrar na figura feminina. Há que observar que a prática adúltera era vista, em relação ao homem, com condescendência.

A narração é diferente: em *Dom Casmurro* ela é conduzida por Bento Santiago, uma voz masculina, em *Capitu*, por ela, uma voz feminina. Isenta da visão do narrador-casmurro, esta a tal ponto comprometidamente machista que chega a considerar “atrevidas” as idéias da mulher, porque questionadoras. As idéias e certas atitudes que ele considera, como assinala Roberto Schwartz, “falta de caráter, elemento de interesse erótico a característica geral e desabonadora da psicologia feminina”³.

³ Schwartz 1997, p. 27.

Presença forte nos romances machadianos, a figura feminina é, nelas entretanto, impiedosamente retratada, com algumas exceções. Embora as privilegie, com destaque no jogo das ações que faz a narrativa, em geral sua pena acentua traços de mau-caráter, de falta de firmeza, de dubiedade, frivolidade, interesse. Ao que tudo indica, sutilmente no espaço da denúncia. Capitu é uma das exceções, mas, se lida na palavra do narrador-personagem, não escapa: no fundo, no fundo, a crer no Dr. Bento Santiago, é uma jovem tão casadoura, interesseira e volúvel como Virgília, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e Sofia, de *Quincas Borba*. E quando casada, perde a sobrançeria diante dele.

Lida sob outro ângulo, também possibilitado pelo alto índice de ambiguidade do texto, a moça de olhos oblíquos representa, em parte, a insubordinação ao domínio machista cultivado pela rígida sociedade do tempo. Seu posicionamento revela a ruptura com os valores internalizados nas mulheres suas contemporâneas e que só mais tarde começarão a ser substituídos. Sua estratégia: a dissimulação. A mesma arma que Sofia e Virgília utilizam. Só que, em ambas, a infidelidade se explicita e, no caso de Capitu, permanece a sombra da dúvida. E, afinal, seu casamento deu no que deu.

As mulheres machadianas, acrescente-se, ainda que inteligentes e cultas, raramente se transformam, em termos de condição social. Resalte-se a valorização do lar, a identificação com a ordem, a família, a maternidade, como é o caso de D. Glória, embora, na dubiedade com que Machado marca os personagens, associadas à ditadura da aparência, quando não, ao autoritarismo de classe. Nem Capitu escapa dessa última configuração, ainda que, estruturalmente, represente um contraponto em relação à mãe de Bentinho.

Repare-se que tudo, na primeira parte de *Dom Casmurro*, converge para a união dos dois jovens enamorados, para a realização do seu projeto amoroso. Depois de casados, o filho torna-se obsessão. Paralelamente, acentua-se a noção de que o casamento restringe o amor. Por outro lado, na condição de heroína, a figura da mulher surge sempre como perturbadora e inesperada, e associada à tragicidade da existência.

Capitu é configurada à luz de elementos que a fazem enigmática. Perturba, surpreende, fascina, intriga. Fataliza-se. É seguramente a mais densa personagem criada por Machado. O talento do escritor a esboçou em breves traços físicos, e, basicamente em duas imagens fortes, definidoras e funcionais, na medida em que importam para o desenrolar da trama e o traçado da narrativa. E, ao longo do discurso do

narrador, ganha seus plenos contornos. De um lado, por meio de sua ação e de sua reflexão, de sua condição de mulher-cabeça, de marcada independência intelectual, com os pés no chão da objetividade, e por meio do jogo de relações com os demais personagens, em especial Bentinho. De outro lado, por intermédio de sua configuração psicológica, na condição de personalidade e de sua dimensão social, representativa que é de classe ascendente.

A denúncia que Machado faz não a deixa romper a couraça do lado forte do sistema, mas a pena do escritor caracteriza a significação da tentativa de ruptura. Compare-se com Sancha, burguesmente a mulher de Escobar. Situada no espaço da ordem e do comportamento esperado. A tal ponto, que serve de mobilização para o desejo de Bentinho. E acaba por contribuir para realçar, por contraste, a figura da amiga.

Capitu é na linguagem. E é na linguagem que ela retorna na suas *Memórias*. Sem perda da sua dimensão enigmática. A questão do ponto de vista é mais complexa: no primeiro texto, Bento tem por trás Machado de Assis, no segundo, o autor está por trás da personagem – narradora por sua vez intermediada pelo narrador-personagem Bento, por seu turno criado e conduzido por Machado... Linguagem e metalinguagem também se interpenetram e se entrecruzam no discurso da ex-mulher do Dr. Bento. Seu discurso, de certa forma, é influenciado pelo do ex-marido. Por motivos óbvios.

Tempo e espaço são distintos: Em *Dom Casmurro*, a narração associa tempo cronológico e psicológico; Capitu escreve, como Brás Cubas, de um tempo atemporal, posto que de além-túmulo; acrescenta esse aspecto às dimensões cronológicas e psicológicas presentificadas no texto. E se *Dom Casmurro* se faz de viagem na memória, as *Memórias* se fazem de viagem no discurso.

Sua narrativa, por outro lado, mantém-se fiel à integração dos três espaços que fazem o romance-origem: o mundo interior, o ambiente familiar, a cidade do Rio de Janeiro. Mantém o privilégio concedido ao primeiro, agora deslocado para a sua própria imaginação, depreendida da narrativa primeira; agora é o seu universo psicológico, é o seu código de valores que se instaura.

O espaço familiar ganha também novo enfoque, mas continua sendo uma microssíntese da sociedade brasileira dos tempos do Império, o Segundo Reinado. E quanto à realidade urbana, a narradora se permite com um olhar mais rigoroso do que o de Bento Santiago, situar a

realidade do Rio de Janeiro à época, como quando comenta as visitas do Santíssimo aos enfermos.

Os personagens são apenas similares: a *Capitu* recriada é quase indissimulada, quase transparente, profunda, está longe de ser a mera referência do discurso do ex-marido, ainda que sem perder a sua condição de enigma, na medida em que o núcleo deflagrador do conflito básico da trama permanece na zona de sombra.

