

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação

A profanação de Machado de Assis nas bioficções brasileiras

Milena Alves Borba

Pelotas, 2020

Milena Alves Borba

A profanação de Machado de Assis nas bioficções brasileiras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras - Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Alfeu SpareMBERGER

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B726p Borba, Milena Alves

A profanação de Machado de Assis nas bioficções
brasileiras / Milena Alves Borba ; Alfeu Sparemberger,
orientador. — Pelotas, 2020.

122 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade
Federal de Pelotas, 2020.

1. Literatura brasileira. 2. Profanação. 3. Machado de
assis. 4. Bioficção. I. Sparemberger, Alfeu, orient. II. Título.

CDD : 809

Elaborada por Maria Inez Figueiredo Figas Machado CRB: 10/1612

Ao León, meu filho.

Agradecimentos

Ao Rodrigo companheiro de jornada e pai do meu filho, agradeço pela compreensão, apoio e incentivo em tantos momentos difíceis desta caminhada.

Ao meu filho León, pelo amor incondicional. Basta saber que existes para que eu possa sonhar o impossível e tentar quando as forças se esvaem.

À minha mãe e padrasto porque mesmo distantes se fazem presente no carinho e afeto.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Alfeu Sparemberger, pela ajuda concedida na orientação desta dissertação e em vários outros momentos da minha pós-graduação.

À CAPES pelo período que me concedeu a Bolsa de Estudos.

sabido es que el rey tiene dos cuerpos: un cuerpo eterno, dinástico, que el texto entroniza y consagra, y al que arbitrariamente llamamos Shakespeare, Joyce, Beckett, o Bruno, Dante, Vico, pero se trata del mismo cuerpo inmortal ataviado con pasajeros andrajos; y hay otro cuerpo mortal, funcional, relativo, el andrajo, que se encamina hacia la carroña; que se llama, y nada más se llama, Dante y lleva un gorrito que le baja hacia la nariz chata; o nada más se llama Joyce, y entonces tiene anillos y mirada miope y pasmada; o nada más se llama Shakespeare, y es rentista bonachón y robusto con gorguera isabelina (MICHON, 2016, p. 15).

[...] ¿Cuál es la realidad última, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre? Sea hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos ficción, que es igual. Porque Don Quijote es tan real como Cervantes; Hamlet o Macbeth tanto como Shakespeare, y mi Augusto Pérez tenía acaso sus razones al decirme, como me dijo -véase mi novela (¡y tan novela!) Niebla, páginas 280 a 281- que tal vez no fuese yo sino un pretexto para que su historia y las de otros, incluso la mía misma, lleguen al mundo [...] (UNAMUNO, 1920, p. 13; 14)

Sumário

1 Introdução	10
2 A crítica literária como dispositivo de captura da imagem do autor	13
2.1 A Tríade Romero-Araripe-Veríssimo	13
2.2 A assimilação da figura e da obra machadiana pelos seus pósteros.....	19
2.3 (1958) Cinquentenário da morte de Machado de Assis	23
3 Sentimento íntimo: o entrelugar antropofágico de Machado de Assis	27
3.1 Machado e Machado Canonizado.....	32
3.2 Profanar para acessar o impessoal.....	37
3.3 Elucidações em torno do autor como personagem de ficção.....	39
5 A profanação de Machado de Assis	41
5.1 Machado profanado em <i>Machado</i> , de Silvano Santiago	43
5.2 Machado profanado em <i>Viagens e viajantes na história da literatura</i> , de João Inácio Padilha.....	65
5.3 Machado profanado em <i>O homem que odiava Machado de Assis</i> , de José Almeida Júnior	87
6 Considerações finais	117
7 Referências	122

BORBA, Milena Alves. *A profanação de Machado de Assis nas bioficções brasileiras*. Orientador: Alfeu Sparemberger. 2020. 122 f. Dissertação (mestrado) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas 2020.

Resumo

O objetivo desta dissertação é analisar a representação do escritor Machado de Assis em textos bioficcionais produzidos na virada dos séculos 20 e o século 21. O recorte escolhido, para tanto, inclui as seguintes obras: *Viagens e viajantes na história da literatura* (1998), de João Inácio Padilha, *Machado* (2016), de Silviano Santiago, e *O homem que odiava Machado de Assis* (2019), de José Almeida Júnior. Os autores acionam a profanação agambeniana com a finalidade de restituir Machado de Assis ao livre uso dos leitores, devolvendo-lhe e devolvendo-nos o que antes fora sequestrado pela consagração. O trabalho apresenta, neste percurso, considerações teóricas e analíticas que demonstram como os discursos de recepção crítica da obra machadiana agem como dispositivos de captura e aprisionamento de uma determinada imagem do autor, diferente da imagem do indivíduo. Evidencia-se, também, o discurso machadiano como ação da subversão do discurso hegemônico. Finalmente, o trabalho opera uma diferenciação dialética entre o Machado e o Machado canônico, analisando as implicações resultantes da canonização de uma obra literária. Comprovando-se que, pela profanação, os autores efetuam a *vera religio*, suplantada pelo velho desejo de perpetuação de um dispositivo. Assim, as diversas formas de vida do escritor fluminense, são superadas e incluídas na forma-de-vida que inviabiliza as fraturas impostas.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Machado de Assis; bioficção; profanação.

BORBA, Milena Alves. *La profanación de Machado de Assis en las bioficciones brasileñas*. Orientador: Alfeu Sparemberger. 2020. 122 h. Disertación (Maestría) – Centro de Letras y Comunicación, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas 2020.

Resumen

El objetivo de esta disertación es analizar la representación del escritor Machado de Assis en textos biofccionales producidos a finales del siglo 20 y 21, el corte elegido, para ello, incluye las siguientes obras: *Viagens e viajantes na história da literatura* (1998), de João Inácio Padilha, *Machado* (2016), de Silvano Santiago, e *O homem que odiava Machado de Assis* (2019), de José Almeida Júnior. Los autores accionan la profanación agambeniana con el fin de devolver a Machado de Assis al libre uso de los lectores, devolviéndolo y devolviéndonos lo que antes había sido secuestrado por la consagración. El trabajo presenta, en este transcurso, consideraciones teóricas y analíticas que demuestran cómo los discursos de recepción crítica de la obra de Machado actúan como dispositivos de captura y aprisionamiento de una determinada imagen del autor, diferente a la imagen del individuo. Evidenciándose, también, el discurso machadiano como una acción de subversión del discurso hegemónico. Finalmente, el trabajo opera una diferenciación dialéctica entre Machado y Machado canónico, analizándose las implicaciones resultantes de la canonización de una obra literaria. Demostrando que, mediante la profanación, los autores efectúan la *vera religio*, suplantada por el antiguo deseo de perpetuar un dispositivo. Así, las diversas formas de vida del escritor fluminense son superadas e integradas en la *forma-de-vida* que hace inviable las fracturas impuestas.

Palabras-clave: Literatura brasileña; Machado de Assis; bioficción; profanación.

1. Introdução

Esta dissertação tem como objetivo analisar as ficções que trazem o autor Machado de Assis como personagem. Procura-se, assim, observar e entender o objetivo de bioficcionalizar a vida do autor. Esse tipo de literatura, que tem como personagem um autor consagrado/canônico, vale dizer, um "grande escritor", um daqueles "heróis" da literatura em sua época áurea, vem crescendo visivelmente desde os anos 80 do século 20 (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 131). Esse subgênero narrativo podemos denominar de ficção biográfica ou de bioficção, uma vez que difere da autoficção ou auto(bio)ficção, em que há uma coincidência de identidade entre autor e narrador.

Verifica-se, concordando com Roberto Esteves (2010, p. 71-72), nas obras que aqui são analisadas, as implicações da inserção na vida cultural do autor de *Dom Casmurro*, assim como no cânone literário. Ainda, destaca-se uma intertextualidade tanto com a escrita do próprio autor ficcionalizado quanto com a historiografia da literatura do período em que ele está inserido. Desse modo, fomentam-se várias questões literárias, tais como a construção do cânone ou o papel do leitor e da crítica na formação e na manutenção da tradição literária, construindo-se uma discussão sobre os princípios estéticos vigentes na época. Essa linha de investigação reforça, de outra parte, a humanização desse autor, considerado "monumento" literário.

A humanização referida é o escopo central da nossa análise, e demonstra-se que é aplicada pela ideia de profanação agambeniana, ou seja, pela restituição ao livre-uso dos homens, o que, antes, foi retirado pela consagração (AGAMBEN, 2007, p. 58). Isso é o mesmo gesto de retomar para o uso comum aquilo que o dispositivo sequestrou: a passagem de uma *religio*, que já é percebida como falsa ou opressora, para a negligência como *vera religio* (AGAMBEN, 2007, p. 60). A *vera religio*, de Machado, constitui-se, assim, em retirá-lo do seu funcionamento excepcional de canônico, da sua forma improfanável, abrindo um novo uso com relação ao seu funcionamento excepcional, retomando-se, deste modo, o ser comum ou genérico, "e isso é algo como a imagem ou o rosto da humanidade", pois ser especial não significa o indivíduo identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo; significa, pelo contrário, ser qualquer um (AGAMBEN, 2007, p. 47).

Para demonstrar, então, como os dispositivos de captura formaram e cristalizaram a imagem do autor Machado de Assis que difere à do seu indivíduo,

iniciaremos, no capítulo 1, apresentando uma síntese de algumas das diferentes e principais críticas sobre o autor de *Esaú e Jacó*, para poder apreciar a construção dessa figura edificada por esses leitores num determinado momento ao longo de um tempo, começando-se pela primeira constituição específica da crítica: a tríade Romero-Araripe-Veríssimo; logo, pela crítica modernista até a referente ao cinquentenário da morte do autor. Para elencar algumas considerações, nesta passagem do trabalho aproveitam-se as contribuições de Guimarães (2004, 2018), Schwarz (1990), Magalhães Junior (1981), Foucault (2001), Bosi (2018) e Agamben (2019), entre outros. O capítulo subsequente trata do sentimento íntimo machadiano como um entrelugar de insubordinação antropofágica. Para isso, será analisado seu *Instinto de Nacionalidade*, de 1879, com os pressupostos teóricos de Silviano Santiago presentes em *Uma literatura nos trópicos* (2000). Verifica-se, neste capítulo, que a “cena da corrosão machadiana não requisita a violência explícita da cena antropofágica modernista” (HELENA, 2018, p. 175), sendo a ação ato da subversão do discurso hegemônico corroído pelo subalterno.

No terceiro capítulo elabora-se uma distinção entre o Eu Machado e o Machado canonizado, para tratarmos as questões da identidade do autor que capturam o indivíduo Machado pelos processos dispositivos de captura de subjetividades, para ingressá-lo dentro dos próprios mecanismo de poder, sendo o cânone um destes mecanismos, que o assujeita a uma identidade pelo apagamento do sujeito de carne e osso. Para isso, discutem-se as implicações em torno do título de canônico, para, logo, entender como os autores da virada do século 20 para o 21 resistem a isso pela profanação. Para esse fim, utilizamos os aportes teóricos de Perrone-Moisés (1998), Agamben (2007), Foucault (2001) e Barthes (2004). No subcapítulo 3.1, a partir das teorizações agambenianas sobre biopolítica e profanação, constitui-se um levantamento teórico para explicar o método ético e político que permitirá constituir o caráter apócrifo daquilo que é sagrado para acessar o Machado de carne e osso não canonizado. Em seguida, no tópico 3.2, traça-se algumas elucidações em torno do autor como personagem de ficção, balizadas por teóricos como Linda Hutcheon (1991), Perrone-Moisés (2016) e Roberto Esteves (2010).

Finalmente, no capítulo 4, veremos como as obras *Machado* (2016), de Silviano Santiago, *Viagens e viajantes na história da literatura*, de João Inácio Padilha (1998), *O homem que odiava Machado de Assis* (2019), de José Almeida Júnior, tocam o corpo consagrado do escritor fluminense para profanar os dispositivos de captura da

sua imagem e o transferem para a esfera profana, restituindo-o ao livre-uso e devolvendo-lhe o que perdeu no ato de consagração.

Neste trabalho, portanto, apresenta-se um retorno do escritor carne e osso/humano, que tinha sido deixado de lado tanto pelo estruturalismo quanto pelo formalismo russo, mas sem uma discordância total dessas correntes críticas, uma vez que a imagem do autor também é considerada uma ficção construída por uma série de discursos que capturou e cristalizou uma imagem que é uma variante do indivíduo escritor. É necessário registrar que esse ressurgimento não trata somente dos detalhes de vida do artista e dos bastidores de sua criação, pois há, antes de tudo, uma fundamentação política de reivindicação histórico-social por uma vida de um Machado de Assis negro que lutou corpo a corpo contra a biopolítica, e que é produtor de uma literatura nacional. A profanação, deste modo, tem como potencial último a possibilidade de ressignificar também o negro como agente social. Graças à hibridação entre a biografia e a fabulação dessa vida, reestabelece-se a separação, ao incluir-se sua vida minúscula, banal, escura, que não costuma pertencer ao cânone do biográfico.

2. A crítica literária como dispositivo de captura da imagem do autor

Aqui será apresentada uma síntese de algumas das diferentes e principais críticas que circundaram ao autor de *Esaú e Jacó*, para poder apreciar-se a construção da figura machadiana edificada por estes leitores num determinado momento ao longo de um tempo. A partir disso se poderá observar os artifícios discursivos que levaram Machado de Assis ao posto de autor canônico, apreciando-se também como se constitui a função do autor a partir da circulação e funcionamento destes discursos. Ainda resulta importante acompanhar este processo para logo poder observar a presença desse passado crítico no âmago da construção do presente narrativo ficcional das obras que serão analisadas nesta dissertação, assim como a desconstrução dessa imagem canônica.

2.1 A tríade Romero-Araripe-Veríssimo

Começando-se mais ou menos pelo início tem-se a tríade dos críticos machadianos formada por Sílvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo. Sobre eles, Hélio de Seixas Guimarães escreveu um ensaio¹ em que demonstra que a crítica machadiana toma corpo à época da publicação de *Quincas Borba*, ocorrida no final de 1892, com a formação da tríade dos críticos oitocentistas.

Sobre o estranhamento que a primeira edição da obra do bruxo do Cosme Velho causou aos seus contemporâneos, não se poderia deixar de aludir aqui à célebre citação encontrada em um artigo do jornal fluminense *O Tempo*, em que o autor² define a obra como:

Flor doentia da experiência e da desilusão, que semelha um goivo de sepulcro abrindo-se numa jarra de porcelana de Sèvres, sobre um piano donde se evolvem acordes de polcas alegres, no turbilhão doido de um baile de duendes (ANASTÁCIO, 1982, p. 1 *apud* GUIMARÃES, 2004, p. 270).

Já para José Veríssimo os livros como os de Machado de Assis “confortam-nos algumas horas como o doce perfume de uma flor rara ou a sombra fofa de uma copa

¹ “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano” In: *Estudos Avançados*, 2004

² O autor assina como José Anastácio, que Hélio de Seixas Guimarães crê poder se tratar de um dos vários pseudônimos do jornalista Teófilo Guimarães (2004, p. 270).

de árvore em meio de longo caminho árido” (1982, p. 1-2, *apud* GUIMARÃES, 2004, p. 270).

Assim vai formando-se a imagem consagrada do autor de *Quincas Borba* como algo singular e excêntrico. O nome do autor Machado de Assis, nesta ótica, ultrapassa o escritor de carne e osso para formar as condições de possibilidades de um discurso machadiano que influenciou a recepção de uma obra em cuja capa tenha seu nome.

A postura crítica de Sílvio Romero, no entanto, não vai ser positivamente sumptuosa como as apresentadas anteriormente. Aliás, em *Machado de Assis – estudo comparativo de Literatura Brasileira*, publicado em 1897, faz, logo no prefácio, uma crítica a esse tipo de apreciações, aproveitando, de passagem, para desqualificar o autor:

E a prova mais evidente da negatividade de sua obra, é que não teve continuadores, não teve nem poderá ter discípulos; porque elle na inventou, não produziu uma só idéa, que fosse um centro em torno do qual gravitassem as almas. E a prova mais evidente ainda é que os seu maiores elogiastas convencionaes, quando d'elle discorrem, não saheni, do terreno das generalidades, das palavras vagas, dos epithetos retumbantes, que nada definen, porque nada tem de novo e profundo a definir e a explicar (ROMERO, 1897, p. 24).³

Além de para o autor sergipano Machado não ter grande originalidade, também faz uma análise biográfica do autor, perpassa cronologicamente por toda sua vida com o intuito de conferir se ele merecia destaque no mundo das Letras

Tem recebido muitos elogios quantos delles perfeitamente banes; mas não tem tido analyses; tem sido encomiado, porém não tem sido estudado. E de tanto é que um homem de seu merecimento ha mister. Quem já o estudou á luz de seu meio social, da influencia de sua educação, de sua psychologia, de sua hereditariedade physiologica e ethnica, mostrando a formação, a orientação normal de seu talento? (ROMERO, 1897, p. 06).⁴

Sílvio Romero, engajado naturalista do seu tempo, faz uma análise crítica à literatura machadiana buscando observá-la como produto do meio, como documento que revela o meio social e, em decorrência da personalidade do autor, que estaria também condicionada pelas influências externas de meio e raça. É perceptível a frustração do crítico por não poder enquadrá-lo dentro das categorias deterministas: “Porque motivo pôde o autor de *Varias Historias* desmentir assim tão flagrantemente

³Foi respeitada a grafia original do texto.