O *Bentinho* do segundo romance é distinto do *Bentinho* do primeiro, no desmascaramento levado a termo por *Capitu*. Os demais participantes mantêm-se fiéis ao texto machadiano, mas a ótica narradora é diferente. É ver, por exemplo, o início do capítulo VII: “*Bentinho* vivia repetindo que sua mãe era boa criatura. Não era bem assim. D. Glória, apesar da aparente mansidão e e da emotividade, era uma matriarca autoritária e dominadora”⁴.

Obviamente, o estilo de *Capitu* é totalmente distinto do estilo do Dr. Bento. Embora assuma alguns procedimentos como a técnica da insinuação insidiosa, seu discurso é assumidamente mais despojado. Usa com mais parcimônia os recursos da ironia e do humor, o apelo à participação e à cumplicidade do leitor, marcar fortes do texto machadiano. A retomada de certas falas, sob a forma de transcrição ou de paráfrase se fez necessária, como forma de garantir fidelidade ao texto-origem; o emprego de outra solução ampliaria o risco de desfigurá-lo, e poderia marcar um conflito com o estilo inimitável do mestre. Ressalte-se que todas as transcrições são objeto de comentário da narradora; por trás deles, evidentemente, está a perspectiva crítica do autor do novo romance.

Capitu exercita a metalinguagem, para assinalar ainda mais o distanciamento, uma vez que sua narrativa parte de outro texto, com o qual dialoga. Abriga-se nele, sub-reptício, o muito da visão crítica do autor, acentuada a insegurança da personagem, garantidora da necessária ambiguidade. Vale-se, como o seu ex-marido, da linguagem coloquial, e, com menos freqüência, da linguagem figurada. Afinal, mesmo com as leituras que marcaram o seu percurso existencial, ela não tem curso superior. Utiliza o uso culto do idioma, mas com concessões a palavras e expressões do uso cotidiano descontraído próprias do coloquialismo da linguagem familiar. E nisso segue na esteira do narrador primeiro. Quase nunca hiperboliza. Mas não usa, declaradamente, o

⁴ Proença Filho 1998, p. 33.

apoio no capote axiomático ou na citação abonadora. Nem em provérbios populares.

É claro que o seu texto acaba, como o do ex-marido, convertendo-se, ainda que em menor escala, numa alegoria múltipla: a alegoria do vazio da existência, a alegoria da derrota existencial do ser humano, a alegoria das relações de classe no Brasil do Segundo Reinado. Ilumina o processo intertextual configurado no seu discurso, por outro lado, muito da vasta fortuna crítica machadiana.

O romance se faz assim um exemplo de crítica-ficção ou ficção crítica. No perigo do limite, uma vez que era fundamental não mostrar os andaimes do edifício. Em síntese, tudo o que é assumido por *Capitu* está no romance machadiano, no silêncio do texto do romance. Minha função foi apenas iluminar esses espaços. E sob esta luz, *Capitu*, sendo a mesma, é outra. O seu discurso é como a casa do Engenho Novo, em relação a de Matacavalos: se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. E o meu texto só pode ser escrito por força da universalidade e da polissemia que marcam a ficção do gênio que foi Machado de Assis. Quanto ao resto... o resto é literatura.

Referências bibliográficas

- Assis, M. de (1977), *Dom Casmurro*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro; Instituto Nacional do Livro, Brasília.
- Schwartz, R. (1997), *Dois meninas*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Proença Filho, D. (1998), *Capitu – Memórias póstumas*, Artium, Rio de Janeiro, 1ª edição.

32. O Conselheiro Aires como Homem de Papel

João Almino, Academia Brasileira de Letras

Meu oitavo romance, *Homem de Papel*, é narrado pelo Conselheiro Aires, um personagem de Machado de Assis, ou pelo livro em que ele se encontra. Não é paródia. Trago Aires, com sua memória, personalidade, intenções e algum elemento biográfico novo, para outras épocas. O Conselheiro se confronta principalmente com a realidade contemporânea.

Aires, diplomata, é o autor em terceira pessoa do penúltimo romance de Machado, *Esaú e Jacó*, publicado em 1904, e o narrador em primeira pessoa do *Memorial de Aires*, seu último romance, publicado meses antes de sua morte, em 1908. Um autor defunto e não, como no famoso caso de Brás Cubas, de outro importante romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um defunto autor, pois o que viriam a ser esses dois livros constavam de sete cadernos manuscritos encontrados após sua morte. Segundo uma primeira versão, não publicada, de *Esaú e Jacó*, arquivada na Academia Brasileira de Letras, eram na verdade dez cadernos. Somente o último (o sétimo ou o décimo, segundo a versão) é o do romance *Esaú e Jacó*. É um caderno mais grosso que os demais. Esses outros cadernos é que compõem o *Memorial*. Destes cadernos relativos ao *Memorial*, segundo a advertência constante do livro e assinada pelo editor M. de A., foi extraído muito pouco para publicação. O resto podia aparecer um dia.

Uma obra de ficção contemporânea poderia imaginar as lacunas do *Memorial*. Neste caso repetiria, expandiria ou faria paródia daquele livro. Seria dizer mais do mesmo, com o risco de dizer muito menos.

Poderia ser um exercício mais frutífero escrever um livro diferente dos originais, no qual o Conselheiro, com algum elemento biográfico adicional, se confrontasse com outras épocas e situações, ou seja, com

novas realidades, embora mantendo sua memória, personalidade, seu caráter de negociador e sua posição média, de não tomar partido.

Tanto melhor para a ficção se ele se deparasse com um mundo mais complexo e com rivalidades mais marcadas do que as que ele presenciou, que opunham republicanos a monarquistas no século 19. Um mundo talvez tão dividido quanto o dos anos vinte do século passado, que no Brasil espelhava o que se passava em alguns países europeus. Na Europa o ultranacionalismo desembocaria no fascismo e no nazismo e contrastava com as vanguardas influenciadas por Marx, Freud, pela revolução russa ou por ideias anarquistas ou comunistas. No Brasil, uma e outra corrente estavam presentes no movimento modernista, cujo marco foi a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Aqui o ultranacionalismo de Plínio Salgado e outros caminharia para o integralismo, enquanto o nacionalismo das vanguardas, liderado por Oswald e Mario de Andrade, entre outros, continha um ideal de abertura para outro com a convicção de que o Brasil tinha um estômago capaz de devorá-lo. Refiro-me, claro, à metáfora antropofágica.

As antas em *Homem de Papel* podem levar a mais de uma leitura. Uma delas tem a ver com a *Escola da Anta*, que é o lado ultranacionalista do modernismo brasileiro. Para essa tendência, a anta era o símbolo por excelência da nação. No romance, no tempo em que Aires ressuscita em Brasília, há literalmente uma invasão de antas, o que não é tão surrealista quanto parece. É possível ver pela internet fotos, não de antas, mas de capivaras banhando-se no Lago Paranoá. Quanto à política associada a essas invasões, houve, algum tempo atrás, uma invasão de capivaras num condomínio de luxo em Buenos Aires. Segundo um artigo do jornal *The Guardian*, provocou toda uma discussão que opôs peronistas de esquerda a setores conservadores ou de direita. No Brasil existem, além disso, precedentes de candidaturas de animais. A mais famosa foi a do Cacareco. Por que não lançar uma anta na política? Por que não teria muitos seguidores?

Uma característica marcante desse tempo em que Aires ressuscita, além das cizânias, é o de uma regressão político-social um pouco por todos os lados. Os neototalitarismos, os neopopulismos, as discussões semelhantes às do entreguerras ou mesmo do século 18 estão em voga, já que o Iluminismo também perde terreno. Levou tempo para que as luzes trouxessem algo mais do que a fé cega, própria das seitas, para as relações sociais e políticas, dando à razão um lugar de destaque. Aquilo que se chama de diálogo, em que há opiniões contrárias poli-

damente contrapostas, perde terreno. Não há tempo para argumentar com base em raciocínio, menos ainda em raciocínio complexo. A estupidéz pode ter um peso igual ou maior do que a sabedoria no espaço político. Por que não transformá-la em personagem de romance? Mais fáceis e mais facilmente difundidos os slogans simplistas, que circulam por redes sociais e supostamente explicam tudo. O ultranacionalismo e a religiosidade na política não são temas novos, mas ganham novo ímpeto ou novas vestimentas.

Não há em *Homem de Papel* heróis, anti-heróis, nem qualquer personagem que deva ser tomado como modelo. No entanto, Aires mantém seu caráter de conciliador. É um estereótipo simpático do diplomata: culto e cordato. Há quem veja nele o próprio Machado de Assis, que detestava a polêmica. O assunto principal do romance *Esau* e Jacó gira em torno da briga entre os gêmeos Pedro e Paulo, que representam duas formas de governo. Aires foi relativamente bem-sucedido na mediação entre os dois. O livro o traz, com sua posição de neutralidade para essemundo contemporâneo complexo que mencionei, quando teria de encarar radicalizações que opõem não apenas dois lados da história. Que nos relatos antigos ele tenha sido bem-sucedido na sua mediação e no atual seja frustrado pelas circunstâncias, não é porque tenha perdido suas habilidades.

Embora não tenha representado papel eminente neste mundo, Machado associa a imagem de seu personagem-narrador à de uma diplomacia exitosa. No novo cenário, a própria diplomacia está em crise. Não há tempo para a polidez das comunicações bem pensadas. As decisões são atropeladas por uma dinâmica acelerada, sobretudo pela rapidez e facilidade das comunicações. Faz-se política internacional através das redes sociais e por contatos diretos fora das chancelarias entre autoridades de todos os níveis. Melhor que não haja intermediários para refletir e ponderar; que o peso da história não crie entraves, não atrapalhe a urgência de respostas. Sem falar da inteligência artificial.

Em novas circunstâncias e diante de outros tantos “gêmeos” rivais, Aires falha em seus esforços de mediação, por mais que se esforce para se atualizar, até mesmo perambulando por ruas desconhecidas e experimentando as redes sociais.

Essas são algumas das premissas de meu oitavo romance, *Homem de Papel*. Quando começa, o personagem-narrador é o livro, ou seja, o conjunto dos cadernos deixados pelo Conselheiro. Estão em Brasília, em mãos de uma diplomata de nome Flor, que, em vez de morrer,

como Flora, a personagem de Machado, dividida no amor a um ou outro gêmeo, sobrevive aos seus dois amores perdidos, seu marido e seu amante. Em determinado momento, o livro vai parar num sebo. Noutra, Aires sai do livro, perambula pelos eixos e, como se diz em bom português brasileiro, “apronta” em Brasília. Há momentos em que regressa ao livro e, ao fazê-lo, se refugia em seu tempo original. No romance há, assim, uma mistura de tempos. E não somente porque a narrativa se passa ao longo de anos. Também há referências à época da vida do Conselheiro no século 19. A crise de 68 para ele significa a de 1868, por exemplo, e para um de seus interlocutores a de 1968.

Se em algo está inspirado *Homem de Papel*, além da pena da galhofa e a tinta da melancolia, talvez seja no grande escritor Lima Barreto de *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, na medida em que uma das vertentes do romance está centrada na figura da citada personagem Flor, uma conselheira idealista, principista. Quanto às leituras, revisei o pessimismo de Schopenhauer caro a Machado e a obra de Cioran. Enquanto escrevia sobre trigêmeos (Flor entre eles), fiz também, entre outras, uma releitura cuidadosa de *Os irmãos Karamazov*.

Quanto à fortuna crítica do romance,¹ a Professora Stefania Chiarelli, da Universidade Federal Fluminense diz perceber na obra “um sólido projeto literário”²; na revista “Quatro Cinco Um”, Paula Sperb³ afirma que o livro “faz com que seja verossímil que Aires saia e circule por Brasília”; e sobretudo existe uma percepção de que o tom, um tanto pessimista, esteja temperado pelo humor: o Professor Hélio Guimarães, da Universidade de São Paulo, afirma que “aciona com maestria muitas notas do cômico”⁴; o Professor Abel Barros Baptista, da Universidade Nova de Lisboa, diz ser ele “uma lição de literatura: surpreendente e inteligente, e irônico, claro, divertidamente irônico”⁵; o escritor Carlos Marcelo, que sua “trama é movida pela argúcia e picardia”⁶; o escritor Antonio Torres, que “com a pena da galhofa, tintas alegóricas, por vezes melancólicas, em outras utópicas

¹ <https://joaoalmino.com/category/resenhas/resenha-homem-de-papel/>. (consultado em 24/07/2024)

² Chiarelli 2022.