⁴Foi respeitada a grafia original do texto.

as leis do meio, da raça e do momento?” (ROMERO, 1897, p. 344). E assim condena Romero o escritor fluminense pelo erro de estratégia da latinidade, já que para ele o

autor do *Yayá Garcia* não é natural e espontâneo; é antes um resultado de uma aposta que o escriptor pegou consigo mesmo; é um capricho, uma affectação, uma cousa feita segundo certas receitas e manipulações; é, para tudo dizer n'uma palavra, uma imitação, aliás pouco hábil, de vários autores ingleses (ROMERO, 1897, p. 131).⁵

Ao longo de *Machado de Assis: estudo comparativo de Literatura Brasileira* é possível perceber que incomoda ao crítico o fato de o “genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada” (ROMERO, 1897, p. 18) não se render ao seu critério de artista engajado na arte como expressão leal da própria raça. Portanto, como foge a esse enquadramento a sua arte se aflui em imitação, em artificialidade, e tem como consequência a incapacidade de ação realmente justa com a representação da nação brasileira. Romero retira do seu modelo de análise da literatura uma forma de vida para a função do autor, uma obrigação ética que este deveria seguir para a construção de si mesmo. A análise do crítico age como um dispositivo⁶ capaz de capturar objetivamente a subjetividade do autor.

O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2019, p. 38).

Este novo sujeito machadiano é imagem/máscara dos princípios aplicados pela crítica sobre a função do autor atrelada à função de representante da arte que não separa a vida natural *zoé* da via qualificada *bios*⁷. Isto fica evidente no trecho abaixo, da crítica de Romero:

O estylo de Machado de Assis, sem ter grande originalidade, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a photographia exacta do seu espirito, de sua índole psychologica indecisa. Correcto e maneiroso,

⁵Foi respeitada a grafia original do texto.

⁶Aqui utilizamos a concepção agambeniana de dispositivo: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40)

⁷Agamben (2010), explica que originariamente os gregos distinguiram o que nós chamamos de vida em *zoé* e *bios*, a primeira refere-se ao “simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses” e a segunda “indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo” (p.9) esta última refere-se a vida qualificada da esfera política, mas, acrescenta o autor, em referência a Foucault, “nos limiares da Idade Moderna, a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal, e a política se transforma em *biopolítica* (p. 11).

não é vivace, nem rutilo, nem grandioso, nem eloqüente. E' plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da phrase. Vê-se que elle apalpa e tropeça, que soffre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. «Elle gagueja no estylo, na palavra éscripta, como fazem outros na palavra falada» (ROMERO, 1897, p. 83).⁸

Outro crítico que também julgou o autor de *Instinto de Nacionalidade* pelo erro de estratégia da latinidade foi Araripe Júnior. Nas suas críticas iniciais ao escritor carioca não enxergava nenhuma representação do Brasil conforme os preceitos romântico-naturalistas. Além disso, ele se adentra na vida íntima privada do escritor carioca para analisar a figura das suas personagens femininas conforme sua falta de experiência íntima com as mulheres:

As mulheres do autor de Quincas Borba são em regra incolores, sem expressão. O motivo desta fraqueza acha-se na estrutura do talento de quem as imaginou. [...] Para bem retratar mulheres, é indispensável senti-las ao pé de si e cheirar-lhes o pescoço, ou brigar com elas, intervindo e perturbando os seus negócios. Machado de Assis, asceta dos livros e retraído ao gabinete, não as invadiu por nenhum destes aspectos; e por isso as suas heroínas não despedem de si esse odor de femina, que se aspira ainda nos tipos mais angélicos de Shakespeare, como por exemplo, Desdemona. (JÚNIOR, 1960, p. 294).

Deixando-se de lado as críticas pernósticas de Araripe, as quais não poderiam ser de outra ordem, uma vez que Machado

não se encaixava no padrão da hombridade patriótica, a ousadia de seus procedimentos não adquiria visibilidade, e é fato que a reputação do escritor inicialmente se formou com base em méritos convencionais, de homem culto e fino, prosador correto etc. [...] era inevitável que Machado de Assis aparecesse como um desbotado, carente de generosidade, valentia, e até de apetite sensual (SCHWARZ, 1990, p. 118; 119).

Tem-se as que servem para fins de aplicação machadiana em sua crítica sobre Quincas Borba, publicada na ocasião do lançamento do livro, em 1892. Ocupa-se menos em apontar a representação do Brasil e mais em discutir aspectos hoje fundamentais para o entendimento da obra, como a sátira aos sistemas de pensamento então em voga. Aponta como o romance, além de parodiar o Positivismo,

⁸Foi respeitada a grafia original do texto.

serve para demonstrar como certas ideias estrangeiras são recebidas e transformadas em solo nacional:

Em “Ideias e sandices do ignaro Rubião”, de 1893, Araripe chama a atenção para o potencial satírico do romance, composto em torno de uma filosofia excêntrica, o Humanitismo, percebido pelo crítico como conjugação brasileira de princípios do positivismo de Augusto Comte com o evolucionismo de Charles Darwin. A mistura, feita no cadinho da loucura de Quincas Borba e do seu herdeiro, o ignaro Rubião, seria uma alegoria do modo como as ideias estrangeiras circulam e são assimiladas no Brasil, processo caracterizado pelo crítico como “uma espécie de endosse intelectual” (GUIMARÃES, 2004, p. 278).

Assim, Araripe já detectava no humorismo machadiano o procedimento antropofágico que os modernistas brasileiros aplicariam como estandarte anos depois. Machado veiculava, no entanto, a deglutição pela ironia que alcança caráter satírico quando fica demonstrado o caráter grotesco da elite brasileira e do Brasil, como o emplasto que nunca aconteceu.

Mas vai ser Veríssimo quem anuncia tomada de rumo diverso, dando passo importante para a desvinculação entre o valor da obra e o empenho do escritor em retratar a cor local e construir uma literatura nacional. Trinta dias após o falecimento de Machado de Assis o crítico escreveu: “Depois da leitura de Brás Cubas comecei a entender que se podia ser um grande escritor brasileiro, sem falar de índios, de caipiras ou da roça” (VERÍSSIMO apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 376). Quanto ao criador de Capitu, Veríssimo ainda diz que

[...] o Sr. Machado de Assis não é um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações de ismos ou ista. É, aliás, um humorista, mas o humor não é uma escola nem sequer uma tendência literária” (VERÍSSIMO apud MACHADO 2003, p. 156)

Tal atitude de retirar o escritor do enquadramento localista, entendendo-o como um escritor à parte, associando sua singularidade à categoria filosófico-literária do humorismo revela um autor bifronte, ambíguo, de difícil classificação.

Ainda dirá Veríssimo em sua *História da Literatura Brasileira*:

Porque este sujeito tímido, apagado, pequenino, modesto, que parecia deslizar na vida com a preocupação de não incomodar a ninguém, de não ser molesto a pessoa alguma, era, de fato um homem com energias íntimas, caladas, recônditas, mas invencíveis. Assim como fazer-se uma posição social, nunca transigiu com a sociedade e suas mazelas, também, nunca, como escritor, condescendeu com as

modas literárias que não dissessem com o seu temperamento artístico, ou seguiu por amor da voga as correntes mais no gosto do público. A este pode afirmar-se que não fez em toda a sua obra a menor concessão (VERÍSSIMO, 1963, p. 316).

O breve levantamento explanado sobre os críticos da primeira demão da obra de Machado permitiu acompanhar a relação dialética dos discursos que nortearam e criaram uma função de autor. Evidenciou-se que, concordando com Foucault (2001, p. 288), essa categoria não precede as obras pois, como vimos, surge na trama dos discursos, e esses criam uma imagem sobre o nome do autor que não faz distinção entre o escritor de carne e osso e o autor. Outro aspecto interessante a ser notado é o caráter de punição que esta personagem moderna (autor) tem na medida em que seu discurso é transgressivo:

Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores (FOUCAULT, 2001, p. 274-275).

A punição também é discursiva e capitalista; discursiva porque é a crítica quem torna validadora uma obra e capitalista porque estes discursos também dão importância material à obra que lhe permite entrar num mercado editorial e ser traduzida e internacionalizada. Se hoje pensamos que Machado de Assis não se prendia aos clichês latinos, na época isso lhe custou a não tradução das suas obras ao francês. Pois, como afirma Pierre Rivas: “que interesse poderia ter para o público francês uma espécie de discípulo distante de Renan ou Anatole France, que nem sequer teve o privilégio de escrever uma obra exótica?” (PIERRE, 1976, p. 245 apud STAUT, 1989, p. 281, tradução nossa).⁹

O autor do *Memorial de Aires* ficou atrelado aos conceitos de conservador associado principalmente ao mundo da Academia até pelo menos o final da década de 30, e vai ser em meados dessa década que o movimento renovador modernista de 22 vai registrar e sentir as dificuldades do “legado machadiano” (GUIMARÃES, 2018, p. 75).

⁹ "quel intérêt pouvait bien avoir pour le public français une espèce de disciple lointain de Renan ou d'Anatole France, lequel n'avait même pas le privilège d'écrire une oeuvre 'exotique'"

2.2 A assimilação da figura e da obra machadiana por seus pósteros

Em 1923 Graça Aranha publica seu livro *Correspondências: de Machado de Assis e Joaquim Nabuco*. Na sua introdução, que tem feição de ensaio, traça um contraste entre os dois criadores da ABL e realça, primeiro, a distância social inicial entre ambos; em seguida, aponta o rompimento que os dois buscaram para sua afirmação intelectual e social:

O heroísmo de Joaquim Nabuco foi o de separar-se da aristocracia e fazer a abolição. O heroísmo de Machado de Assis foi uma marcha inversa, da plebe á aristocracia pela ascensão espiritual. Ambos tiveram de romper com as suas classes e heroicamente afirmar as próprias personalidades (ARANHA, 1923, p. 12).¹⁰

O autor de *Canaã* considera Machado, ainda, o intérprete da sociedade de seu tempo, que seguiu as correntes do indianismo e classicismo. Entretanto, “pelo classicismo do gosto e da fôrma, que se ajusta ao seu temperamento, como a disciplina innata”, afastou-se dos escritores tropicais e tornou-se incompatível com o meio cósmico brasileiro (ARANHA, 1923, p. 16).

Aranha considera o escritor de *Dom Casmurro* como um mistério original (1923, p. 11), pois o “que se sabe das suas origens é impreciso; é a vaga e vulgar filiação” (1923, p. 11; 12). Aranha faz referência à origem da raça negra de Machado, e, mais adiante, dá a entender que ele herdou algum sangue misterioso que lhe propiciou seus defeitos e qualidades que são tão caros a estética da observação machadiana (o que não poderia provir de uma vulgar filiação):

Essas qualidades e esses defeitos estão no sangue, não são adquiridos pela cultura individual. A expressão psychologica de Machado de Assis é muito intensa para que possa ser attribuida ao estudo, á observação própria. Cada traço do seu espirito tem raizes seculares e por isso elle resistirá a tudo o que passa (ARANHA, 1923, p. 11).¹¹

Deixando-se de lado a observação obliqua e dissimulada de Graça Aranha, temos a de Oswald de Andrade que, em 1923, já reconhece a posição superior de Machado de Assis no mundo das letras brasileiras, defendendo o esforço de brasilidade do autor, ressaltando como positiva sua origem mestiça. Salienta, no

¹⁰Foi respeitada a grafia original do texto.

¹¹Foi respeitada a grafia original do texto.

entanto, o alcance da obra restrito ao Rio de Janeiro, o que não lhe atribuiria nenhuma representação mais abrangente:

A literatura brasileira acompanha primeiramente descendente, que parte das imitações do classicismo ibérico, para esbarrar no esforço nacional de Machado de Assis. É aí que começa ter uma realidade superior o mesmo tempo que nacional. [...] Machado de Assis, branco de epiderme e cumulo de louvores pelos brancos, obteve equilíbrio, devido ao seu sangue negro. [...] Nos seus romances, que são, de resto, nossas melhores obras de ficção, não há um desvio inútil de paisagem, nenhuma grafa lírica. Este escritor, porém, encerrado nas suas funções burocráticas, no Rio, não pôde apanhar todo o horizonte do Brasil (OSWALD, 1923 apud GUIMARÃES, 2018, p. 76).

Já a postura de Carlos Drummond, do mesmo modo que a dos seus antecessores críticos da tríade, foi mudando conforme conseguiu desvencilhar-se do sentimento da obrigação da tradição. No primeiro número d'*A Revista*, de julho de 1925, Drummond, com o ímpeto dos 22 anos e a fidelidade à tradição modernista, publica um artigo intitulado *Sobre a tradição em literatura*, no qual refere-se Machado da seguinte maneira:

Que cada um de nós faça o íntimo e ignorado sacrifício de suas predileções, e queime silenciosamente os seus ídolos, quando perceber que estes ídolos e essas predileções são um entrave à obra de renovação da cultura geral. Amo tal escritor patricio do século 19, pela magia irreprimível de seu estilo e pela genuína aristocracia de seu pensamento. Mas se considerar que este escritor é um desvio na orientação que deve seguir a mentalidade de meu país, para a qual um bom estilo é o mais vicioso dos dons, e a aristocracia um refinamento ainda impossível e indesejável, que devo fazer? A resposta é clara e reta: repudiá-lo. Chamemos este escritor pelo nome: é o grande Machado de Assis. Sua obra tem sido o cipó em que se enredou e perdeu mais de uma poderosa individualidade, seduzida pela sutileza, pela perversidade profunda e ardilosa deste romancista tão curioso e, ao cabo, tão monótono (DRUMMOND, 1925, p. 33).

O supracitado demonstra o sentimento de outros adeptos desse movimento, como, por exemplo, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que têm apreciações bastante ambíguas sobre o “tal escritor patricio”. Se por um lado assumem a necessidade de sacrificá-lo, para poder seguir adiante, pelo outro não negam sua filiação nem a importância.

Já Mario de Andrade numa entrevista concedida ao jornal *A Noite*, em 1924, filia o escritor fluminense à emotividade histórica pela monumentalidade da sua casinha que transmite o passado de uma tradição, mas para poder apreciar é necessário estar livre da “doença de Nabuco”:

O modernismo brasileiro vive, não revive. Por isso o soneto conceituoso e o poema evocativo morreram. E porque “vivemos”, necessariamente estamos vivendo o Brasil que é nossa terra, família, presente e tradição. Isso é muito importante: sentir e viver o Brasil não só sua realidade física mas sua emotividade histórica também. Sentir a beleza natural do Rio de Janeiro isso um bife também pode, mas sentir porém as lutas contra os franceses, Estácio de Sá, Pedro I e a casinha de Machado de Assis nessa paisagem, meu caro, só brasileiro bem sem moléstia de Nabuco pode sentir (ANDRADE, Mario de, 1925, p. 2 *apud* GUIMARÃES, 2018).

Ou seja, o escritor paulista diz que há que se desvencilhar das questões nacionalistas para poder apreciar Machado de Assis. Em artigo de 1923, Mario declara: “se não reconheço Machado de Assis em mim, em compensação sou Brás Cubas, noutros momentos sou Dom Casmurro, noutros o velho Aires. Tenho encontrado dezenas de Virgílias e de Capitus. E qualquer um de nós traz um bocado do Alienista em si...” (ANDRADE, 2002, p. 125; 126).

Passados os dilemas da formação do novo projeto/tradição modernista, entre os anos de 1940 e início dos 50, as posições de Drummond referentes ao mestre das letras sofrem modificações. A título de exemplo tenha-se presente o que expressou em *A rotina e a quimera*, de 1948, texto no qual defende que a literatura brasileira é uma literatura de funcionários públicos. Refere-se a Machado, diretor-geral de Contabilidade do Ministério de Viação, como “nossa figura máxima, aquela que podemos mostrar ao mundo como a que mais e desenganadamente aprofundou entre nós os negócios do coração humano” (1952, p. 113). Para Drummond, no entanto, as obras do

[...] escritor-funcionário, ou um funcionário-escritor, seja capaz de oferecer-nos; ele que constrói, sob a proteção da Ordem Burocrática, o seu edifício de nuvens, como um louco manso e subvencionado (1952, p. 115).

Interessa desse trecho supracitado, o fato de que, embora Drummond na sua crónica defenda os efeitos da condição de funcionário sobre o talento daqueles que a ela sucumbiam, hoje nós somos conscientes da interdição que um cargo assim impõe e sobretudo a Machado na sua época, pois mesmo que ele escrevesse sob pseudônimo era grande o risco de exoneração, e ele tinha que ser cauteloso, afinal era seu trabalho como funcionário público que lhe garantia a renda necessária e, conseqüentemente, a estabilidade econômica para poder se dedicar às letras. A

propósito disso, Magalhães Júnior (1970) conta sobre uma campanha promovida por Apulco de Castro em que solicita a demissão de Machado de Assis:

O ataque, que, aliás, envolvia a própria vida íntima de Machado, revelando-lhe amores encobertos, terminava com estas palavras: “O Machado ex-oficial de gabinete de um ex-ministro, escreve balas de estalo! Ora, o Machado de Assis! Sr. Ministro da Agricultura: Vossa Excelência deve demitir o Machado, porque este empregado público desmoraliza-o, desmoralizando o governo de que Vossa Excelência faz parte, escrevendo balas de estalo” (1970, p. 32).

Enfim, tendo Drummond abandonado o modernismo iconoclasta aceita e reconhece a presença machadiana no Novo Mundo Modernista e assimila o “bruxo alusivo e zombeteiro” que revolve nele tantos enigmas. A absorção fica consagrada com seu poema *A um Bruxo, com amor*, publicado em 1958. O processo de incorporar Machado à nova concepção da tradição foi lento, tanto para Drummond quanto para Mario, como também para “várias gerações de escritores nascidos na passagem do século XIX para o XX” (GUIMARÃES, 2018, p. 93). Eis que, como é sabido, o autor de Brás Cubas nunca foi adepto de um eu-categórico, pintou-se a si e aos outros como lhe pareceu melhor, e foi por esse motivo, pelo gesto de liberdade, que tanto seus contemporâneos como seus pósteros ora o amavam, ora o repudiavam.