³ SPERB 2022.

⁴ Guimarães, 2022.

⁵ Baptista 2022.

⁶ Marcelo 2022.

e distópicas, enfia um personagem de Machado de Assis nas farsas e tragédias desse nosso tempo”; a escritora Ana Cristina Braga Martes, que “é escrito com um tipo de humor irônico e cortante, a ironia como estilo literário e motor do enredo, capaz de radicalizar a ironia até tudo se tornar ridículo ou fantástico... tal como em Machado, o humor refletindo uma compreensão filosófica do mundo”⁷; e o Professor Adalberto Müller, da Universidade Federal Fluminense, que è “um romance divertidíssimo no qual vemos ocorrer a ressurreição cômico-irônica da anta integralista”⁸.

Referências bibliográficas

- Almino, J. (2001), *As cinco estações do amor*. Record, Rio de Janeiro.
- Almino, J. (2010), *Cidade Livre*, Record, Rio de Janeiro.
- Almino, J. (2012), *Le cinque stagioni dell'amore*. Traduzione di Amina Di Munno. Editrice il Sirente Fagnano Alto.
- Almino, J. (2017), *Entre facas, algodão*, Record, Rio de Janeiro.
- Almino, J. (2022), *Homem de Papel*, Record, Rio de Janeiro.
- Baptista, A. B. (2022), Posfácio. In: João Almino, *Homem de Papel*. Record, Rio de Janeiro.
- Chiarelli, S. (2022), “Homem de papel: personagem de Machado de Assis conhece século XXI em novo livro de João Almino.” “O Globo”, Rio de Janeiro, 22 de abril.
- Guimarães, Hélio de S. (2022), Apresentação de Homem de Papel. In: Almino, João, *Homem de Papel*, Record, Rio de Janeiro.
- Marcelo, C. (2022), “João Almino ressuscita o Conselheiro Aires em novo romance”. “O Estado de Minas”, 16 de setembro.
- Martes, A. C. B., “Da intuição delirante à descrença ponderada”. “Rascunho”, 8 de julho.
- Müller, A. (2023), “A anta e a cosmopolítica”. “Novos Estudos CEBRAP”, São Paulo, v. 42, n. 02, maio-agosto.
- Sperb, P. (2022), “Como se tornar moderno”. Revista “QuatroCinco Um”, São Paulo, 14 de março.

⁷ Martes 2022.

⁸ Müller 2023.

Autores

DAVID JACKSON

Professor de literatura luso-brasileira na Universidade de Yale. Interessava-se pelos movimentos modernistas na literatura e nas outras artes, na cultura portuguesa na Ásia, na literatura luso-brasileira, na poesia, música e etnografia. Entre os seus livros: *Cannibal Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-garde*; *Machado de Assis: A Literary Life*; *Adverse Genres in Fernando Pessoa*; *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*; *Portugal: as primeiras vanguardas*. Pesquisou em Portugal e no Brasil, na Índia e no Sri Lanka, foi professor da Fulbright e atuou como violoncelista em várias orquestras profissionais e num quarteto de cordas.

SANDRA GUARDINI

Professora titular sênior de Literatura Inglesa e Comparada na Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Universidade de Cambridge e na Universidade de Manchester. Além de artigos e capítulos publicados no Brasil e no exterior, é autora de *Puras misturas. Estórias em Guimarães Rosa*, *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* e *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*– (Prêmio Jabuti de Teoria/Crítica Literária em 2008), e co-organizadora de *Books and Periodicals in Brazil 1768-1930: A Transatlantic Perspective*, *Tropical Gothic in Literature and Culture: the Americas* e *Comparative Perspectives on the Rise of the Brazilian Novel*. É coordenadora do Laboratório de Estudos do Romance (USP), curadora do Fundo João Guimarães Rosa (IEB/USP) e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (nível 1A).

ABEL BARROS BAPTISTA

Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Nova de Lisboa. Entre os vários livros que publicou, estão três dedicados a Machado

de Assis: *A Formação do Nome* (2003), *Autobiografias* (2003) e *Três emendas* (2014), todos na Unicamp. Recentemente, dedicou a *Dom Casmurro* o ensaio “Um desejo tão particular e todos os fantasmas na mesma sala” (*Revista Investigações*, Recife, 2022), onde analisa a relação entre a casa e a forma do livro.

PAUL DIXON

Ensina literatura hispanoamericana e brasileira na Purdue University, West Lafayette, Indiana, desde 1981. Seus livros publicados são *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels* (U of Alabama P, 1985), *Retired Dreams: Dom Casmurro, Myth and Modernity* (Purdue UP, 1989), *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia* (Movimento, 1992), *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias póstumas* (EDUSP/Nankin, 2009) e *Por linhas tortas: análise de Quincas Borba* (Nankin, 2020). Seus artigos apareceram em numerosas revistas, concentrando-se no autor Machado de Assis. Dixon serve no conselho editorial de várias revistas, incluindo *Brasil / Brazil* e *Machado de Assis em Linha*. Já foi professor visitante na Brigham Young University (duas vezes), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (pelo programa Fulbright), na Universidade Católica do Rio Grande do Sul, e na Universidade FEEVALE em Novo Hamburgo. Faz parte de um grupo de pesquisas reconhecido pelo governo brasileiro, que estuda as relações de Machado com outros autores e outras literaturas.

ELIDE VALARINI OLIVER

Professora titular de literatura brasileira e comparada da Universidade da Califórnia, Santa Barbara, Diretora do Center for Portuguese Studies, Editora do *Santa Barbara Portuguese Studies*. É autora de *Variações sob a mesma luz: Machado de Assis repensado*, *O Véu da Natureza. Romantismo, nacionalismo, modernismo* (a sair), *Joyce e Rabelais. Três Leituras Menipeias*. Suas traduções anotadas das *Obras Completas* de Rabelais mereceram o prêmio Jabuti e o prêmio *Paulo Rónai* da Biblioteca Nacional do Brasil. A autora trabalha na seleção de seus artigos sobre Machado de Assis a ser publicada proximoamente numa única edição em livro.

JOÃO CÉZAR DE CASTRO ROCHA

Professor Titular de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura Comparada, atuando

principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura comparada, cultura brasileira, crítica literária, teoria literária, dependência cultural e estratégias de apropriação cultural (antropofagia e transculturação).

EDUARDO F. COUTINHO

Professor Titular Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professor Visitante da Universidade Federal Fluminense e Pesquisador 1 A do CNPq. Doutor em Literatura Comparada (University of California-Berkeley, 1983). Professor Visitante em universidades no Brasil e no exterior (Cuba, Argentina, Colômbia, Alemanha) e Distinguished Visiting Scholar na University of Illinois-Urbana/Champaign (EUA). Foi membro fundador e Presidente da ABRALIC e Vice-Presidente da Associação Internacional de Literatura Comparada. Tem 30 livros publicados como autor e/ou organizador e numerosos ensaios e artigos em periódicos especializados no Brasil e no exterior. Entre seus livros destacam-se: *The "Synthesis" Novel in Latin America*, *Em busca da terceira margem*, *Literatura Comparada na América Latina*, *Literatura Comparada: reflexões*, *Grande sertão: veredas*. *Travessias*, *Rompendo barreira: ensaios e Brazilian Literature as World Literature*.

CARLOS REIS

Professor catedrático emérito da Universidade de Coimbra. Autor de mais de trinta livros (último em data de publicação: *O Essencial sobre José Saramago*, 2018, com Sara Grünhagen), vários deles publicados fora de Portugal, em Espanha, Itália, Alemanha, França e Brasil, ensinou, como professor visitante, em universidades de Espanha, dos Estados Unidos e do Brasil. Uma parte da sua investigação foi consagrada a Eça de Queirós, sendo coordenador da respetiva Edição Crítica (22 volumes publicados; edição Imprensa Nacional). Coordenou a *História Crítica da Literatura Portuguesa* (nove volumes; Editorial Verbo). No Centro de Literatura Portuguesa dirige dois projetos: "Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós" e "Figuras da Ficção"; no âmbito do segundo, lançou e coordena o *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* (<http://dp.uc.pt/>). Foi diretor da Biblioteca Nacional (1998-2002), reitor da Universidade Aberta (2006-2011), presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (1999-2000) e da European Association of Distance Teaching Universities (2010-2011). Foi distinguido com os prémios Jacinto do Prado Coelho (1996), Eduardo Lourenço

(2019) e Vergílio Ferreira (2020). É doutor honoris causa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

GIORGIO DE MARCHIS

Professor de Literatura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas Estrangeiras da Universidade de Roma Tre, que dirige atualmente e onde coordena a Cátedra Camões I.P “José Saramago” e a Cátedra “Agostinho Neto”. No âmbito da sua investigação sobre a literatura do século XIX em língua portuguesa, escreveu uma monografia sobre o romance de apêndice em Portugal (*E quem é o autor desse crime? Il romanzo d'appendice in Portogallo dall'Ultimatum alla Repubblica*, Milano, 2009) e vários ensaios sobre autores como Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, José de Alencar e Aluísio Azevedo.

SARA GRÜNHAGEN

Sara Grünhagen é doutora em Literatura Portuguesa pela Sorbonne Nouvelle e pela Universidade de Coimbra. É autora de *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago* (FJS/CLP, 2023) e de *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022) e coautora, com Carlos Reis, de *O essencial sobre José Saramago* (INCM, 2023). Tradutora, autora de diversos ensaios sobre as literaturas portuguesa e brasileira, é investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e gestora do Projeto Joanina Digital (BGUC).

SÍLVIA MARIA AZEVEDO

Professora livre-docente em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Assis), onde dá aulas na graduação e pós-graduação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada, desenvolvendo pesquisas sobre a obra de Machado de Assis, literatura e história, revistas de caricaturas do século XIX, dentre outros temas. Publicou *Badaladas Dr. Semana: crônicas de Machado de Assis*, (Nankin, 2019). Organizou com Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo, *Machado de Assis, crítica literária e textos diversos* (2a. edição, Editora UNESP, 2023).

SARA BURNAUTZKI

Possui doutorado em literatura francesa e antropologia social pela Universidade de Heidelberg e pela EHESS, Paris. É professora da Universidade de Heidelberg (Alemanha) e leciona literatura francesa,

francófona e latino-americana. Além de sua pesquisa sobre a violência simbólica da racialização na literatura francesa, ela está preparando um livro sobre Machado de Assis no contexto das relações raciais no Brasil.

AUDREY LUDMILA DO NASCIMENTO MIASSO

Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professora na Prefeitura Municipal de Jundiá. Terceiro lugar no Prêmio Mário de Andrade (2018), da Fundação Biblioteca Nacional, pelo livro *Epígrafes e Diálogos na Poesia de Machado de Assis*. Atualmente desenvolve pesquisa de fontes de leitura e elementos paratextuais nos livros de poemas de Machado de Assis e é integrante do grupo de estudos intitulado Núcleo de Estudos Oitocentistas (NEO – UFSCar). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Poesias Completas, Machado de Assis, Literatura Brasileira, poemas e século XIX.

MARIANNA FRANÇA MONTEIRO

Doutoranda do Programa de Doutorado em Discursos: Cultura, História e Sociedade, da Universidade de Coimbra, desempenha pesquisas transdisciplinares em ciências sociais, voltadas para literatura e sociologia. Formada em jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto, a discente desenvolveu o seu trabalho de conclusão de curso, na graduação, sobre a epistolografia machadiana com o intuito de observar características do século XIX, no Brasil, que estão presentes nas obras do escritor. Dessa pesquisa resultou a monografia intitulada “Intimidade Pública: Uma Análise da Correspondência de Machado de Assis de 1878 e 1882”. Atualmente, Marianna estuda a epistolografia machadiana em sua pesquisa de doutoramento, com enfoque na análise das cartas entre Machado de Assis e seus interlocutores portugueses. A pesquisa atual busca mapear as conexões entre Machado de Assis e os seus correspondentes com o objetivo de entender aspectos que trazem novos conhecimentos no âmbito Brasil-Portugal.