Assim, a assimilação de Machado de Assis nos cinquenta anos que seguiram sua morte assemelha-se a um processo de luto, lento e duradouro, ao final do qual o escritor morto e enterrado em campo conservador foi incorporado ao cânone moderno. A figura sobrenatural do fantasma transformava-se no bruxo drummondiano, abrindo caminho para o escritor clássico-moderno (GUIMARÃES, 2018, p. 96).

Antes de adentrarmos à crítica que surgiu com o cinquentenário da morte de Machado de Assis, cabe dizer que já ficaram delineadas algumas das funções ou mecanismos em que o autor se inscreve na sociedade, que nos remete irreduzivelmente, àquelas trazidas por Foucault em *O que é um autor*, pois para o filósofo a função-autor está entre o “escritor real” e o “locutor fictício”. Fundamentalmente, ela é estabelecida pelo sistema sócio-político, que é quem articula os discursos em torno dos quais a obra é produzida e consumida. Logo, ela está dissociada do escritor e nem pode ser controlada por ele; um autor pode representar vários escritores e vice-versa; um escritor pode ser representado por vários autores diferentes, como analisam pesquisadores sobre o poeta grego Homero. A função-autor, ainda, é um atributo que se modifica, pois um autor não é

necessariamente percebido da mesma maneira em contextos distintos (FOUCAULT, 2001, p. 273).

A função de autor, portanto, que é a imagem de Machado de Assis, está ligada aos discursos que acompanharam as transformações políticas e sociais do país, como menciona Foucault (2001).

[...] a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2001, p. 279; 278).

2.3 (1958) Cinquentenário da Morte de Machado de Assis

O cinquentenário da morte do escritor brasileiro foi marcado por inúmeras comemorações. Dentre elas a professora pesquisadora Sílvia Maria Azevedo (2016 p. 1655) destaca a palestra de Lúcia Miguel Pereira, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Aproveitando-se a deixa da professora Azevedo, é importante salientar que a autora do livro *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, que tem sua primeira edição em 1936, deixa, desde então, no seu capítulo XXI – *O escritor e o homem*, estabelecida sua posição sobre a relevância machadiana para o mundo das letras brasileiras, pois para ela Machado

Foi um inovador, o primeiro grande escritor brasileiro; abriu caminho para a nossa geração. No seu tempo, a sua atitude foi de reação. No decurso da sua longa carreira literária, representou, contra a incontinência verbal dos românticos, contra o rebuscamento do fim de século, contra a escravização à forma dos parnasianos, a reação da simplicidade, do bom gosto, do direito do brasileiro a se fazer ouvir na língua que ia criando. Lutou, sozinho, contra o perigo de se cavar um abismo entre a linguagem falada e a linguagem escrita. E venceu (MIGUEL-PEREIRA, 1946, p. 327; 328).

Das comemorações surgiram importantes publicações, como:

Ao redor de Machado de Assis e Machado de Assis, Funcionário Público, de Raimundo Magalhães Júnior; *Machado de Assis, Ensaios e Apontamentos Avulsos*, de Astrogildo Pereira; *Machado de Assis*, de

Eugênio Gomes; *Presença de Machado de Assis*, de Augusto Meyer; *O Tempo no Romance Machadiano*, de Dirce Cortes Riedel (AZEVEDO, 2016, p. 165- 166).

No entanto, um ano após as celebrações do cinquentenário, Agripino Grieco publica o livro *Machado de Assis*, onde alega sua aversão aos “machadóltras” e à “machadolatria”:

[...] todo o meu mal consistiu em bater à porta do mestre do Cosme Velho depois de longa visita àqueles que o haviam ajudado a formar-se: Diderot, Voltaire, Mérimée, Flaubert. Vir assim das cidades européias para o Rio... Se eu o lesse integralmente nos tempos de rapaz, provavelmente sentiria outro afeto por ele (GRIECO, 1960, p. 60).

Vê-se, no trecho supracitado, o sintoma do problema da assimilação da imagem autoral machadiana que se transformava no bruxo drummondiano ao entrar consagradamente no cânone que dá origem ao autor-celebridade e ao autor-ídolo, graças a uma série de discursos que foram se cristalizando. Portanto, o nome do autor surge como um recorte, manifestando a ocorrência de um certo conjunto de discurso, “[...] que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve [...] receber um certo *status*” (FOUCAULT, 2001, p. 274). O sintoma ainda se intensifica em relação ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que Grieco é taxativo:

Brás Cubas é, em grande parte, livro de fama usurpada, falsa obra-prima. Quincas Borba e Dom Casmurro, especialmente o último, são-lhe superiores, e simples contos de Machado valem mais que este irritante manual de sarcasmo, onde há artifício, artimanha e raramente arte pura. Quanta coisa de seção charadística! Sente-se o amontoamento livresco desde as primeiras páginas, nos inúmeros nomes famosos e situações literárias evocados implícita ou explicitamente, a dar antes ideia de crítica ou ensaio do que trabalho de ficção. Pensa-se andar em um terreno úmido cheio de líquens e fetos. Embora em frequentes lances ele iguale os europeus que imita, vê-se estar em jogo um mosaico de muitos autores e no qual o menos autor é o autor brasileiro (GRIECO, 1960, p. 47).

O método comparativo praticado por Agripino é contestado por Afrânio Coutinho, que o critica pela mera busca de analogias, com o fim de sugerir inferioridade ou plágio da parte do escritor brasileiro:

Qual o método crítico de que se vale Grieco nesse volume? Na aparência é o comparatismo. É a busca de analogias, reminiscências e reflexos de leituras, graças a aproximações com os escritores estrangeiros. Pode-se dizer que todos os capítulos do livro seguem a mesma técnica: acompanhar o romance ou conto ou crônica,

apontando de caminho as semelhanças e analogias. Ninguém, hoje em dia, que tenha um mínimo de formação literária, poderá negar o valor do método comparatista, e as contribuições valiosas que tem dado aos estudos literários. Mas o que pratica Agripino, nessa obra, não passa de uma contrafação ou uma deformação do método (COUTINHO, 1959, p. 3-4).

Dez anos depois Coutinho publicava, em trabalho intitulado *A literatura no Brasil* (1969), um capítulo dedicado a Machado de Assis em que reconhece a importância da escrita machadiana na vida intelectual brasileira, a qual

[...] Não encontra paralelo, pela qualidade e abundância da obra e pelo caráter inconfundível do escritor, que atravessou incólume todos os movimentos e escolas, constituindo um mundo à parte, um estilo composto de técnicas precisas e eficazes, e uma galeria de tipos absolutamente realizados e convincentes (1969, p. 135, apud PERROT, Andrea, 2018, p. 145).

Augusto Meyer também vai rebater o método comparativo e impressionista usado por Agripino Grieco, destacando que “[...] ninguém abre a boca sem repetir o repetido, imitar o imitado [...]” (MEYER, 2005, p. 757). O poeta faz crítica da crítica impressionista, que embora seja bússola segura, é imprópria para quem vai andar em águas esquivas à medição das sondas. Outro estudo interessante de Meyer é *O autor e o homem*, do final da década de 1950:

Aí encontraremos uma defesa da dissociação entre o autor, como personalidade empírica, e a sua aventura no mundo da ficção. A teoria de Croce é invocada para apoiar o intérprete liberto da obsessão biográfica: “Quem forma o objeto de estudo do crítico e do historiador da arte não é a pessoa prática [empírica] de Shakespeare, mas a persona poética, não o caráter e o desenvolvimento da sua vida, mas o caráter e o desenvolvimento da sua arte” (BOSI, 2018, p. 197).

Enfim, fica com Afrânio Coutinho, Augusto Meyer e Agripino Grieco representadas à prática do exercício crítico literário, que surge com o cinquentenário da morte de Machado de Assis, que se articula entre quem só vê a forma, entre quem interpreta o conteúdo e entre quem sustenta uma análise aliada a figura do autor.

Ao longo deste capítulo, vimos que as tentativas dos críticos em identificar e enquadrar Machado de Assis está diretamente relacionado às expectativas a respeito do modelo desejado de intelectual e artista no Brasil numa dada época. A forma como o escritor fluminense vai sendo incorporado à história da literatura brasileira pelos principais críticos literários revela os cálculos da análise literária. Com isso verifica-se que o enquadramento de Machado de Assis e a composição de sua imagem tecida

pelos críticos acarretam consigo uma contenda pelo tipo de intelectual ideal que está até relacionada com a atuação na vida pública.

3. Sentimento íntimo: o entrelugar antropofágico de Machado de Assis

Para nossa análise escolheu-se o termo utilizado por Silvano Santiago em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000). No ensaio expõe a posição da sua tese¹² pela retomada da passagem dos *Ensaíos*, do filósofo Michel de Montaigne, que fala dos canibais do novo mundo, pela cena em que o rei grego, Pirro, que se vê diante dos guerreiros de Roma e fica admirado pela organização que estes apresentam, pelo fato do povo bárbaro ser dotado de tanta aptidão militar, motivo pelo qual Pirro acaba não identificando o aspecto de barbárie que associava a eles (SANTIAGO, 2000, p. 9). A metáfora de alteridade mostra como o outro é construído simbolicamente ante os olhos hegemônicos que, na verdade, jamais tinham tido contato verdadeiro/íntimo com a cultura subjugada. Santiago aponta para o leitor o lugar que ocupa o discurso latino-americano em confronto com o europeu por meio da metáfora da alteridade:

No momento do combate, instante decisivo e revelador, naquele instante em que as duas forças contrárias e inimigas devem se perfilar uma diante da outra, arrancadas brutalmente de sua condição de desequilíbrio econômico, corporificadas sob a forma de presente e guerra, o rei Pirro descobre que os gregos subestimavam a arte militar dos estrangeiros, dos bárbaros, dos romanos. O desequilíbrio instaurado pelos soldados gregos, anterior ao conflito armado e, entre os superiores, causa de orgulho e de presunção, é antes de tudo propiciado pela defasagem econômica que governa a relação entre as duas nações. Mas no momento mesmo em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores dos grupos em oposição, e talvez questionar o próprio conceito de superioridade (SANTIAGO, 2000, p. 10).

Para o crítico, uma vez que abandonamos o domínio restrito do “colonialismo econômico”, somos capazes de “inverter” os valores para “questionar o próprio conceito de superioridade”. Assim, deixar o pensamento do capitalismo periférico implica ser um questionador de paradigmas.

Santiago também faz crítica às pesquisas conduzidas pelo paralelismo do texto com as fontes e as influências. Para ele, tal discurso reduz a criação artística latino-americana à condição de obra parasita, obra invisível:

¹² Que como veremos e conforme explica exerce “um papel semelhante ao simulacro deleuziano que expõe o sentido pretensamente essencial de um objeto, destituindo-lhe o caráter de originalidade e essência. Diferente da cópia platônica, o simulacro não é submisso, mas transgressivo” (SOUZA, 2007, p.7) “[...] O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista.” (DELEUZE, 1969, p. 264 *apud* SALES, 2004, p. 3).

Curiosa verdade essa que prega o amor da genealogia. Curiosa profissão essa cujo olhar se volta para o passado, em detrimento do presente, cujo crédito se recolhe pela descoberta de uma dívida contraída, de uma ideia roubada, de uma imagem ou palavra pedidas de empréstimo. A voz profética e canibal de Paul Valéry nos chama: Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado (SANTIAGO, 2000, p. 19).

O autor lembra ainda que a originalidade do discurso latino-americano está na ruptura entre o modelo e sua cópia¹³, na digestão que o escritor faz de suas leituras, em transgredir a prisão que o fazia refém do discurso dos colonizadores. Esse é o lugar do discurso latino-americano, posto na “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” (SANTIAGO, 2000, p.20). “O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 25). A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição dos conceitos de unidade e de pureza:

estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (SANTIAGO, 2000, p.16).

O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a fresta, a colônia de férias para turismo cultural (SANTIAGO, 2000, p. 26). Se houve um escritor pioneiro em lutar contra os imperiosos valores impositivos que foram importados e institucionalizados, este foi o autor de *Helena*, pois

A ficção machadiana aciona uma memória trágica que nos diz de uma desmedida impregnada violência social, na qual a promessa do modelo contratual do Iluminismo e das utopias românticas da liberdade, da igualdade e da fraternidade não está mais disponível para o sujeito burguês do final do século XIX. E menos ainda para o perfil dos excluídos da ordem econômica internacional do capitalismo [...] (HELENA, 2018, p. 174).

O que para Santiago é o entre-lugar do discurso latino-americano, para Machado era sentimento íntimo, ou seja, esse lugar de clandestinidade, de pintar-se

¹³ Tal ruptura é entre o modelo e sua cópia é inserida pelo simulacro deleuziano. É a ação da subversão, discurso hegemônico corroído pelo subalterno.

a si e aos outros como lhe parecia melhor, fato que lhe rendeu tantos afetos e desafetos. Ora, Machado era muito pessimista para ser brasileiro, sua literatura não era uma colônia de férias para turismo cultural. Em 1873, o Bruxo africano¹⁴ já procurava alternativa para pensar a literatura brasileira da época propondo esse entre-lugar para a literatura brasileira. Isso ocorre quando publica seu ilustre ensaio *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, que versa sobre a situação da literatura brasileira, publicado nos Estados Unidos (Nova York), pelo jornal *O Novo Mundo*, de ideias republicanas, abolicionista e progressista, fundado pelo brasileiro José Carlos Rodrigues entre 1870 e 1879. O ensaio contrapõe-se “às concepções que viam na França, o velho mundo, o exemplo e o modelo para o Brasil” (BERGAMINI, 2013, p.11). É já um sintoma de deslocamento da capital literária de Paris para Londres e Nova York, que começaria e ocorreria ao longo do século XX. Os Estados Unidos que emergia como a nova capital financeira e cultural das Américas era, para o editor de *O Novo Mundo*, o modelo que o país deveria seguir, apesar de

Logo no primeiro número de *O Novo Mundo*, o editor adverte o leitor de que o objetivo não é americanizar o Brasil, mas mostrar a América do Norte como um bom exemplo de civilização, onde espíritos ilustrados - língua e literatura associadas a uma política econômica - conseguem construir uma nação próspera, voltada para o progresso (CAMPOS, 2001, p. 20).

Percebe-se uma redefinição do eixo de relações e de padrões a serem seguidos pelo Brasil como projeto de nação indicados por Rodrigues, diferente do projeto romântico/nacionalista da revista *Niterói*, “que trouxe logo na capa a marca patriótica reconhecidamente trabalhada pelos primeiros românticos “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”” (LIMA, 2009, p. 33), e onde foi publicado o *Ensaio sobre a história da literatura brasileira*, por Magalhães, em 1836. Nele o autor romântico reafirma que “os dois elementos brasileiros de que a literatura não poderia prescindir: o nativo, cuja essência seria poética e musical, e a “natureza exuberante de nosso país” (CARNEIRO, 2009, p. 2), o jogo de espelhos continua, agora não seria mais o europeu e sim o norte-americano.

Os pressupostos do projeto romântico já todos conhecemos, mas é interessante lembrar que tais preceitos sobre o que configuraria o Brasil, o índio e a

¹⁴ Bruxo africano é um dos adjetivos que Silviano Santiago utiliza para referir-se a Machado de Assis em seu romance *Machado* (2016). Para alguns poderá parecer um termo forçado, ou um clichê. Para nós carrega a beleza do confronto contra o apagamento das origens.

natureza, foi postulado por Ferdinand Denis, um francês! Resulta, como afirma Carneiro (2009, p. 2), que os pressupostos românticos de Magalhães estão influenciados pelo *Resumo da história da literária do Brasil* (1826). Ou seja, o projeto de uma literatura nacional se visou pelo projeto estrangeiro.

Machado aproveita, então, o lugar de publicação do jornal *O Novo mundo* no momento em que “o programa literário romântico passava por uma avaliação crítica de escritores e intelectuais, que questionavam, por exemplo, a presença da cultura francesa no Brasil” (ASCICUTTI, 2010, p.11). Para questionar com a obliquidade que lhe corresponde o paradigma nacionalista transgredindo a prisão que fazia a literatura refém do discurso dos colonizadores, pois para o autor de *Dom Casmurro* a “fisionomia própria ao pensamento nacional” é um pouco mais complicada do que servir-se dos elementos propostos pelos Românticos: “Esta outra Independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 1994a, não paginado). É um movimento, portanto, de amadurecimento. O objeto da crítica de Machado de Assis nesse momento é o projeto literário romântico, ou seja, a literatura como instrumento para a construção da nação brasileira, colocando em dúvida as diretrizes da ideologia romântica; não os refuta, mas os questiona.

Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais [...]; nem igualmente justa a de não terem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e, mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora (ASSIS, 1994a, não paginado).

“Reconhecido o instinto de nacionalidade”, Machado coloca em questão “se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária”; assim, lança uma interrogativa que incomodava a muitos, e desvia o foco, pois o seu principal objetivo era “atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente” (ASSIS, 1994a, não paginado), que não se limitasse ao “espírito nacional” como as obras que trazem o assunto da cor local:

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 empobreçam. O que se deve exigir do 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 (ASSIS, 1994a, não paginado).

Machado se pergunta

[...] se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta 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 (1994a, não paginado).

O sentimento íntimo é para Machado de Assis o critério de nacionalidade e de independência.

Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se pode ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial (1994a, não paginado).

Assim, apontava como um bom crítico que para ser nacional não se precisa falar da flora local (tojo) nem falar dos símbolos nacionais (cardo). O que fazia Masson escocês era seu scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. Ainda observava como o assunto da cor local também era universal, pois ocupava também os irlandeses, escoceses e ingleses. Por isso, em seguida, aponta que

A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (1994a, não paginado).

Para finalizar, Machado escreve:

Aqui termino esta notícia. Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carência às vezes de reflexão e pausa,

língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro (1994a, não paginado).

Para o Bruxo das letras, as vicissitudes da literatura brasileira refletem-se pela sua juventude, pela falta de uma crítica que até então não percebia a ideia equivocada de nacionalidade importada que exigia dos escritores exhibir a “cor local” como critério de qualidade para a hegemonia literária ver. Para Machado, isso só empobrecia a literatura e limitava os escritores. Esse sempre foi o entre-lugar machadiano, seu lugar de clandestinidade, de questionamento fora de lugar que lhe rendeu tantas críticas, por propor um projeto de literatura não subordinado à nação e aberto ao propósito cosmopolita que reconhece o desejo de nacionalidade, mas não subordina a escritura da literatura ao reconhecimento da nacionalidade; assim, propunha anular o sintoma da persistência da oposição entre local e universal que decorre do

obscurcimento da diferença entre a noção de literatura como projeção subordinada a um ideal cosmopolita de literatura e a noção de literatura como projeto subordinado a um ideal nacional de país construindo-se dotado de literatura própria” (BAPTISTA, 2009, p. 75).

Essa era a característica antropofágica machadiana simbolizada pelo verme que primeiro roeu as entranhas de Brás, “que tornasse metáfora e mediador alegórico de uma passagem” (HELENA, 2018, p. 175) como Rita que, sem saber, traduzia Hamlet em vulgar, pois em Machado, como explica Helena (2018, p. 177), “a capacidade de roer e de deglutir é integradora do roído em uma nova dimensão [...]”, pelo que a “cena da corrosão machadiana não requisita a violência explícita da cena antropofágica modernista” (HELENA, 2018, p. 175). Ainda conforme a autora,

A contribuição do texto machadiano para a consciência do seu tempo e do século XXI consiste, primeiramente, em reativar a metáfora-chave de um ritual cultural indígena, transformá-la em procedimento irônico, e veicular, no cerne do imaginário brasileiro, a implantação de uma alternativa (2018, p. 176).

3.1 Machado e Machado canonizado

Ao outro, a Borges, é a quem sucedem as coisas. Eu caminho, para olhar o arco de um saguão e a porta envidraçada; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome num trio de

professores ou num dicionário biográfico. Agrada-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos do ator.

(BORGES, 1984, p. 47)

Ao pensarmos em Machado de Assis vem imediatamente ao imaginário do leitor o autor que não é o escritor indivíduo empírico, ser cotidiano, comum, mas o Machado Bruxo, mestre das letras, impecável, seu Machado sujeito de outro século, “de costumes finos, recebido em casa, familiarmente, para os serões íntimos, para jogar o gamão, para conversar com as senhoras” (PEREIRA, 1946, p. 163). O escritor carioca, de “[...] vida íntima [...] aconchegada e mansa, sem uma aresta, sem uma nota dissonante (PEREIRA, 1946, p. 162). Assim é construída a figura do autor fluminense como algo intocável, um milagre da literatura brasileira, possuidor de uma vida particular desinteressante. Todos estes discursos, relembrando Agamben (2007, p.51), que remete a Foucault¹⁵, capturam Machado em processos que o constitui por dispositivos que o inscrevem nos mecanismos do poder, sendo o cânone um destes mecanismos, que o assujeita a uma identidade pelo apagamento do indivíduo de carne e osso, ou seja, o ser¹⁶ livre da ação do biopoder da biopolítica¹⁷. O biopoder age através de vários mecanismos, entre eles tem-se os da recepção da crítica machadiana composta por um grupo de intelectuais prestigiados socialmente, o mercado editorial, as universidades entre outros, ou ainda, os mecanismos de poder da época machadiana: estar dentro das normas do final de século XIX, é dizer, fazer parte de uma etiqueta burguesa que implicava estar bem com seus pares, frequentar as rodinhas da Garnier, os cafés da moda, ter seus livros recebidos com notas elogiosas, publicar artigos críticos, fazer parte da Academia Brasileira de Letras, ser o fundador da Academia Brasileira de Letras e, neste conjunto, dito seja de passagem,

¹⁵Em *Profanações* assim como em *Homo sacer* Giorgio Agamben alarga a teoria foucaultiana das relações de poder que através de seus mecanismos atua como uma força coagindo, disciplinando e controlando os indivíduos, abrindo espaço para a possibilidade de profanação de tais dispositivos.

¹⁶ De acordo com Agamben, “O termo dispositivo nomeia aquilo em que é por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem fundamento no Ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (2009, p. 38)

¹⁷ Nós entendemos, de maneira simplificada, que o biopoder está para a biopolítica, pois esta regulamenta o corpo mediante o biopoder assim consolida-se como um domínio *sobre* a vida.

ser amigo de quem já está dentro da Academia. Todos estes mecanismos que constituíram Machado como um cânone não desvinculam o indivíduo das suas obras e, nessa perspectiva, aparece como processo de subjetivação mediante o qual é identificado e constituído, também, como autor de um certo *corpus* de textos. Não é o Machado de carne e osso. Eis o Machado autor de... e conseqüentemente inserido em um campo de discurso onde

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo do discurso, ela nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2001. p. 277).

No excerto supracitado fica clara a separação que Foucault faz entre indivíduo real e autor, como já foi elucidado no segundo capítulo desta dissertação. O autor de *D. Casmurro*, exceção máxima feita a Sílvio Romero, que publicou em 1897 um livro para “provar” que a glória literária concedida a Machado de Assis por seus contemporâneos era excessivamente exagerada e, portanto, para ele, equivocada, desde o século XIX tem sido considerado um dos maiores escritores brasileiros, melhor dizendo, tem sido considerado um dos maiores escritores em língua portuguesa, equiparado, na época, a Eça de Queirós. Em *Aspectos da Literatura Brasileira*, Mário de Andrade escreveu o texto “Machado de Assis”. Publicado em comemoração ao centenário do autor, incide em uma reflexão sobre a vida e a obra de Machado. Para Andrade, Machado de Assis

[...] Conseguiu uma vitória intelectual raríssima, alcançando que o considerassem em vida o representante máximo da nossa inteligência e o sentassem no posto então indiscutivelmente mais elevado da forma intelectual do país, a presidência da Academia (ANDRADE, 1993, p. 66).

O trecho citado das palavras de Mário de Andrade serve para ilustrar a importância que a figura canonizada desse Machado autor tem para o mundo das letras. Ainda conforme Foucault (2001, p. 277),

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por

um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória [...].

Dito isso, interessa, agora, aqui discutir o quê o título de canônico acarreta, para logo entender como os autores da virada do século XX para o século XXI resistem a isso pela profanação do Machado canônico.

Analisemos a palavra cânone. De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 61), veio do grego “kánon”, através do latim “canon”, significando “regra”, utilizada primeiramente no âmbito religioso em relação ao padrão de conduta moralmente “correta” assumida pelos primeiros cristãos. No século IV, aparece um emprego diferente para o vocábulo, mas afim à aplicação posterior na literatura, a qual coloca a palavra “cânone” como um conjunto de textos percebidos como autênticos e inspirados por Deus, segundo o julgamento dos líderes religiosos. A partir da eleição desses textos, montou-se a Bíblia nos moldes conhecidos até hoje, tendo como base o que se chamaria de cânone bíblico ou de textos canônicos. “No âmbito do catolicismo, também tomou o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.61).

Entendendo o autor como um personagem moderno, que se desenvolveu juntamente com a concepção de humanismo e de dignidade do sujeito, cujos primórdios encontram-se no Renascimento e na Reforma Protestante, seu auge ocorreu com a ideologia positivista em meados do século XIX. Roland Barthes (2004) ajuíza o quanto ainda é coevo, em nossa sociedade, o aprisionamento da obra ao autor:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal na reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. [...] a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está [ainda] tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura; a de Tchaikovsky é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p.58).

Assim, a inspiração, antes considerada divina, passa a ter identidade humana que deve ser nominada também com a finalidade de atender a uma lógica de mercado. A partir do século XIX, a autoridade de uma obra não mais emana do modelo clássico, mas sim do gênio individual de seu autor. Como já é sabido e bastante referido, o autor do *Memorial de Aires* é o mestre da tradição literária brasileira, e pelo fato de ser canonizado o torna possuidor de uma série de características que o elitiza, é um autor merecedor de destaque e conseqüentemente apartado do comum por meio de qualidades que lhe conferem distinção. Então, se o uso da palavra “cânone” foi importado do contexto religioso para a literatura, tendo em seu uso a mesma base de significação original do vocábulo, pode-se asseverar que na afirmação “Machado canonizado” está intrínseca a acepção de santo. Dito isso, cabe ressaltar que o Machado canonizado é o autor e não *ele*, o escritor indivíduo real. Diga-se então que é ao autor de *Dom Casmurro* a quem lhe sucedem as coisas que conhecemos pela zoé¹⁸ politizada. No entanto, a partir das obras analisadas, como veremos, observa-se uma busca por acessar o Machado que leva uma vida natural, que é comum a todos os seres vivos, ou seja, a que difere da vida qualificada. Assim considerado, lembramos que para tal acesso Agamben (2007, p. 50) propõe a possibilidade de constituir o caráter apócrifo daquilo que é sagrado, entendida aqui como apócrifa a ideia de indivíduo que ocupa um lugar diferente a do autor consagrado, que recai sobre a

possibilidade de construir uma função trans discursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como "instaurador de discursividade" (Marx é muito mais do que o autor de *O capital*, e Freud é bem mais que o autor de *Interpretação dos sonhos*) (AGAMBEN, 2007, p. 50).

Mas como constituir o caráter apócrifo daquilo que é sagrado? Como acessar o Machado de carne e osso não canonizado? Pois bem, Agamben (2007, p. 71) propõe uma tarefa política: “A profanação do improfanável”.

¹⁸Agamben (2010), explica que originariamente os gregos distinguiam o que nós chamamos de vida em zoé e bios, a primeira refere-se ao “simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses” e a segunda “indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo” (p.9) esta última refere-se a vida qualificada da esfera política, mas, acrescenta o autor, em referência a Foucault, “nos limiares da Idade Moderna, a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal, e a política se transforma em *biopolítica* (p. 11).

3.2 Profanar para acessar o impessoal

Pessoa significa originariamente máscara, [...] a pessoa é a captura da espécie¹⁹ e a sua vinculação a uma substância com o objetivo de tornar possível a sua identificação. [...] só personalizamos algo se sacrificamos a sua especialidade (AGAMBEN, 2007, p. 48).

O pessoal é a máscara da vida qualificada, é aquilo que não pertence ao mundano; em contrapartida, o impessoal do ser especial da zoé representa o lado apócrifo do pessoal “porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal” (AGAMBEN, 2007, p. 48). Então, a profanação do improfanável é o que possibilita a transição do pessoal para o impessoal, do sagrado ao profano. Como explica Selvino José Assmann na apresentação de *Profanações*, de Agamben (2007),

"a profanação do improfanável" como "a tarefa política da geração que vem": trata-se de procurarmos libertar-nos da asfixia consumista em que estamos metidos, e se trata, ao mesmo tempo, de afastar-nos da sacralização do eu soberano de Descartes, e chamar a atenção para o impessoal, o obscuro, o pré-individual da vida de cada um de nós (p. 9).

A estas considerações acrescentamos as de Matias Saidel (2013) em sua leitura de Esposito e Agamben sobre o impessoal:

[...] o impessoal é um vetor que atravessa os sujeitos e que contrasta com o identitário, com a predominância do eu. Se o pessoal está do lado do próprio, o impessoal aponta para aquilo que precede e excede o sujeito, para as singularidades pré-individuais e transindividuais que o atravessam (p.163, tradução nossa²⁰).

Então, se o sagrado/canonizado é afastado do mundano, parte das possibilidades da existência humana fica apagada por interesses vários, é dizer, a vida está presa a rótulos variáveis de acordo com a situação em que o sujeito se encontra e carrega a máscara da identidade, ou seja, conforme Agamben (2007, p.

¹⁹O ser especial é [...] o ser comum ou genérico, e isso é algo como a imagem ou o rosto da humanidade. [...] ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um [...] (AGAMBEN, 2007, p. 47)

²⁰ [...] lo impersonal es un vector que atraviesa a los sujetos y que contrasta con lo identitario, con el dominio del yo. Si lo personal está del lado de lo propio, lo impersonal señala hacia aquello que precede y excede al sujeto, a las singularidades preindividuales y transindividuales que lo atraviesan (p. 163)

48), “a transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação” o que para o autor italiano é “o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável” Mas como vimos, é possível e necessário instaurar um novo uso das coisas do mundo, um uso que possibilite romper com a estrutura política dos dispositivos, mediante a profanação destes, visto isso, e sendo aqui o “cânone” um dispositivo de poder que captura Machado de Assis em um estatuto de autor consagrado pela crítica que o captura em uma rede de adjetivos para a manutenção do seu *status quo*, que serve para inseri-lo, também, em projeto de nação, pois o sujeito só é significativo quando cumpre uma função na sociedade na qual está inserido, perdendo-se assim a subjetividade impessoal em nome da subjetividade produzida artificialmente; para libertá-lo é necessário profaná-lo, pois “Se consagrar (sacrar) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 58). Restituir ao livre uso dos homens aquilo que lhes foi tirado pela consagração seria o mesmo gesto de retomar para o uso comum aquilo que o dispositivo sequestrou, a passagem de uma *religio*, que já é percebida como falsa ou opressora, para a negligência como *vera religio*. (AGAMBEN, 2007, p. 60). Ao negligenciar as normas constituídas e mantidas pelo dispositivo, possibilita-se a revolução que não se limita a fazer um uso correto dos dispositivos, mas permite a ruptura com o próprio dispositivo e sua transformação em uma nova realidade. Pela profanação se aciona a *vera religio*, suplantada pelo velho desejo de perpetuação do dispositivo. As diversas formas de vida podem ser suplantadas pela vera forma-de-vida que inviabilize as fraturas impostas pelo dispositivo (BAPTISTA, 2014, p. 54; 56)

A *vera religio* de Machado constitui em retirá-lo do seu funcionamento excepcional de canônico, vale dizer, da sua forma improfanável, abrindo um novo uso com relação ao seu funcionamento excepcional. Interessante notar aqui a ideia de *exemplo* trazida por Agamben (2007b) em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, para a compreensão da exceção como uma forma de separação e do exemplo como forma de profanação. Sobre isto o filósofo italiano escreve:

[...] a exceção se situa em posição simétrica em relação ao exemplo, com o qual forma sistema. Este constitui dois modos através dos quais um conjunto procura fundamentar e manter a própria coerência. Mas enquanto a exceção é, [...], uma *exclusão inclusiva* (que serve, isto é, para incluir o que é expulso), o exemplo funciona antes como uma *inclusão exclusiva*. [...] exceção e exemplo são conceitos correlatos,

que tendem, no limite, a confundir-se e entram em jogo toda vez que se trata de definir o próprio sentido da participação dos indivíduos, do seu fazer comunidade. Tão complexa é, em todo sistema lógico como em cada sistema social, a relação entre o dentro e fora, a estranheza e a intimidade (AGAMBEN, 2007b, p. 29; 30).

Vê-se que a relação de uma passagem para a outra (da exceção para o exemplo e vice-versa) não é simplesmente dicotômica, uma não exclui integralmente a outra, isto porque existe uma simetria. Então, se dizemos que a profanação assemelha-se ao exemplo tanto quanto à finalidade, quando Machado consagrado/canônico é profanado mesmo devolvido ao uso comum, não tem o seu uso anterior restituído, pois a restituição ao uso provocada pela profanação faz emergir um novo uso e desta relação fica um rastro da passagem de uma esfera a outra. Assim, profanar Machado significa incluir o que é excluído do seu estatuto de “autor canonizado”. E isto implica uma postura crítica diante do objeto, um lugar que desestabiliza essa subjetivação que construiu Machado como sujeito assujeitado e que aponta para novas problematizações, sem perder, no entanto, seu caráter canônico. E qual seria a ação que torna possível a passagem do Autor de Brás Cubas de uma esfera para a outra? Pois bem, a resposta nós já conhecemos: a conversão do escritor em personagem. Mas antes de adentrar na análise de tal ação cabe realizar elucidações sobre a conversão dos escritores em personagens.

3.3 Elucidações em torno do autor como personagem de ficção

De maneira mais abrangente a produção literária que faz referência a autores ou obras literárias do passado é conhecida pelo termo de metaficção historiográfica, conforme discutido por Linda Hutcheon (1991), e tem por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a perspectiva de problematizar os fatos concebidos como “verdadeiros”. Este tipo de produção que sempre fez parte do fazer literário ganhou força na modernidade tardia ou pós-modernidade (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114; 116). Segundo Perrone-Moisés (2016, p. 131), esse tipo de narrativa, que tem como personagem um grande escritor, quer dizer, um grande herói da literatura na sua época áurea, é um fenômeno que cresceu sensivelmente desde os anos 80. A autora explica, ainda, que, segundo Dosse (2009,

p.133 apud PERRONE-MOISÉS 2016, p. 133), o crescimento do subgênero ocorre pela

humanização das ciências humanas, a era do testemunho, a busca de uma unidade entre o pensar e o existir, o questionamento dos sistemas holísticos, assim como a perda da capacidade estruturante dos grandes paradigmas, todos esses elementos contribuem para o entusiasmo atual pelo biográfico.

A autora esclarece (2016, p. 133) que o subgênero em questão não pretende ater-se à biografia conhecida de seus heróis; pode-se inventar outros episódios ou tratar livremente episódios conhecidos.

Antonio Roberto Esteves (2010, p. 71), em *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, acrescenta que os relatos que tem autores como protagonistas contam sua inserção na vida cultural e, mais notadamente, sobre a sua inserção no cânone literário. Assinala que, nessas obras, a intertextualidade ocorre tanto com a escrita do próprio autor ficcionalizado quanto com toda a historiografia da literatura do período em que ele está inserido. Desse modo, fomentam-se várias questões literárias, tais como a construção do cânone ou o papel do leitor e da crítica na formação e manutenção da tradição literária. Aponta, ainda, que essas ficções podem ter vários objetivos: fazer lembrar algum escritor esquecido pela historiografia; discutir os princípios estéticos vigentes em determinado período histórico ou humanizar escritores “considerados monumentos literários” (ESTEVES, 2010, p. 72).