JOSÉ LUÍS JOBIM

Professor Titular da Universidade Federal Fluminense, ex-Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada e pesquisador do CNPq e da FAPERJ. Suas publicações em periódicos e livros incluem *A biblioteca de Machado de Assis* e *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Foi Professor Visitante na *Universidad de la Republi-*

ca (Uruguay), na *Chaire des Amériques* (Université de Rennes 2, França), na *University of Illinois* (EUA), membro do *Board of Advisors* e *seminar leader* no *Institute for World Literature* (Harvard). É pesquisador do Projeto PRINT UFF.

JOÃO ROBERTO FARIA

Professor sênior de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Coordenou a coleção “Dramaturgos do Brasil” (Editora Martins Fontes), para a qual preparou o volume *Teatro de Machado de Assis*. Em 2008, publicou, pela Editora Perspectiva, *Do Teatro: Textos Críticos e Escritos Diversos*, no qual reuniu a produção crítica de Machado de Assis sobre teatro. É autor de *Teatro e Escravidão no Brasil* (Editora Perspectiva, 2022), entre outros.

RITA OLIVIERI-GODET

Doutora em Teoria literária e literatura comparada pela USP, pós-doutora em literatura comparada pela *Université Paris 10*. Professora Emérita de literatura brasileira da *Université Rennes 2* e membro honorário do *Institut Universitaire de France*. Ex-diretora do Departamento de Português da *Université Rennes 2*. Membro permanente da equipe ERIMIT-*Equipe de Recherches Interlangues “Mémoires, Territoires et Identités”* e do GT “Relações literárias interamericanas” da ANPOLL. Pesquisadora associada do PRINT-UFF-Letras. Professora convidada da Univ. de Bordeaux 3, da UEFS-Bahia, da Universidade Federal Fluminense, da *Université du Québec à Montréal*. Membro Correspondente da Academia de Letras da Bahia. Prêmio da UBE – União Brasileira de Escritores (Rio de Janeiro, 2010). Prêmio Blaise Cendrars da ABRALIC, gestão 2018-2019. Publicou inúmeros artigos, obras coletivas e autorais, entre as quais se destacam *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense*, Edições Makunaima, 2020, e *Ecrire l'espace des Amériques: représentations littéraires et voix de femmes amérindiennes*, New York: P.I.E. Peter Lang, Col. Brazilian Studies, v. 5, 2019.

RAQUEL CAMPOS

Raquel Campos é professora da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. É uma das coordenadoras do Laboratório interdisciplinar de História e Literatura (LIHLIT-UFG), ligado às Faculdades de História e de Letras da UFG. É autora de Entre ilustres e anônimos: a concepção de História em Machado de Assis (Argos, 2016)

e prepara atualmente a publicação de Uma poética da homonímia: o problema do nome próprio em Machado de Assis.

ANA CLÁUDIA SURIANI DA SILVA

É Associate Professor in Brazilian Studies, University College London (UCL). É mestre em teoria e história literária pela Unicamp, mestre em literatura europeia e doutora em letras modernas pela Universidade de Oxford. Publicou livros, artigos, capítulos de livros sobre literatura brasileira, tradução, moda e imprensa, entre os quais *Machado de Assis: Do folhetim ao livro* (2015), “The Elegy of Dom Casmurro” (2018), “Esaú e Jacob e Memorial de Ayres: manuscritos que viajam” (2019) e “Echoes of the Elegiac Novel in Brazilian Literature” (2022). Ana Cláudia Suriani da Silva é a organizadora da edição crítica-genética de “Linha reta e linha curva” (2002), da edição bilíngue de “Queda que as mulheres têm para os tolos” (2008, com Eliane Ferreira) e da edição em hipertexto da versão em folhetins de *Quincas Borba* (2014, com John Gledson). É a organizadora, entre outros, do livro *Comparative Perspectives on the Rise of the Brazilian Novel* (2020, com Sandra Vasconcelos).

SONIA NETTO SALOMÃO

Professora Catedrática aposentada de Língua e Tradução Portuguesa e Brasileira da Sapienza Universidade de Roma. Membro da Fundação Sapienza e co-diretora da Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani. Possui cerca de 200 publicações, 28 volumes, dedicados à tradução cultural (*Tradizione, traduzioni*, Pagine, 2018, org.), e à crítica da tradução; à língua portuguesa: *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, 2012, e *Temas da língua portuguesa, do pluricentrismo à didática* (org), 2020, pela Nuova Cultura; à reconstrução do período romano de Antônio Vieira com a publicação dos sermões italianos inéditos; ao Oitocentos de *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura* (EdUERJ, 2019²), pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti. Em italiano, *Machado de Assis e il canone occidentale, poetica, contesto e fortuna* (Carocci, 2023), igualmente premiado (Pegasus International, 2024). Recebeu a Medalha Rio Branco pelo valor científico dos seus títulos e pelas atividades de promoção cultural.

MICHELA GRAZIOSI

Possui Graduação em “Lettere moderne”, dois Mestrados em “Scienze del testo” e “Scienze Linguistiche, Letterarie e della Traduzione”, Doutorado em “Filologia e Letterature Romanze”, com endereço

Língua e tradução portuguesa e brasileira, todos pela Universidade de Roma La Sapienza. Na mesma Universidade é Secretária da Cátedra Vieira e “cultrice della materia” pela Cátedra de Língua e Tradução Portuguesa e Brasileira. Ministrou a disciplina de *Literatura Portuguesa e Brasileira* na Universidade D’Annunzio em Pescara (ano letivo 2020/2021) e obteve uma bolsa de pesquisa em *Língua e Tradução Portuguesa e Brasileira* na Universidade de Roma La Sapienza (2022/2023).

MARCELLA PETRIGLIA

Doutora em Linguística pela Universidade de Évora e em Scienze del testo dal Medioevo alla Modernità pela Sapienza, Università di Roma, com uma tese financiada pelo

Camões, I. P., através da Bolsa de Investigação. Atualmente é professora contratada de Língua e Tradução portuguesa e brasileira na Sapienza, onde também ministrou cursos de português A1 para estudantes Erasmus *outgoing*. Na mesma universidade, colabora com a Cátedra António Vieira. Traduziu para a editora Carocci o ensaio de Sonia Netto Salomão *Machado de Assis e o Cânone Ocidental: Itinerários de Leituras* (2023).