É sobre essa ideia, a de humanizar o escritor considerado monumento literário, que se centra o maior recorte desta dissertação, aliado a outras implicações, como, por exemplo, a problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Ainda destacamos que neste momento em que o mundo vivencia uma série de mudanças estruturais (políticas, sociais, culturais, econômicas, etc.), que desestabilizaram os quadros de referência que ofereciam aos indivíduos um lugar estável e definido no mundo social, ativando-se discussões sobre a identidade, este tipo de literatura, na nossa perspectiva, age como um projeto reflexivo que nega modos preestabelecidos de conduta, conduzindo e permitindo que se componham novas narrativas de identidade, sempre abertas a revisões.

5. A profanação de Machado de Assis

Neste capítulo veremos como as obras: *Machado*, de Silvano Santiago (2016); *Viagens e viajantes na história da literatura*, de João Inácio Padilha (1998) e *O homem que odiava Machado de Assis*, de José Almeida Júnior (2019), tocam o corpo consagrado do escritor fluminense para profanar os dispositivos de captura da sua imagem e o transferem para esfera a profana, restituindo-o ao livre uso e devolvendo-lhe o que perdeu no ato de consagração.

5.1 Machado profanado em *Machado*, de Silvano Santiago

Para profanar é necessário incluir aquilo que foi excluído pelo sagrado. Em *Machado* (2016), Silvano Santiago²¹ traz Machado enquanto corpo de carne e osso, que sofre, que sente e que fica doente. Tal construção narrativa acontece graças ao fato de que o narrador tem acesso a um arquivo espectral do seu original Machado de Assis, o *V volume da correspondência de Machado de Assis 1905-1908*. É o fantasma do mestre das letras que volta e acompanho-o desde a livraria em que se encontrava à venda até em casa. Já na residência, Santiago sente-se interpelado pela “linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis” (SANTIAGO, 2016, p. 15) como quem precisa amansar um filhote rebelde e arisco para transformá-lo (SANTIAGO, 2016, p. 15). Movido pela curiosidade, abre a Caixa de Pandora que revela os males da vida íntima que, junto às asas da imaginação de escritor Silvano, abre-se um caminho para desconstrução do espectro canônico para transmiti-lo ressignificado aos leitores de *Machado* (2016). O espectro, já convertido em “animal de estimação”, metáfora que se interpreta como o projeto desse encontro com Machado que dará lugar ao seu romance, agradece ao domador conforme nos descreve Silvano:

Na hora de dormir, enquanto afofo o travesseiro os dois olhos arregalados e agradecidos do filhote domesticado me espiam com meiguice. [...] *Boa noite* – Machado e eu nos despedimos em silêncio [...] (SANTIAGO, 2016, p.17).

²¹Silvano Santiago real e personagem mesclam-se na narrativa a tal ponto que é impossível definir onde começa um e termina o outro, ou melhor, em que momento o real torna-se personagem.

Eis que Silviano Santiago vê nos olhos dos últimos quatro anos derradeiros do Bruxo do Cosme Velho, marcados pelos achaques da velhice e da doença que insiste em voltar, a vida oculta do autor e não a morte.

Mediante uma escrita metatextual tecida por diversos arquivos, história, biografia, crítica, ficção etc., de caráter autorreflexivo, o escritor Silviano, enquanto personagem, insere-se como reflexo do próprio espectro, transfigura-se nele, marcando assim a singularidade que lhe permite falar com o fantasma pois, como explica Derrida (1994, p. 28), apenas a singularidade de uma posição de fala, de uma experiência e de um lugar de filiação são lugares e laços a partir dos quais podemos nos dirigir ao fantasma, apenas quem sente e suporta uma inadequação a si é capaz de falar ao fantasma e fazê-lo falar. A inadequação a si: a velhice e a solidão do escritor que escreve *Machado* e que “desmorona o corpo” é a mesma que sente Machado naquele recorte dos seus derradeiros anos após a morte da esposa Carolina. O escritor Silviano, portanto, reconhece-se a si mesmo na figura do escritor que está recriando e com quem mantém uma filiação. “Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908” (SILVIANO, 2016, p.13). A partir da transfiguração tem-se a primeira ação profanadora pela integração de um outro (Machado) em si (Silviano). Este outro que era inacessível por ser canônico e do outro século é incorporado ao uso comum mediante outro corpo humano/narrativo no horizonte do século XXI, mas devolve-o de um outro modo, estabelecendo um novo uso, um uso profano onde:

As estradas das respectivas vidas perdem balizas cronológicas para que, em rebeldia à sucessão dos anos e dos séculos, se transformam num único caminho, transitável por ele, o protagonista Machado, e por mim, o personagem Silviano. Seremos companheiros de caminhada [...] (SILVIANO, 2016, p 51).

Além de romper as balizas da cronologia tradicional da biografia, Silviano demarca outra característica deste subgênero que podemos chamar de ficção biográfica ou bioficção, pois se na biografia o biógrafo toma distância do biografado para garantir a objetividade do seu trabalho de pesquisa, aqui esta barreira é ultrapassada, quando a constituição daquele outro torna-se mútua, enredando-os numa combinação de experiências que os torna companheiros de caminhadas pela senda da literatura:

Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico. A escapada do passado em direção ao futuro, ou a viagem do futuro em busca do passado, transfigurará aos dois na cara numa moeda única chamada Literatura. Duas caras, uma só coroa (SILVIANO, p. 57).

Duas caras de uma mesma moeda chamada literatura indicam que vida e obra são indissociáveis porque ambas as existências (a de Machado e a de Santiago) estão ligadas intimamente ao seu exercício de escrita. Então, enquanto Santiago recria o escritor carioca recria-se também a si, ambos personagens de um só corpo narrativo na justaposição e transposição de contrários como a reprodução do quadro *Transfiguração*, de Rafael, que abre o romance e serve de metáfora para toda a obra, que reinterpreta uma narrativa passada e a coloca na pintura sobre tela em um presente. Assim como o pintor italiano, o narrador do *Machado* acessa as cartas do escritor fluminense para pintá-lo nos gestos da figura humana e, por conseguinte, nos estados da alma “para melhor revelar isto a que se chama o ser humano, suas alegrias e suas adversidades” (SANTIAGO, 2016, p. 59). O narrador faz o mesmo que a *Transfiguração*, em que há dois planos representados, dando a ideia de dois espaços cênicos: o espiritual e o terrenal, ou a salvação e doença; o pintor Silviano, ao estruturar sua composição, liga dois universos conjuntos numa mesma tela: Machado o mímico no palco da vida e Machado o simples ser humano; o primeiro refere àquele que carrega os atributos do autor, ao homem qualificado, e o segundo desvela à vida a sua própria potência, ou seja, aquilo que não pode ser capturado pelos mecanismos de poder: o íntimo, o impessoal e o inapropriável.

Podemos chamar de “intimidade” o uso de si como relação com um inapropriável. Quer se trate da vida corpórea em todos os seus aspectos (inclusive aqueles que vimos como *ethe* elementares: urinar, dormir, defecar, prazer sexual, nudez...), quer se trate da especial presença ausência conosco mesmos que vivemos nos momentos de solidão, aquilo que experienciamos na intimidade é o fato de nos mantermos relacionados com uma zona inapropriável de não-conhecimento. Aqui, a familiaridade consigo alcança uma intensidade mais extrema e solícita à medida que não se traduz, de nenhum modo, em algo que podemos dominar (AGAMBEN, 2017, p. 115-116).

O que Machado não pode dominar é seu “pecado original”, a sua doença epiléptica, as “ausências” que o sujeito ilustre e reconhecido socialmente como artista notável tenta esconder da atenção alheia; em contrapartida, é o que escritor Silviano exorciza, mediante o ritual da escrita de ficção biográfica, que traz à mostra a ausência do que foi e a marca da memória real e ficcionalizada pela

Encarnação da arte como metáfora da vida, encarnação do artista como metáfora do ser humano. Machado de Assis, como protagonista a atuar no palco desta narrativa, não vive mais com amor, fúria ou desdém as incertezas e as asperezas do dia a dia. Pelo esmero com que arma os gestos básicos de sobrevivência do corpo e do espírito que os desenha, como mímico no espaço da página em branco, aplica-se como aluno disciplinado ao ritual da vida diária pelo esforço gratuito, ritmado e belo das mãos que escrevem (SANTIAGO, 2016, p. 225).

A profanação do mímico no Palco da vida

Na praça pública dos acontecimentos, o modo-de-viver às claras é o camarim iluminado onde Machado de Assis ensaia a arte do mímico. Veste-se todo de branco, empoeira o rosto e as mãos de pó de arroz, ganha coragem para sair do camarim [...] (SANTIAGO, 2016, p. 66 Na praça pública dos acontecimentos, o modo-de-viver às claras é o camarim iluminado onde Machado de Assis ensaia a arte do mímico. Veste-se todo de branco, empoeira o rosto e as mãos de pó de arroz, ganha coragem para sair do camarim [...] (SANTIAGO, 2016, p. 66).

O camarim? Sua casa onde

Subtraído do mímico, que age como um padre *défroqué*, subtraído do escritor que vacila diante da folha de papel em branco, Machado de Assis existe como simples ser humano, cidadão carioca da gema, morador do chalé de número 18 da rua Cosme Velho, chalé que aluga dos seus velhos padrinhos, os condes de São Mamede, cujo imponente solar fica na mesma rua, um pouco acima, no número 22. Em casa, o carioca vive viúvo e sozinho, acompanhado por duas criadas. A ação do drama que vive se concentra e se esgota entre quatro paredes, na intimidade do lar. No quarto de dormir, deita-se na modesta cama de casal. Só um dos abajures que guarnecem as duas mesinhas de cabeceira está aceso. As janelas fechadas acentuam a penumbra interior. Ele quer se compreender e se entender em diálogo consigo mesmo. Isola-se de todos e do mundo e pede para ser considerado como um organismo único, distinguível dos demais. Ele é único – e cada um de nós também o é – se abstraído o conjunto a que pertence. (SANTIAGO, 2016, p. 70-71).

O excerto supracitado, embora extenso, resulta de suma importância para o que se quer demonstrar: o processo de dessubjetivação operado por Silviano, que leva o escritor de *Dom Casmurro* do individual em direção ao impessoal, o que para Agamben (2007) é ir em direção de Genius, o “deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento” (p. 13). Mas, ainda conforme o autor, esse deus muito íntimo e pessoal é também o que há de mais impessoal em nós, a personalização do que, em nós, nos supera e excede. Sendo demarcado Genius como íntimo, impessoal, sendo as vontades, e sendo Eu o seu oposto (público, pessoal), pode-se afirmar que o escritor do *Machado* sabe que “Devemos, pois olhar

para o sujeito como para um campo de tensões, cujos pólos antitéticos são Genius e Eu” (AGAMBEN, 2007, p. 15).

Silviano confronta Machado na “sua penumbra interior”, ou seja, com o impessoal, o obscuro, o pré-individual da vida, que todos possuímos, sua vida enquanto não lhe pertence, onde “ele quer se compreender e se entender em diálogo consigo mesmo” - eu e Genius - onde pode ser, graças a profanação aplicada, “abstraído o conjunto a que pertence” (de autores canônicos, consagrados mestres das letras etc.); nesse encontro com Genius torna-se único e igual ao que cada um de nós é! Há uma ação mais profanadora do que igualar o patrono das letras a cada um de nós? Acontece que

Todo o impessoal em nós é genial; genial é, sobretudo, a força que move o sangue em nossas veias ou nos faz cair em sono profundo, a desconhecida potência que, em nosso corpo, regula e distribui tão suavemente a tibieza e dissolve ou contrai as fibras dos nossos músculos. É Genius que, obscuramente, apresentamos na intimidade de nossa vida fisiológica, lá onde o mais próprio é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e indomável. Se não nos abandonássemos a Genius, se fôssemos apenas Eu e consciência, nunca poderíamos nem sequer urinar. Viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não-conhecimento (AGAMBEN, 2007, p. 17).

No entanto, como foi explicado anteriormente, na transição do sagrado ao profano não há uma separação total, isto pelo rastro que se carrega. Daí a última cena retirada do *Machado* ser construída de modo a realçar a compreensão da interioridade do escritor, que não consegue uma separação total do autor de obras e criador da Academia Brasileira de Letras. Do mesmo modo, do lugar que ocupa na sociedade carioca, capital federal da República Velha, sua representação social. Silviano-narrador monta a cena incitando uma conversão, pinta o personagem histórico e célebre na sua existência simples, provoca a subtração daquilo que o qualifica na cena pública de que faz parte. Mas esta não é uma separação dicotômica porque o campo representado

[...] é atravessado por duas forças conjugadas, porém opostas; uma que vai do individual na direção do impessoal, e outra que vai do impessoal para o individual. As duas forças convivem, entrecruzam-se, separam-se, mas não podem nem se emancipar integralmente uma da outra nem se identificar perfeitamente (AGAMBEN, 2007, p. 18).

O processo inverso, do impessoal para o pessoal, é representado pelo mímico no palco da vida, em que a metáfora aplicada por Santiago transfigura a vida pública em palco e o sujeito Machado em mímico. Eis aí a impossível separação, pois embora o escritor carioca apresenta-se como sujeito assujeitado, ele continua a atuar, é o artista enquanto mímico, é o estado de exceção daquele que simula ser alguém para esconder-se detrás do figurino de pincenê de cordão, de barba e bigode bem aparados, de chapéu entre os dedos, de sussurros para não tartamudear. Ali esconde-se a figura “morena e frágil” (SANTIAGO, 2016, p. 19) que sente vergonha quando descoberto impessoal pelo seu espectador, porque é nesses instantes que a esfera pública colapsa na humana. O colapso aconteceu, “a crise nervosa, a convulsão chega sem se anunciar. Põe abaixo os andaimes erguidos com vistas à construção infundável da subjetividade fraterna e poderosa pelo mestre dos mestres” (SANTIAGO, 2016, p. 19), em pleno palco iluminado, da rua Gonçalves Dias, o mímico perde sua composição. Carlos Laet não acredita na cena que flagra em plena rua do centro da capital federal em plena luz do sol (SANTIAGO, 2016, p. 23), o corpo do viúvo do Cosme Velho opõe-se a beleza das suas obras, gesticula, gagueja, espuma saliva, dedos crispados, (SANTIAGO, p. 19; 20) que certamente machucaram ao amigo que vê que a “situação exige jogo rápido e clandestino” (SANTIAGO, 2016, p. 24) Laet, então, leva-o até a farmácia mais próxima, onde o velho enfermo pode-se se restabelecer

Quando Machado de Assis transpõe de volta a portinhola que une os balcões em L [da farmácia], seu rosto senhorial conserta medidas aos poucos fregueses da farmácia. Distenso, o enfermo retoma posse do corpo pequeno-burguês [...] reassume a personalidade mundana [...] como se a irrupção do convívio social cotidiano, camuflado pela cortina negra da farmácia de Orlando Rangel, não tivesse acontecido (SANTIAGO, 2016, p. 25).

A cena apresentada pela profanação do corpo de Machado causa incômodo, impacto, nojo, dúvidas, curiosidade e até repulsa. Mas por quê? A resposta é fácil: porque inclui aquilo que é excluído da vida qualificada, aquilo que não se pode apreender pelas biografias canônicas, é a vida natural mais próxima da animal (zoé), é a doença que pertence a vários e pode pertencer a nós, que é a pluralidade do eu, do corpo abjeto àquilo que afeta a ordem simbólica que o captura, e confronta as fragilidades do ser humano e sua fronteira com a animalidade, aquilo que não podemos controlar. Viúvo, doente e velho são adjetivos usados pelo nosso narrador

que humanizam o corpo do autor canônico e por identificação humanizam também a Silviano, que se identifica explicitamente com a personagem que está a desenhar. Além do apontado pode-se elucidar que a representação do corpo epilético do mestre das letras não só profanava a própria categoria que este carrega, senão também o próprio espaço público em que se encontra, pois ele ocupa um lugar de um corpo atribuído numa sociedade que se quer desenvolvida e afrancesada. Portanto, ele deve ser capaz de dominar seu corpo conforme o determinado espaço social em que se encontra, espaço produtivo do qual é, também, responsável. Tudo isto pede clandestinidade sobre o corpo rebelde, camuflada pela cortina negra da farmácia para não incomodar, com a esquisitice da sua doença, a normalidade dos costumes, “em que a epilepsia representa doença moral, insanidade e até propensão ao crime” (YACUBIAN, 2010, p. 43).

A mímica é a camuflagem do Bruxo africano²², em que se finge de pessoa pequeno-burguesa, é o entre-lugar da resistência do mulato, é também para ele um gesto profanador, atenuado pela surdina de estilo, contra os dispositivos do biopoder Imperial. Segundo Lacan (apud BHABHA, 1998, p. 129.): “O efeito da mímica é a camuflagem... Não se trata de harmonizar com o fundo, mas contra um fundo mosqueado, ser também mosqueado – exatamente como a técnica da camuflagem praticada na guerra dos homens”, em suma, é arte do fingimento. Enquanto pensa-se que Machado está realmente agindo conforme os ditames, ele na verdade está atuando, aplicando a paródia que é, como explica Bhabha (1998, p. 133), “a ironia extrema da representação parcial”, “[...] é o corpo político que se recusa a ser representativo, em uma narrativa que se recusa a ser representacional”. O mímico, portanto, torna-se paródico em relação ao que representa. A esta visão pode-se acrescentar a de Maria Lúcia Aragão (1980, p. 19) quando diz que o parodiador é, por natureza, um inconformista, que, paradoxalmente, recusa e assume a própria cultura: “O sentido construtivo de sua obra emerge da destruição dos modelos que então recria”. “Nada do que se vê no palco é o que se vê. Nada do que se vê no palco é só o que se vê” (SANTIAGO, 2016, p. 68).

²² Bruxo africano é um dos adjetivos que Silviano Santiago utiliza para referir-se a Machado de Assis em seu romance *Machado* (2016). Para alguns poderá parecer um termo forçado, ou um clichê. Para nós carrega a beleza do confronto contra o apagamento das origens que encena a própria profanação.

A paródia do mímico Machado está representada na própria corporeidade da excentricidade do corpo de carne e osso do nosso escritor canônico que Santiago (2106) chama de “Bruxo africano” para representar a sua pele de tez escura que contrasta com o uniforme que lhe é imposto pelo colonizador. Essa presença parcial expõe a ambiguidade do discurso colonial, desestabilizando a sua autoridade. Do mesmo modo, Bhabha corrobora, com suas considerações sobre o homem mímico, uma ideia de que

A ambivalência da autoridade colonial repetidamente passa de mímica - uma diferença que é quase nada, mas não exatamente- a ameaça- uma diferença que é quase total, mas não exatamente. E nessa outra cena do poder colonial, onde a história se torna farsa e a presença se torna “uma parte”, podem ser vistas as figuras gêmeas do narcisismo e da paranóia que se repetem furiosamente, incontrolavelmente (BHABHA, 1998, p.138).

Pode-se então afirmar que a profanação operada pelo escritor de *Machado* é dupla, pois ele não só desmonumentaliza o escritor canônico mediante a humanização, mas ainda mediante a escrita que é também mimese e mímica de uma representação e “marginaliza [também] a monumentalidade da história, que muito simplesmente arremeda seu poder de ser modelo, poder esse que supostamente a tornaria imitável” (BHABHA, 1998, 132). A repetição da história aplicada por Santiago (2016) dá-se pelo que Hutcheon (1991, p. 22) denomina “metaficção historiográfica”, que é a incorporação de três domínios:

[literatura, história e teoria], ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.

Daí a articulação dos frequentes acessos epiléticos do velho mestre no romance-ensaio *Machado*, com o “bota-abaixo” de Pereira Passos no Rio de Janeiro, que se torna metáfora e traz em si um excesso de significação que se traduz pela noção de quebras dos valores estabelecidos da

Quebra na organização imobiliária corrupta na capital da República.

Quebra da simetria reflexiva dominante no pensamento e na ação republicana.

Quebra da solidariedade como valor superior do progresso cientificista, evolucionista, religioso e/ou iluminista.

Quebra da ordem cronológica na organização do material histórico legado aos pósteros.

Quebra dos gêneros literários na elaboração de uma obra artística.

Quebra dos personagens fictícios pela sua repetição em diferença, como é o caso de Aires ou de Flora... (SANTIAGO, 2015, p. 231).

As convulsões do “bruxo do Cosme Velho” constituem o entre-lugar do discurso latino-americano que se dá pela quebra entre o modelo e sua cópia, na digestão que o escritor faz de suas leituras, em transgredir a prisão que o fazia refém do discurso dos colonizadores. E Santiago as representa sobre as imbricações que tratam da intimidade artística do mestre das letras, isto é, “a costura enigmática entre a obra e o autor” (FOUCAULT, 1992, p. 66), gesto profanador que a obra de Silviano Santiago (2016) procura nos vestígios fantasmagóricos que recria, articula e transfigura para caracterizar o retorno de Machado de Assis (sobre o isso trataremos mais adiante). Voltemos novamente à doença que despe o mímico no palco iluminado e que o narrador-Silviano, mediante a exposição de uma fotografia, que mostra “o trágico episódio no cais Pharoux, de que é protagonista involuntário Machado de Assis” (SANTIAGO, 2016, p. 333). Tal tópico, como relembra Perrone-Moisés (2016, p. 155), via Derrida, é “pertencente a espectralidade: ela torna visível o que já é passado, o que já morreu”. Vejamos o arquivo de rememoração que mostra a instância da mímica interrompida:

Figura 1 – Cais Pharoux, setembro de 1907. Fotografia de Machado de Assis por Augusto Malta



Fonte: SANTIAGO, Silvano. *Machado*. 1ª ed. São Paul: Companhia das Letras, 2016.

Nós, leitores da imagem visual acima, podemos, sabendo do contexto e do seu protagonista, entender não mais do que alguns recortes de jornal e o enquadramento que a fotografia revela: Machado passa mal enquanto aguardava a chegada de Paul Doumer²³, no cais Pharoux; forma-se um semicírculo de homens na volta; um deles em pé o abana com um leque; outro, sentado, segura-lhe a cabeça. Ainda à fotografia pode-se acrescentar o relato do periódico *Correio da Manhã*, que publicava a notícia em 2 de setembro de 1907:

Figura 2- imagem do periódico *Correio da Manhã*, 2 de setembro de 1907

— O sr. Machado de Assis, que também aguardava a chegada do sr. Paul Doumer, no cais Pharoux, foi accommittido de uma syncope, sendo promptamente soccorrido por varios academicos de medicina e varias outras pessoas, que o transportaram para sua residencia no automovel do general Souza Aguiar.

Fonte: SANTIAGO, Silvano. *Machado*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

Mas, para além da sua superfície plana da fotografia, está o olhar revisor do narrador-Santiago que cria planos secundários, ou melhor, primários aos já fixados pela câmera, produzindo o lado ético e libertador dessa imagem, ou seja, a profanação, que, como já mencionado, opera pela duplicidade da equação aplicada: profana o autor canônico e profana a história oficial, isso porque “Ao se ler a atuação em cena do protagonista, relê-se a história da cidade” (SANTIAGO, 2016, p. 78).

Santiago (2016) faz uma fotografia da fotografia, mas aplica o domínio da lógica técnica e política do enquadramento com a sensibilidade do zoom de quem escova a história a contrapelo. Informa-nos, por vias de outro enquadramento, que Machado já aceitara a faixa simbólica de estadista da República (p. 332). Então, apesar dos pesares, como bom homem do estado, não “[...] declinava os sucessivos convites para os banquetes comemorativos, apesar das dificuldades gástricas por que passa,

²³Ex-governador-geral da Indochina Francesa, e no atual ano da ação narrativa, presidente da câmera de Deputados.

mesmo sendo traiçoeiramente ameaçado por vertigens e ausências” (SANTIAGO, 2016, p. 332).

O Bruxo africano é obrigado a sentir na pele a violência política da República brasileira, pois, a despeito de todas as camadas de pó branco que encobrem o rosto do mímico, o ser humano ainda está por baixo, que é a sua forma-de-vida, que não pode ser separada pela vida qualificada.

O nosso narrador, que é também um investigador-detetive, revela que o “culpado” do episódio, em que o mímico é protagonista involuntário, é “causado pelo Barão de Rio Branco associado ao jornalista Tobias Monteiro, redator do *Jornal do Comércio*”, pois por sugestão do primeiro o segundo convida o presidente da Academia Brasileira de Letras a receber o político francês (SANTIAGO, 2016, p. 333). Mas esse zoom a contrapelo não para por aí: o narrador do *Machado* age como um detetive que se move entre a história aparente do fato e o crime que só aparece nos interstícios da aparência. Mediante os restos de uma história oculta, pergunta-se o que motivou o convite ao presidente da Academia e funcionário público distinguido? Em seguida responde: deve-se ao “plano ardiloso” que trata sobre “quem receberá as contas das despesas de Paul Doumer e sua comitiva e se responsabilizará pelas despesas [...]” (SANTIAGO 2016, p. 333). Cabe, agora, a pergunta: como o nosso detetive descobriu este plano? A resposta dá-se na sequência: graças a documentos arquivados na ABL que “provam que a conta foi recebida por Machado de Assis e paga pelo Ministério de Viação e Obras Públicas [...]” (SANTIAGO 2016, p. 333). Saberá Machado do interesse por detrás do convite? Evidente, se se pode colocar mais uma pitada de ficção: Machado, melhor que ninguém, sabia sobre os interesses que estão por trás de cada gesto público, não é Rubião de *Quincas Borba*, é Machado o mímico. “Estultices e contradições dos brasileiros - teria matutado Machado a esperar a chegada da Sua Excelência no cais Pharoux” (SANTIAGO 2016, p. 334). Todos queriam conhecer o autor do *Livro dos meus filhos*, em que é dominante o tema de amor à pátria (SANTIAGO 2016, p. 337), estultice buscarem o reconhecimento da pátria pelo olhar estrangeiro.

O que teria dito o mímico Machado na chegada do estadista Doumer? Quais palavras ironicamente fraternas teria usado para a acalorada recepção? Acontece que o destino move as peças conforme lhe parece melhor e mais divertido: “o navio em que viaja o político francês, o Cordillère, deveria ter sido fundeado na barra da Guanabara às oito da manhã e seus passageiros no cais Pharoux às dez horas”

(SANTIAGO 2016, p. 334); mas o “desembarque dos passageiros em terra firme só ocorrera às três horas e cinquenta e cinco minutos da tarde, Machado de Assis já estava em casa” (SANTIAGO 2016, p. 336; 337). Ironia do destino da crise comicial que interrompe a representação da mímica pelo desvio do esperado e ruptura do sistema. Mais um desses desencontros do mímico com as orientações nacionalistas suscetível à imitação de costumes estrangeiros, principalmente o gosto e refinamento francês.

Se por um lado a fotografia de Machado representa uma usurpação daquilo que ele quer esconder, “o pecado original”, que serve para o consumo utilitarista pois, como explica Susan Sontag (2004, p. 25), “[...] transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”. Nesses casos, a câmera, explica a autora, atua como a sublimação da arma. Assim, fotografar alguém significa “um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada”. Santiago, contra o dispositivo de consumo, aplica a observação: vê que Machado fotografado representa só um fragmento da experiência humana, então, mediante um resgate de memórias históricas públicas e privadas cria conexões narrativas que interagem com a fotografia, e, mais especificamente, revelam aquilo que a linguagem da imagem cala. A digressão exegética do visual aplicada pelo narrador do *Machado* transfere a imagem cristalizada de Machado para um uso profanado, interpondo-se entre a fotografia e seus espectadores. Assim, ele rompe com a validade de que a fotografia oferece acesso direto ao referente de sua imagem, revelando os motivos, os interesses, os culpados e até o próprio jogo do destino que levou ao velho escritor a passar pelo trágico episódio no cais Pharoux, inserindo a força de Machado que luta como um mímico contra os dispositivos que o querem capturar.

Então, se o corpo público é uma matéria simbólica, uma construção social e cultural, eis o Machado estadista, eis o Machado autor, eis o Machado patrono das letras etc. O narrador-Santiago, mediante a narração de ações íntimas da esfera doméstica e descrições orgânicas do corpo do autor canônico que pairam entre o trágico e o cômico, apaga o *status quo*, passa a ser qualquer um, e por um fato único, real, humano, não é mais um sujeito histórico, é um sujeito de ações biológicas que não são dignas de ser contadas, como quando a empregada Jovita Maria dá leite morno a Machado, antes de pegar no sono, como se dado por mamadeira (SANTIAGO, 2016, p. 71), ou quando

[...] a má digestão o atraiçoa, obrigando-o a caminhadas aflitas até o lavatório da casa, onde estão dependuradas as toalhas que foram bordadas com devoção por Carolina.

Com uma delas a menos encardida pelo uso, enxuga as partes íntimas do corpo ensaboadas e lavadas no bidê (SANTIAGO, 2016, p. 71).

A situação dada pelas cenas acima é trágica pela representação da degradação do corpo que é prenúncio da morte, e pela presença da solidão da viuvez que se entrega aos cuidados da empregada porque não tinha mais os cuidados da dedicada companheira Carolina, e pela simbologia das toalhas encardidas bordadas pela esposa falecida. No entanto, cômico pelo contrário ao ideal absoluto que envolve o homem Machado de Assis sobre quem se depositou um certo valor. Então, ver Machado reduzido a imagem de um bebê vulnerável que precisa que lhe deem o leite na boca, ou com diarreia, que lava as partes íntimas e as seca com a toalha menos encardida, produz um efeito cômico porque se opõe ao ideal de patrono das letras. Isso porque só vemos o patrono e jamais seu estado corporal; então, quando o narrador-Santiago descreve as ações mundanas e o estado corporal do Bruxo africano o está aproximando de todos nós, somos nós enquanto desprovidos de eus-categóricos. É a atividade política do narrador que aciona a profanação do sagrado/canônico instaurado pelos processos de subjetivação das normatizações sobre o corpo útil para a sociedade, substituindo-o pelo corpo “depauperado e frágil” (SANTIAGO, 2016, p. 71), que anuncia o “seu lento desaparecimento” (SANTIAGO, 2016, p. 71) junto com a modernização, que se por um lado trouxe ao centro do Rio de Janeiro “o gás e a água canalizados, a luz elétrica, o fonógrafo, o cinematógrafo e os grandes magazines que servem a nova burguesia nacional” (SANTIAGO, 2016, p. 80) também trouxe ao centro da cidade o desaparecimento, não lento, de “quarenta e uma casas, em sua maior parte sólidos prédios de dois andares e de fachada estreita” que “desalojam, segundo alguns, três mil e novecentas pessoas, e segundo outros, treze mil moradores”. Se para Machado o “pecado original” é a epilepsia, para outros é a pobreza; assim, Santiago iguala o Machado canônico aos corpos pobres por carregarem o estigma da marginalização.

Para entender a violência da marginalização aplicada pela modernização do bem nomeada bota-abixo de Pereira Passos e os dispositivos de captura da nova biopolítica europeizada aplicada sobre os corpos, Silviano Santiago (2016, p. 80) apresenta um recorte do *Jornal do Século*, de 1903, e transcreve alguns trechos:

Com a posse do prefeito Pereira Passos, ficou claro que o Rio de Janeiro deixará de ser uma cidade fétida e assolada pelas doenças. No lugar de *cemitério de europeus*, apelido nada lisonjeiro que a capital da República ganhou, a cidade renascerá como o mais grandioso exemplo de *belle époque tropical*. Em vez de ruas imundas vielas coloniais e dos cortiços, onde se acumulam doenças, a prefeitura planeja ruas e avenidas largas, onde serão construídas edificações dignas da mais fina arquitetura europeia. No lugar de terrenos, que só servem de depósito de lixo, praças arborizadas. Para tornar realidade o sonho de uma capital da república civilizada, a prefeitura já começa a botar abaixo todos os obstáculos. [...] Ao todo, 1880 operários estão encarregados de demolir 640 imóveis. Pobres, os moradores dos cortiços só têm como opção de moradia juntar-se aos soldados vindos de Canudos, que se fixaram em barracos no Morro da Favela, antigo Morro da Providência

Ora, finalmente surgia um novo espaço para a nobreza e a burguesia em ascensão, graças ao despojamento dos hábitos rudes da classe pobre. Para isto, foram empregados 1880 operários que, como nos informa o narrador do *Machado*, tinham salários “mais fixos que a Bolsa de Valores” (SANTIAGO, 2016, p 82). Se o escrito tem tom de elogio não é difícil verificar que por detrás dele há um tom irônico, característico da escrita aplicada pelo narrador Santiago, que se serve da ironia para aplicar a paródia da metaficção historiográfica, promovendo uma releitura do passado. A paródia, como explica Hutcheon (1989, p. 48) “é, pois [...], repetição com diferença. Esta implica uma distinção crítica entre o texto ser parodiado e a nova obra que incorpora distância geralmente assinalada pela ironia”.

O pensar irônico pós-moderno da História revela-se definitivamente não nostálgico [...] na medida em que se toma plena consciência de que não há uma só verdade, facto que se poderá traduzir por uma grande instabilidade na focalização. A mudança, por vezes, constante de focalização, relatando cada uma a sua versão da história, dá a medida exata da precária verdade do passado (MARINHO, 1999, p. 41).

Silviano Santiago faz uso da mudança de foco para aplicar a subversão da ordem dos acontecimentos históricos, inverte a posição de destaque dos acontecimentos relatando em detalhes o valor dos salários dos operários da construção, aqueles empregados para modernizar a cidade, que não recebiam o suficiente para poder alugar uma moradia digna (SANTIAGO, 2016, p. 82), ou seja, os 1880 operários que trabalharam pela modernização foram marginalizados, incluídos no pacote que o Poder Público Municipal mandou morar no morro da Providência (Favela). As casas, conta-nos o narrador, eram “Feitas com o lixo das

demolições, elas eram revestidas de estuque, pequenas janelas e portas estreitas. Protege-as o telhado de zinco ou de folhas de latas, geralmente latas de querosene” (SANTIAGO, 2016, p. 82). Após todas estas considerações sobre a marginalização que a política da modernidade aplica sobre os corpos, a ironia sobre a história aplica-se pela máxima da sentença final que fecha o capítulo:

Em 1908, o escritor Coelho Neto chama a capital federal de Cidade Maravilhosa, assim como os italianos tinham apelidado Roma de Cidade Eterna e os franceses, Paris de Cidade de Luz (SANTIAGO, 2016, p. 82).

O narrador do *Machado*, de modo igual àquele que busca representar, age como um mímico, pois repete os vestígios do passado e os recria pela ficção; há uma repetição com diferença no próprio âmago da semelhança: o corpo “depauperado e frágil” do pequeno-burguês Machado de Assis é, também, por analogia, o corpo dos pobres que com o avanço da modernidade sentem o desterro dos banidos da sua própria cidade/moradias. Diria Machado: “Mudaram-me a cidade, ou mudaram-me para outra. Já não desapareço na cidade que nasci e envelheci, e sim de outra parte do mundo para onde me desterraram” (SANTIAGO, 2016, p.77); e ainda em “despedida” ou ironia diria: “Justo é que os filhos da cidade vão desaparecendo, quando ela vai remoçando” (SANTIAGO, 2016, p.78). “Repito-me: no palco o mímico performa ações incompletas. Na plateia, o espectador completa-as. É o único modo de compreendê-las e de lhes emprestar significado” (SANTIAGO, 2016, p.245). Nós completamos as ações do narrador Santiago pela profanação da história e do corpo de Machado. Verifica-se como aquele iguala o corpo do autor canônico aos corpos das pessoas que não possuem um *status quo*, ambos, os corpos sofrem a marginalização da modernização e o estigma de carregar adjetivo de criminoso, um por epilético e outros por pobres, pois na época de Machado, como explica Yacubian (2010, p. 19), o epilético era comparado ao criminoso pela agressividade explosiva.