SIMONE CELANI

Professor de Língua e Tradução Portuguesa e Brasileira na Universidade de Roma La Sapienza. As suas principais áreas de investigação estão relacionadas com a historiografia linguística (em particular dos séculos XVI e XVII), tradução, linguística literária, filologia de obras contemporâneas (com particular referência à obra de Fernando Pessoa), língua e literaturas no contexto da África de língua portuguesa. Tem cerca de uma centena de publicações a seu crédito; entre as mais recentes, *O espólio Pessoa* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020) e, em colaboração, *Culture di lingua portoghese* (Hoepli, 2023).

ROBERTO MULINACCI

É professor de “Linguística portuguesa e brasileira” na Universidade de Bologna. Seus principais interesses de pesquisa incluem gramática e ensino de português, pluricentrismo e sociolinguística da língua portuguesa contemporânea, teoria da tradução. Dentre as suas publicações mais recentes sobre Machado destaca-se “Seis personagens à procura de um tradutor (ou de um crítico). Por uma história das traduções de Machado de Assis na Itália como história das não traduções” (2016).

HÉLIO DE SEIXAS GUIMARÃES

Professor livre-docente na Universidade de São Paulo, pesquisador do CNPq e vice-diretor da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. É autor de *Machado de Assis, o escritor que nos lê* (Editora Unesp, 2017) e *Os leitores de Machado de Assis* (Nankin/Edusp, 2004; 2ª ed. 2012), entre outros livros e artigos. Foi professor visitante na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, e Tinker Visiting Professor na Universidade de Wisconsin, em Madison.

LÚCIA GRANJA

É Professora de Literatura e Cultura Brasileiras na UNICAMP. É bolsista de Produtividade CNPq, Livre-Docente em Literatura Brasileira pela UNESP e UNICAMP e Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Como pesquisadora da obra de Machado de Assis, especializou-se no estudo das crônicas do escritor e das relações entre Literatura e Jornalismo. Estuda também a História do Livro e da Edição no Brasil e suas relações com a França, sobretudo a História dos livreiros e editores Garnier. Coordena atualmente o projeto de pesquisa “Machado de Assis: páginas escritas e papéis editoriais”, financiado pela FAPESP. Entre suas principais publicações em livro estão: *Machado de Assis, antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção* (2018); *Machado de Assis, escritor em formação: à roda dos jornais* (2000); *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica da literatura (1789-1914)*, organizado com Tania Regina de Luca (2018); e *Literaturas e escritas da imprensa: Brasil-França*, organizado com Lise Andries (2015); *Machado de Assis, escritor em formação: à roda dos jornais* (2000).

ANTONIO MAURA

É doutor em Filologia pela Universidade Complutense de Madrid (1997). Diretor da Cátedra de Estudos Brasileiros da mesma Universidade entre 2005 e 2009, onde organizou diversos cursos de literatura brasileira. Coordenou os encontros de “Escritores Brasileiros” na *Residência de Estudantes de Madrid* (2007-2019). É membro correspondente da Academia Brasileira de Letras desde 2011. Coordenou numerosas revistas sobre cultura brasileira como a *Revista de Cultura Brasileña* (2005-2013). Entre 2017 e 2022 foi diretor do Instituto Cervantes no Rio de Janeiro. Em 1997 recebeu a *Ordem do Rio Branco* por seu trabalho de divulgação da cultura brasileira. É autor do livro *Cartografia Literária de Brasil* (Madrid, 2014). Também publicou a *Trilogia de Tagol*

(Madrid, 2011), composta pelos romances *Voz de Humo*, *Ayno* e *Semilla de Eternidad*, assim como o livro de contos *Piedra y Cenizas* (2002). Traduziu, entre outras obras, *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. Madri, 2010.

VÁLMI HATJE-FAGGION

Válmi Hatje-Faggion é Professora Titular da área de Estudos da Tradução da Universidade de Brasília, onde atua no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. Ministra disciplinas de teoria e prática de tradução na Graduação e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução-POSTRAD. A pesquisa e as publicações contemplam história, crítica e recepção da tradução e atividades de tradutores e de editoras. Publicações incluem *Destino internacional: Machado de Assis para a língua inglesa – seis romances em múltiplas traduções* (2015), *Tradução e Cultura* (coautoria, 2011) e capítulos de livros e artigos no Brasil e no exterior.

AMINA DI MUNNO

Lecionou Língua e Literaturas Portuguesa e Brasileira na Faculdade de Línguas da Universidade de Génova. Trabalhou no *World Translation Center* (San Diego) na realização da tradução automática do inglês para o português. Em 1987 obteve uma bolsa pela Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa para desenvolver um estudo sobre um *corpus* inédito de poemas pessoais, publicados em italiano com o título *Il violinista pazzo*. Dedicou-se à atividade de tradutora, com foco em autores portugueses e sobretudo brasileiros, como Machado de Assis, Clarice Lispector, Milton Hatoum, Raduan Nassar, João Almino e outros. Traduziu poetas do italiano para o português, publicados no Brasil. Ministrou cursos de literatura comparada e tradução, participou de seminários e conferências em universidades brasileiras, mas também em Sevilha, Coimbra, Lisboa, Ilha de São Miguel. Em 2013 foi *visiting professor* na UFSC, em Florianópolis. Ensaios foram publicados em revistas na Itália, na França, no Brasil.

ANA MARIA MACHADO

Pelo conjunto de sua obra ganhou em 2001 o prestigioso prêmio literário Machado de Assis, da ABL. Recebeu grandes prêmios internacionais como o Hans Christian Andersen (IBBY), o Príncipe Claus (Holanda), o Casa de Las Américas (Cuba), o Fondation Espace-Enfants (Suíça), o

Ibero-Americano (Mexico). Nacionalmente, é detentora de três Jabutis, de vários prêmios em literatura infantojuvenil e do Zaffari Bourbon (o maior prêmio de ficção brasileira), entre outros. Publicou 10 romances, 12 livros de ensaios e dezenas de títulos para crianças e jovens. Traduzida em mais de 20 países, foi presidente da Academia Brasileira de Letras. Sua obra mais recente é a coletânea *Vestígios* (contos).