Indivíduos cujos traços de personalidade poderiam ser resumidos nesta afirmação do final do século XIX: “Estes pobres epiléticos que se encontram em todos os asilos, tendo no bolso o livro de missa, no lábio o santo nome de Deus, e um mundo de perversidade no coração...” (YACUBIAN, 2010, p.19).

Tanto a epilepsia quanto a pobreza eram uma mancha que precisava ser removida do progresso da modernidade. Os pobres como os epiléticos, entre outros estigmatizados, são, como analisa Bauman (1999, p. 56), os “outros” da ordem, ou

seja: os “inadaptáveis”, “incontroláveis”, “incongruentes” e “ambivalentes”; “culturalmente não manipulável” e “resistente a todo tratamento”. Todas estas características pertencem ao “outro” e Machado as conhece na pele escura do corpo enfermo, que resiste a todo tratamento contra o “pecado original”, “Nenhum tratamento, nenhuma droga, - seja alopática [...] seja a homeopática [...] leva o epilético a alcançar a graça [...]” (Santiago 2016, p. 73; 73). Uma pessoa com epilepsia na época machadiana não só representava um atentado contra a ordem da modernidade mas também, pela visão religiosa, quem sofria de tais acessos era um endemoniado, como é registrado no relato bíblico do Novo Testamento, do livro de Mateus, capítulo 17²⁴, o mesmo que Rafael Sanzio pintou. Então, sob esta proposição, fortemente impregnada de uma perspectiva religiosa católica, Benedict-Augustin Morel, psiquiatra franco-austríaco, em 1857, na sua obra *Traitédes Dégénérescences Physiques, Intellectuelles et Morales de L’espèce Humaine*, define, conforme Yacubian, 2010, p.10, que: “O homem teria sido criado, perfeito, por Deus; a origem da imperfeição humana, do sofrimento e da existência do mal seria decorrente do *pecado original*”. Nesta instância a pintura Rafael torna-se novamente elucidativa:

²⁴Cf. Bíblia online: Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/nvi/mt/17>>

Figura 3- *Transfiguração*, Rafael

Fonte: SANTIAGO, Silvano. *Machado*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Se observada a imagem da pintura acima, percebem-se claramente dois planos, um sagrado representado pelo Cristo transfigurado, pela escolha das cores claras, e pela posição superior. No plano inferior, temos o terrenal, o profano, representado pelas cores escuras, pelo caos e pela doença do menino epilético, entendida naquela época pelo demoníaco. Assim, a imagem escolhida para a abertura do livro presentificada pela narrativa do *Machado* mostra não somente o preconceito com que era tratada a doença que acometia Machado de Assis, senão também sobre a possibilidade da coexistência paradoxal de opostos num mesmo plano que fere o princípio da não-contradição, que pensa os contrários como excludentes. Mas o sagrado só se manifesta ante um evento profano, e vice-versa, como o mímico que simula a representação de um corpo símbolo, enquanto esconde o que é profano, ou ainda, quando Silvano representa o profano do corpo canônico de Machado. Sobre esta possibilidade de coexistência paradoxal de opostos, Machado concorda pela intimidade que sente ao ver a pintura de Rafael quando reflete sobre

[...] a dimensão especulativa que a tela – na justaposição hierárquica de duas metades aparentemente incongruentes, a transfiguração e Cristo na parte superior e a cura de um pobre rapaz epilético na parte

inferior – desperta em quem a considera com olhos particulares, atrevidos e generosos (SANTIAGO, 2016, p. 386; 387)

Olhos particulares, atrevidos e generosos, são também os de Santiago, que profana as ações incompletas da vida qualificada e as representa para seu espectador, pois só com essa particularidade pode transformar Machado em personagem e conhecer sua intimidade privada e psíquica como ninguém. É o outro sendo si mesmo, vive a intimidade de um ser estranho pelo outramento, “*Madame Bovary, c’est moi, d’après moi*”, ou, de maneira mais assertiva, Machado de Assis *c’est moi, d’après moi*. Se a vida pública é uma grande peça teatral ele adiciona a mini peça da vida íntima. E não seria essa uma peça mais realista que pantomima da vida estadista? Afinal, ali “Machado perde o antigo e questionado recato de cavaleiro do Império [...] se decompõe e se desfigura no palco íntimo da vida [...]” (SANTIAGO, 2016, p. 117; 118), “[...] perde momentaneamente a condição de escravo do alheio” (SANTIAGO, 2016, p. 118), onde “O rosto do mímico resplende limpo, mulato e nu, como quando ele era ainda criança no morro do Livramento” (SANTIAGO, 2016, p. 118).

Poder-se-ia continuar mostrando cenas da vida particular do mímico do Cosme Velho, como aquelas em que é até possível ler seus pensamentos, mas, para fins mais objetivos, evitando alongamentos, que em nada acrescentariam ao que já foi explicado, fecha-se a profanação do mímico no palco da vida, em que se verificou como Silviano Santiago mostra os discursos dotados da função do autor que caracteriza a existência de Machado de Assis e os profana pelo que são desprovidos dela, constituindo o autor canônico para além dos limites das suas obras, aproximando-o do mais impessoal que há nele. O mímico, colocado como um corpo de resistência, funciona como alternativa ao pesado jugo dos dispositivos biopolíticos de controle aos quais está submetido objetiva e subjetivamente, expresso pela paródia que é a inconformidade com o sistema. Silviano ressignifica Machado sem moldá-lo, aciona assim a *vera religio* e a *vera-forma-de-vida*. Tarefa política proposta por Agamben que

[...] é forma-de-vida, vida insegregável da sua forma, e em qualquer lugar em que se mostre a intimidade dessa vida inseparável, na materialidade dos processos corpóreos e dos modos de vida habituais não menos do que na teoria, ali e somente ali há pensamento. E é esse pensamento, essa forma-de-vida que, abandonando a vida nua ao ‘homem’ e ao ‘cidadão’, que a vestem provisoriamente e a

representam com os seus 'direitos', deve tornar-se o conceito guia e o centro unitário da política que vem (AGAMBEN, p. 20; 21).

A outra forma-de-vida insegregável que nos apresenta o narrador-ensaísta do *Machado* é aquela que se apresenta na materialidade das suas obras, a que trata da intimidade gestadora do bruxo africano. Aproveite-se aqui para dizer que gestar-a-dor era o cunho criativo do mestre, era a maneira de não sentir a dor que deveras sente, uma vez que, por meio da escrita,

[...] extrai a valentia de dentro da infância de quem é desclassificado socialmente. De dentro da experiência de descendente de africano numa sociedade europeizada. De dentro do beco sem saída do enfermo que se transformará, caso se revele publicamente a doença maldita, num marginal. A subjetividade oprimida do pobre, do negro e do epiléptico tem fala secreta [...] Machado de Assis [...] é o mímico no palco da vida e no palco da escrita. Ele se cura simbolicamente da doença que é rebelde aos remédios (SANTIAGO, 2016, p. 311; 313).

A costura enigmática entre a vida e a obra: paródia

Figura 4- Félix Nadar, Pierrot avec um appareil photographique, 1854.



Fonte: SANTIAGO, Silvano. *Machado*. 1ª ed. São Paul: Companhia das Letras, 2016

A imagem acima é trazida por Silvano Santiago (2016). Sem “aparente” análise, ela surge, para contextualizá-la, no capítulo “23 de fevereiro de 1906, dez

horas da manhã”, data e hora em que Mário de Alencar tem consulta marcada pelo seu pai espiritual Machado, com o dr. Miguel Couto, que vai receitar placebos para os sintomas epilépticos do filho espiritual (SANTIAGO, 2016, p. 150; 151) porque percebe que seu paciente, que padece as crises desde 1905, as descreve “com correção e precisão de detalhes, não há dúvidas”, pensa o dr. Miguel Couto: “[...] O diagnóstico não está errado. *Imitação*” (SANTIAGO, 2016, p. 138; 149, grifo do autor). Mario imita o pai espiritual, não por acaso descobre-se epiléptico após a eleição que o coloca dentro da Academia Brasileira de Letras.

À diferença do filho espiritual o escritor do Cosme Velho não imita por admiração, rancor, ciúme, ou pela necessidade de um pai espiritual, mas por ofício de mímico no palco da vida, que despido no seu camarim torna-se, novamente por ofício, o mímico no palco da folha em branco. Nela age duplamente como o mímico Pierrot que desempenha ao mesmo tempo papel de fotógrafo e fotografado, na folha em branco simula seu próprio registro, na ausência e no gesto da representação da realidade disfarçada, que gesticula na escrita paródica, tudo como parte integrante da mise-en-scène da obra literária, em que Machado, do mesmo modo que Pierrot, fica encoberto pela máscara de pó branco que encobre o ser humano, fazendo-o emergir à superfície da imagem através de um entrelaçamento entre o simbólico, o real e o imaginário.

Para Agamben (2007, p. 41), a paródia

[...] não só não coincide com a ficção como constitui o seu oposto simétrico. De fato, a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto – este, aliás, é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância.

Ao distanciar pela simetria a paródia da ficção o autor italiano está ressaltando que a paródia, à diferença da ficção, é incisiva enquanto a crítica que exerce: não só levanta dúvidas sobre a realidade, ela a torna insuportável. Em outro estudo²⁵, o autor italiano acrescenta que “a perfeita compreensão de um fenômeno é a sua paródia” (2014, p. 16). “A paródia tece relações especiais com a ficção, que constitui desde sempre a contra-senha da literatura” (AGAMBEN, 2007, p. 40). É essa contra-senha que o narrador-ensaísta do *Machado* nos concede, quando interpreta uma imagem

²⁵Em seu estudo *Altíssima pobreza* (2014) introduz sua análise da forma-de-vida através dessa referência; até então referimo-nos a paródia pelas suas concepções elucidadas em *Profanações* (2007).

fotografada e simulada pelo velho mímico na escrita romanesca do *Memorial de Aires*. Santiago demonstra como o mímico selecionou um caso da vida real que atçou sua imaginação. Esse caso se refere ao sr. Antônio Clemente Pinto, conhecido como segundo de São Clemente, Nova Friburgo, pelo decreto assinado por D. Pedro II:

Merece-o, diz o decreto, não só por ser ele proprietário das fazendas de café [...] como também por ter sido abençoado pelas mãos de Deus, tornando-se o primeiro plantador de café no estado fluminense que, antes da proclamação da Lei Áurea, libera seus escravos num ato de grande coragem e bravura (SANTIAGO, 2016, p. 198).

No *Memorial de Aires* o segundo barão de São Clemente, pela repetição da diferença da mímica, passa a se chamar Santa-Pia. Machado de Assis é preciso nas fotografias “das movimentações políticas e financeiras do grupo social a que pertence, [...] acompanha de perto a antiga manobra esperta e safada do segundo barão de São Clemente” (SANTIAGO, 2016, p. 198); assim, aciona o zoom da sua câmera para estampar a imagem de Antônio Clemente Pinto pela sua inverossimilhança, vale dizer, pela ruptura do nexos “natural”, que é, para Agamben (2007, p.35), o que marca a ação da paródia. Então, o segundo barão na representação de Santa-Pia deixa de ser um modelo para todos para ser, na análise de Santiago (2016, p. 198), “[...] um empreendedor individualista e esperto, que prefere antes preservar o que já é seu a obedecer às ordens abolicionistas do imperador Pedro II”. Não por acaso, Silviano-narrador tinha apontado, páginas antes, as seguintes palavras de Aires:

Na história do mundo ocidental e na vida de quem é vivo há simetrias inesperadas e definitivas – escreve no seu memorial o conselheiro Aires [...] e acrescenta: “a verdade pode ser inverossímil e muitas vezes o é” (SANTIAGO, p. 57).

O nosso narrador-ensaísta, que é também leitor das correspondências *Machado de Assis 1905-1908*, observa que entre a vida do autor e suas obras há mais simetrias inesperadas. Essas simetrias descobertas graças a textos da vida real revelam o gesto do autor no texto de ficção, que nos lembra o diagnóstico que Foucault, segundo Agamben (2007), não para de repetir: “a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura” (AGAMBEN, 2007, p.51). Mas o que significaria que Machado ocupa um lugar de morto e deixa suas marcas de singularidade em um espaço vazio? A morte acontece porque o homem Machado autor, assim conferido pelos dispositivos da

biopolítica, “assume o papel de mímico que, no palco da escrita, se veste e se pinta de branco para se tornar visivelmente invisível aos olhos comuns dos mortais” (SANTIAGO, p. 234). Este gesto, visivelmente invisível, não pertence ao autor Machado ou ao funcionário público e sim ao indivíduo Machado como simples humano. A criação Literária de Machado, explica nosso narrador Santiago, libera ao público o material reprimido socialmente (SANTIAGO, p. 237).

No entanto, como explica Agamben (2007, p. 46), assim como é ilegítima a tentativa de construir a personalidade de um autor pela sua obra, é igualmente ilegítima tornar o gesto a chave de leitura. Então, como descobrir a vida humana que se distorce como uma careta na obra literária? Descobre-se pela paródia da vida pública e da vida íntima, do pessoal e do impessoal, do sagrado e do profano da costura enigmática entre a vida e obra. O gesto da paródia, explica Agamben (2007, p. 41), pela sua vocação metafísica, “pressupõe uma tensão dual no ser [...] uma reduplicação do ser, à ontologia, uma para-ontologia”; é nessa reduplicação que Machado esconde-se dos outros, comunica-se em solilóquio, em simples e humana conversação.

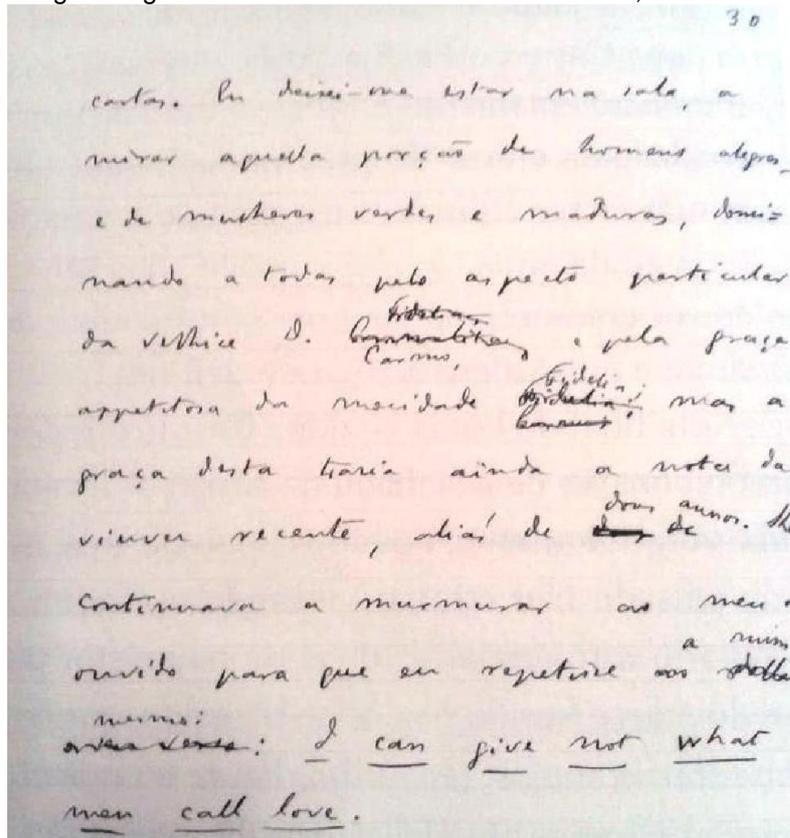
A imbricação entre a vida e a obra dá-se, também, pela profanação do “potencial feminino e divino da inspiração, por lhe ser estranho” (SANTIAGO, 2007, p. 232), como em *Beatriz-para-dois* de *Esaú e Jacó*; ali, explica o narrador do *Machado*:

Não toca à musa o papel suplementar de pôr fim a discórdia e a duelo, ser a razão última do amor entre irmãos que se quer fraterno e solidário. Tampouco ostenta a ambiguidade que lhe presta a tradição greco-latina cristã: ser origem meio e fim da produção artística humana. Lá nos céus, Flora assume cá em baixo, papel humano – o de apenas despertar sinceras e doloridas repercussões individuais e particularizadas. Existe amor, amor humano. Não existe amor transcendente que subsuma o amor humano (SANTIAGO, 2016, p. 233).

No seu solilóquio, o Mímico do chalé do Cosme Velho simula a experiência sagrada em prol de uma representação da experiência completamente profana do mundo. De outra parte, no palco da folha em branco, o narrador Silviano dissocia o “sentido sublime do amor (Eros) por qualificá-lo de modo apenas terreno, amor por sua esposa Carolina” (2007, p. 243). Machado toca no consagrado para liberá-lo (e libertar-se) do sagrado. E Silviano toca no *corpus* consagrado machadiano para libertá-lo do sagrado, profana a sua obra quando nos fala da sua intimidade gestadora, do misterioso momento da criação literária. Para isso, Santiago adentra-se, agora, no

manuscrito original do *Memorial de Aires*. Nele, como veremos, destaca o narrador, é possível perceber as várias trocas dos nomes das protagonistas do *Memorial*: Dona Carmo, a esposa feliz, e Fidélia, a jovem viúva. Mas ainda há outra troca de um terceiro nome feminino que é abandonado na versão final do romance: *Carmelita*. Esse nome aparece ainda grafado entre dois nomes. Carmelita ao centro. Acima Fidélia. Abaixo Carmo.