DOMÍCIO PROENÇA FILHO

Ficcionista, poeta, crítico literário, roteirista e idealizador de projetos culturais, é Doutor e Livre-docente em Letras e Professor Emérito da Universidade Federal Fluminense. Foi professor titular convidado (*Gastprofessor*) na Universidade de Colônia e na Escola Técnica de Altos Estudos de Aachen. É Doutor *honoris causa* da universidade de Clermont Auvergne. Publicou sessenta e nove livros. Entre eles, na área da ficção, o premiado *Breves estórias de Vera-Cruz das Almas*, *Estórias da mitologia*, e o romance *Capitu-memórias póstumas*, com edições em francês e italiano. No ensaio, *Leitura do texto, leitura do mundo*, *Estilos de época na literatura*, *A linguagem literária* e *Muitas línguas, uma língua – a trajetória do português brasileiro*. Na poesia, *O cerco agreste*, *Dionísio esfacelado – Quilombo dos Palmares*, uma recuperação poética da presença do negro na formação do Brasil e o *Oratório dos Inconfidentes*, sobre a luta brasileira pela Independência, ilustrado com esboços de Portinari. Muitos os trabalhos em espanhol. É membro da Academia Brasileira de Letras, de que foi Presidente, da Academia das Ciências de Lisboa, da Academia Brasileira de Filologia, sócio benemérito do Real Gabinete Português de Leitura e membro do PEN Clube do Brasil.

JOÃO ALMINO

É autor dos romances *Ideias para onde passar o fim do mundo* (indicado ao Jabuti), *Samba-enredo*, *As cinco estações do amor* (Prêmio Casa de las Américas, em italiano em tradução de Amina Di Munno), *O livro das emoções*, *Cidade livre* (Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de melhor romance em língua portuguesa ao longo de dois anos), *Enigmas da primavera*, *Entre facas, algodão* e *Homem de Papel*, publicados na Argentina, Espanha, EUA, França, Holanda, Itália e México, entre outros países. Seus escritos de filosofia política são referência para estudos do autoritarismo. Ensinou na UnB, na UNAM e nas universidades de Berkeley, Stanford e Chicago. Diplomata, é membro da Academia Brasileira de Letras. www.joaoalmino.com

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE STUDI LATINOAMERICANI

Responsabile

STEFANO TEDESCHI (Roma, Sapienza)

Membri

CHIARA BOLOGNESE (Roma, Sapienza)

SONIA NETTO SALOMAO (Roma, Sapienza)

ALESSANDRA CIATTINI (Roma, Sapienza)

SERGIO BOTTA (Roma, Sapienza)

LUCIANO VASAPOLLO (Roma, Sapienza)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

143. The COVID-19 Pandemic in Asia and Africa
Societal Implications, Narratives on Media, Political Issues
edited by Giorgio Milanetti, Marina Miranda, Marina Morbiducci
Volume II – Society and Institutions
144. La Bukowina e la “letteratura etnografica” di lingua tedesca
Giulia Fanetti
145. Stability and flexibility in Labour Law reforms. Europe and Latin America
edited by Stefano Bellomo, Domenico Mezzacapo, Fabrizio Ferraro
146. Tutto taglia
Antologia di poetesse maya contemporanee
a cura di Aida Toledo Arévalo
147. La parola contesa
Narrativa centroamericana contemporanea
a cura di Stefano Tedeschi
148. Il tedesco tra lingua difficile e “lingua facile”
Prospettive sulla Leichte Sprache
a cura di Claudio Di Meola, Daniela Puato, Ciro Porcaro
149. Tullio Massotti
L’itinerario politico di un sindacalista rivoluzionario
Federico Goddi
150. Migranti e migrazioni
Opinioni, atteggiamenti e bisogni nella Comunità Montana dei Cimini
a cura di Carmelo Bruni
151. (Un)Veiling Sexual Identities
Plays, Characters and Language in 21st Century British Drama
Davide Passa
152. Lessico Leopardiano 2024
La paura
a cura di Fabio Camilletti e Giulia Scialanga
153. Entre los malos sueños y los espacios infinitos
Mayerín Bello
154. Machado de Assis
A complexidade de um clássico
organizado por Sonia Netto Salomão



Este volume é formado por trinta e dois trabalhos reelaborados e previamente apresentados no Seminário Internacional *Machado de Assis, a complexidade de um clássico*, realizado na Sapienza Universidade de Roma, em 2023. Nele estão presentes não só os principais especialistas machadianos, como também jovens estudiosos de vinte e cinco universidades brasileiras, americanas e europeias.

Machado de Assis, o mais importante escritor brasileiro, coloca-se na segunda metade do século XIX. Moderno *avant la lettre*, cético quanto ao cientificismo da moda, com uma veia irônica e borgiana, é muito apreciado no universo anglo-saxônico, com estudos de Susan Sontag e John Updike, entre outros, e, no mundo hispano-americano, com ensaios importantes como o de Carlos Fuentes.

O volume tem o objetivo principal de contribuir para a internacionalização do autor, preenchendo uma lacuna crítica na Itália. Dirige-se a um público universitário especializado, mas igualmente aos interessados na América Latina, na Literatura Comparada e nos Estudos Linguísticos e Literários em geral. Além disso, busca valorizar a complexidade dos aspectos técnico-estruturais da obra machadiana, a sua capacidade de ser um histórico das mentalidades, a abertura crítica aos temas identitários, da escravidão às questões feministas.

Sonia Netto Salomão é professora catedrática aposentada de Língua, linguística e tradução portuguesa e brasileira na Sapienza. Estudiosa de Antônio Vieira, do qual publicou os sermões italianos inéditos, trabalhou muito também sobre o Modernismo e o pós-Modernismo brasileiro. Além das publicações de teoria e crítica da tradução, de linguística aplicada e história da língua, dedicou ao século XIX de Machado de Assis e Eça de Queirós os volumes: *Machado de Assis, dal Morro do Livramento alla Città delle Lettere* (Viterbo [2007], 2024³) e *Machado de Assis e il canone occidentale: poetica, contesto, fortuna* (Carocci, 2023) premiado na Itália e, no Brasil, com o prestigioso Prêmio Jabuti em Crítica e Teoria Literária.

ISBN 978-88-9377-350-8



9 788893 773508