Figura 5- Imagem original do manuscrito do *Memorial de Aires*, de Machado de Assis



Fonte: SANTIAGO, Silvano. *Machado*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

Sobre “A duplicidade feminina de nomes próprios (a casca e a fruta)”, explica o narrador do *Machado* (2016),fazendo referência ao final de *Dom Casmurro*, do qual

cita: “[...] as de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”, “e sua triplicação (a semente que precede a duas), escondem outra e mais profunda dimensão no decorrer das muitas ambiguidades que motivam Machado de Assis na escrita amorosa” (p. 263).

A quarta dimensão revela-se pelas cartas trocadas entre Machado de Assis e Mário de Alencar entre os anos de 1907 e 1908 e pela interpretação do narrador-ensaísta do *Machado*, que incorpora nelas Fidélia, Dona Carmo e Carmela.

Após a morte de Carolina, que fora sempre a primeira e única leitora dos romances do mímico antes dele enviá-los à editora, Machado, como relata Silviano (2016, p. 263), envia a Mario o original do *Memorial* para que o leia. Mario associa o manuscrito do *Memorial* ao soneto dedicado a defunta esposa (*A Carolina*). Escreve Mário a Machado em carta de 1907: “Outros leitores poderão admirar dona Carmo, [...] como criação de arte; eu, que adivinhei o modelo, li-o, comovido, cheio de respeito pela doce evocação” (SANTIAGO, 2016, p.265). A intimidade que carrega o diário de *Aires* é a evocação a já falecida companheira Carolina. Explica o narrador do *Machado* que

Quando o borrão de tinta não escurece tanto a página é possível decifrar o nome próprio de Carolina, nome anterior aos outros nomes próprios femininos. As páginas do manuscrito fazem-nos aparecer, fazendo desaparecer a figura mítica por um passe de mágica. Carmelita nunca virá grafada no romance *Memorial de Aires* (Santiago, 2016, p. 262).

Carmelita nunca virá grafado nem aparecerá porque faz parte da intimidade da experiência do ser humano, aquilo que não pode ser consagrado, nem subjetivado pela biopolítica. Então, nesse gesto de criação visivelmente invisível afasta o perigo da simplificação e do acesso à intimidade engendrando um jogo de mostra e esconde, revelado pelo narrador do *Machado*, pelo acesso às correspondências íntimas do autor de *Dom Casmurro*, como o mesmo salienta: “A leitura do nome de Carolina associado ao de Carmelita, só se faz e pode ser feita graças à publicação de toda a correspondência de Machado de Assis” (SANTIAGO, 2016, p. 266). Claro que Machado não imaginaria que postumamente iriam ter acesso a suas correspondências, senão, talvez as tivesse mandado queimar como o fez com as correspondências que guardava da sua companheira Carolina. Por isso o mímico do Cosme Velho “inquieta-se com o tema tabu levantado por Mário”. Relata Santiago (2016) que

“Em carta de 8 de fevereiro de 1908, [...] Machado alerta a Mário de Alencar para não espalhar a notícia do “modelo Carmo”: “Aproveito a ocasião para lhe recomendar muito que, a respeito do modelo Carmo, nada confie a ninguém; fica entre nós dois” (p. 265).

Ainda sobre o original acrescenta Silviano Santiago, narrador-ensaísta (2016, p. 257), que o *Memorial de Aires* enviado à Editora Garnier, em Paris, que tomou forma de livro, é “uma espécie de copião (no sentido cinematográfico do termo). O copião permanece como que à espera da *montagem* definitiva pelo autor”. Além disso, adiciona o narrador: “A montagem foi feita, e basta comparar o manuscrito a qualquer edição comercial do manuscrito do *Memorial de Aires* para ver o que foi cortado ou modificado no copião pelo romancista” (p. 257). O paradoxo simétrico entre o original e o editado simboliza a indeterminação e o vazio do lugar do autor, impondo uma barreira à violência interpretativa do interlocutor. Se o *Memorial de Aires* se constitui em gesto de solilóquio, Silviano (2016) atravessa essa fronteira via ficção e o transforma em colóquio paródico para profanar o autor da esfera consagrada em que está inserido, incluindo tudo o que é excluído da esfera canônica: o impessoal, o obscuro, o pré-individual da sua vida, que se apresenta, também, em cada um de nós como simples humanos que somos. E isso inclui a tarefa de profanar até a própria criação/gestação do autor transformando o ato de escrever em própria paródia da vida mesma.

5.2 Machado profanado em *Viagens e viajantes na história da literatura*, de João Padilha

O conto de Padilha, assim como o romance-ensaio de Santiago (2016), também trata da costura enigmática entre a obra e a vida do autor, mas de uma maneira mais ficcional, pois o espectro de Machado de Assis ganha voz mediante um corpo que o incorpora e que lhe dá voz. Este corpo é o do professor Otacílio da Silveira, que manteve uma relação com mestre nos idos anos de 1907, ano anterior a sua morte. Deste modo, é ele, e não o narrador, quem possui uma experiência singular, uma filiação, que lhe permite falar com o fantasma de Machado e fazê-lo falar. Será o narrador Conferencista, no entanto, quem revelará, no ano de 1947, esse encontro que profana os limites entre o mundo dos vivos e os mortos.

Viagens e viajantes: a profanação pela reivindicação do lugar do espectro

A narrativa de Padilha (1998) começa com o agradecimento do conferencista ao professor Otacílio da Silveira em virtude do auxílio prestado pelo segundo no aprimoramento de uma conferência proferida no ano de 1947, que versava sobre viagens e viajantes na história da literatura. O texto integral da conferência perde-se após o conferencista emprestá-lo a uma das suas espectadoras. Embora tenha tentado reescrever o texto original, isso não foi possível, pois a sua memória já carregava uma nova narrativa que impedia a primeira de retornar à superfície, e assim começa o palimpsesto do conto em análise.

Na sua conferência, o também narrador do conto segue os passos das viagens das personagens dos grandes autores europeus que fazem parte do cânone universal da alta cultura hegemônica europeia. As “páginas dos célebres autores universais” (PADILHA, 1998, p. 64) que percorrem são de Chrétien de Troyes, Dante, Camões, Cervantes, Defoe, Swift, Stevenson, Verne, Mann e outros que foi “encontrando pelo caminho” (PADILHA, 1998, p. 64). Esta viagem sumária por uma parcela dos países e autores europeus permite inferir sobre o particular (local) e o universal, partindo de um lugar que não está diretamente relacionado àquilo que se convencionou chamar de centro cultural. Então, no final da conferência, o professor Otacílio, um de seus espectadores, retruca ao Conferencista sobre a ausência de Machado de Assis entre os autores referidos na conferência. O Conferencista responde-lhe que “[...] não havia remédio senão deixar de fora um autor que de viagens – ou descrição de viagens – não tivera experiência” (PADILHA, 1998, p. 65). O que o Conferencista fez, se considerarmos a profanação agambeniana, foi a captura da *zôe* na *bios*, é dizer, a politização da *zôe*, ou seja, o narrador desqualifica as obras do autor de *Dom Casmurro* pela experiência da sua vida íntima, a qual não seria qualificada para representar a temática viagem, uma vez que jamais saiu dos limites do Rio de Janeiro. Neste caso, o Conferencista detém o poder soberano²⁶ da escolha. Assim, a sua conferência atua como o estado de exceção que reduz a *zôe* em *bios*, a relação entre a política e a vida é marcada pelo poder de decisão do soberano sobre o próprio status da vida, vale dizer, em uma vida politicamente desqualificada (vida nua). Tal nudez lhe é imposta pela normalização do estado de exceção, isto é, pela transformação em

²⁶Para Agambem (2007b, p. 149) “[n]a biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal”.

regra daquele estado em que o direito é suspenso em nome de sua manutenção, instaurando assim uma nova forma de vida para Machado. A forma de vida, que é diferente da forma-de-vida, é sintetizada por uma entre as várias formas de vida que ele assume em contextos determinados. Assim, a esta ação excludente do narrador do conto de Padilha (1998), o professor Otacílio retruca, já que ele não considera que a obra de Machado mereça ser sacrificada do cânone universal, respondendo: “Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou a roda da vida” (PADILHA, 1998, p.66). Essa citação, que Otacílio conhecia de cor, pertence ao prólogo da quarta edição das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Embora Machado de Assis nunca tenha saído dos limites do Rio de Janeiro, construiu uma obra que, em muitas ocasiões, trata de paragens estrangeiras ou tem como tema a viagem. Se Brás Cubas é o defunto autor que viaja “à roda da vida”, Machado também viajou como leitor à roda de Maistre, Garret, Sterne e tantos outros. Assim, o professor Otacílio negligencia/profana as normas constituídas e mantidas pelo dispositivo instaurado pelo Conferencista para fazer justiça ao espectro de Machado, como confere Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 150): “O espectro é um morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa: é o passado que se recusa a morrer; no âmago da questão do espectro está a ação da justiça”. Como discorre Derrida em *Espectros de Marx*

Se me aprego a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, [...] é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está presente, aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais presente, e aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar *do* fantasma, até mesmo ao fantasma e com ele... (DERRIDA, 1994, p. 11, grifos do autor).

O professor Otacílio demonstra grande interesse pela passagem da conferência que discorre sobre a “combinação binária de impressões visuais fugazes” (PADILHA, 1988, p. 70), que leva a personagem de Mann a introjetar na sua cabeça a ideia de viajar a Veneza, onde irá morrer. O Conferencista utilizou essa passagem de *Morte em Veneza*, “[...] para exemplificar que a causalidade e a fugacidade provocam, muitas vezes, graves inquietações de espírito e conseqüentemente, memoráveis viagens e epopeias” (PADILHA, 1988, p. 65). Segundo o professor, foi

esta combinação binária de impressões visuais fugazes de um inglês e umas estampas do Lloyd representando barcos a vapor, que levaram Machado, estando num café diante de uma xícara de chá, a traçar grandes planos de viagem, nos idos anos de 1907, ano anterior ao seu falecimento. Pela comparação feita o professor Otacílio apresenta a zona indeterminada onde se cruza a ficção e a realidade, zona que percorrerá toda a narrativa. Mas como Otacílio teria acesso à dimensão humana íntima de Machado, à potência impessoal do ser como são os sentimentos e pensamentos? Isto é possível porque quem cria Machado de Assis é o professor Otacílio. Será este quem parodiará sua vida para, mediante sua memória ficcional que escapa ao que seria verossímil de uma recordação, criar Machado como personagem. A recordação, no entanto, faz parte de uma memória maior: a do conferencista, pois é este que conta para nós as suas lembranças da conferência proferida e do particular encontro com seu espectador. Tal processo de produção, o enfeite da realidade, já nos é alertado pela epígrafe que antecede o conto: “Eu creio que o mar batia na pedra como é seu costume desde Ulisses e antes, que remete ao capítulo” *CXVII – Amigos próximos*, do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1961). Tal elemento paratextual endereça ao leitor a fala de Bento Santiago, o velho Dom Casmurro, que cita e questiona a veracidade do discurso de um historiador:

Um historiador da nossa língua, creio que João de Barros, põe na boca de um rei bárbaro algumas palavras mansas, quando os portugueses lhe propunham estabelecer ali ao pé uma fortaleza, dizia o rei que os bons amigos deviam ficar longe uns dos outros, não perto, para se não zangarem como as águas do mar que batiam furiosas no rochedo que eles viam dali. Que a sombra do escritor me perdoe, se eu duvido que o rei dissesse tal palavra nem que ela seja verdadeira. Provavelmente foi o mesmo escritor que a inventou para adornar o texto, e não fez mal, porque é bonita; realmente, é bonita. Eu creio que o mar então batia na pedra, como é seu costume, desde Ulisses e antes. Agora que a comparação seja verdadeira é que não (ASSIS, 1961, p. 367-368).

O trecho supracitado também nos antecipa sobre a construção narrativa de “Viagens e Viajantes na História da Literatura”, pois será o Conferencista quem põe palavras na boca de Otacílio, e este quem põe as palavras na boca de Machado, e provavelmente seja o Conferencista quem as inventou para adornar seu texto; então, a narrativa de Padilha (1998), enquanto toma para si a estilística metatextual machadiana, parodia o capítulo referido de *Dom Casmurro*, transformando a sua narrativa e reutilizando os cernes temáticos. Neste caso, a escrita funciona como a

memória do autor, sua biblioteca, e, como nos é revelado, “toda biblioteca, como todo museu, escolhe, esquece, classifica, arquiva, celebra” (ACHUGAR, 1994, p. 14, tradução nossa).

A epígrafe em questão atua como uma porta de entrada para a obra analisada, estabelecendo uma ponte entre um dentro e um fora, mais precisamente instaurando os acessos ao seu interior, provocando, assim, estranhamentos e descobertas durante a leitura da narrativa, motivo pelo qual a recepção do paratexto resulta decisiva para a interação entre a estrutura da obra e seu receptor, convocando-o a ativar a memória da sua biblioteca para poder decifrar e ressignificar o texto. Desta maneira, o leitor é convidado a realizar uma leitura palimpséstica para revelar os signos crípticos de um passado que transforma o presente narrativo. Para Piglia (2004), a primeira síntese desse processo de transformação remete à teoria do Iceberg de Hemingway (1988), ou seja, a história secreta se constrói com o não dito, com o subtendido e a alusão; o mais importante nunca se conta.

Após estas considerações, voltemos à combinação binária que iguala Machado de Assis ao personagem de Mann, Gustave Aschenbach, e que afirma que Machado, enquanto simples ser humano, não pertencente a um centro hegemônico, também sente grandes inquietações de espírito, criando memoráveis viagens. À representação do inglês e as estampas do Lloyd representando barcos a vapor, somados à imagem de Machado num café permitem ao leitor do conto objeto a possibilidade de transportar Machado diretamente à Europa ou, ainda, adivinhar o “seu secreto anseio”: tornar-se um escritor universal e, para isto, precisava ser traduzido. Desde 1888, o próprio Machado já tentava ver-se traduzido, mas a autorização necessária foi sistematicamente negada por seu editor, H. Garnier, como atesta a correspondência trocada entre eles (SOUZA, 1958). Tem início, a partir desta instância narrativa, uma combinação entre ficção e dados biográficos e entre história e ficção.

Conhecer os pensamentos e anseios do mestre do Cosme Velho é uma maneira de fazer justiça ao espectro, é uma maneira de conceder-lhe a experiência da qual tinha sido subtraído. Este processo funciona como alternativa ao pesado jugo dos dispositivos biopolíticos de controle aos quais estava submetido, objetiva e subjetivamente. Para Agamben (2015),

[...] o pensamento é forma-de-vida, vida insegregável da sua forma, e em qualquer lugar em que se mostre a intimidade dessa vida inseparável, na materialidade dos processos corpóreos e dos modos

de vida habituais não menos do que na teoria, ali e somente ali há pensamento. E é esse pensamento, essa forma-de-vida que, abandonando a vida nua ao 'homem' e ao 'cidadão', que a vestem provisoriamente e a representam com os seus 'direitos', deve tornar-se o conceito-guia e o centro unitário da política que vem (p. 29; 21).

Voltando ao conto em análise, com Machado transportado pela combinação binária de imagens para a Europa, “o castelo no ar do velho mestre” (PADILHA, 1988, p. 70), como salienta Otacílio, aponta, imediatamente, para a representação da Europa na obra machadiana. Tal aspecto, que não escapa ao atento ouvinte Otacílio, serve também para mostrar que Machado, ao enviar seus personagens à Europa, imprime a eles um castigo. Não seria esse o estilo machadiano? Enquanto alude à literatura francesa, tão universal na sua época, também castiga suas personagens que adquirem o ar de grandeza napoleônico, tão típico da sociedade brasileira do final do século 19, que travava uma luta pela identidade nacional atrelada às ideologias europeias, em que a elite escravocrata, ilusoriamente liberal, permanece indecisa entre optar por conservar seus privilégios ou apropriar-se do discurso democrata liberal europeu.

Há, no entanto, uma relação entre o “castelo no ar do velho mestre” e a produção literária dele, que nos é revelada pelo professor Otacílio, quem transforma o ato de conhecer e escrever em paródia da vida mesma, vida de Machado de Assis. Claro que isto não altera em nada a interpretação da obra do autor do *Memorial de Aires*, só revela o seu gesto, aquilo que fica invisível à leitura.

– Ali! – insistiu o professor – ali, à mesa de um café que não existe mais, e cuidando para não ser notado, Machado curti a tensão entre fazer a Europa e o medo de, uma vez lá, ser tido como uma espécie de José Dias, cuja vista se turvava pela fascinação superlativa do Velho Mundo (PADILHA, 1998, p. 72).

A paródia, segundo a teoria agambeniana, resulta num gesto profanatório que mantém a tensão do mistério e do inenarrável. Trata-se de “um corpo-a-corpo com os dispositivos”, que é o superlativo machadiano que está no fazer a Europa ao estilo brasileiro. Ele parodia as grandes narrativas francesas universais, como é possível ver em muitas das suas narrativas. A título de exemplo, podemos tomar o capítulo L, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que parodia o *Canto V*, de *A Divina Comédia*, e que trata do reencontro entre Brás e Virgília, quando Brás Cubas fala: “Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu” (ASSIS, 1994b, p. 58). Esse trecho

remete à cena em que Virgília, já casada com Lobo Neves, dança com Brás num baile, e os dois são incendiados pela sensualidade da valsa. Esta situação é diferente da cena que acontece na obra de Dante (2009), em que os cunhados Paolo e Francesca se deixam empolgar pelo trecho de um livro que resulta em um beijo trêmulo, quase casto, mas são surpreendidos e mortos pelo marido traído. Já em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há a transgressividade da cena: Virgília e Brás Cubas começam a sua aventura adúltera, que será vivida impunemente, embora sem “carnes febris” e tudo atenuado pela “surdina do estilo”. Outro elemento transgressor em *Memórias póstumas...* é o fato de Brás Cubas desfilar alegoricamente morto entre os vivos, enquanto Dante é um homem vivo que circula entre os mortos.

Então, a paródia machadiana é o simulacro da arte do mímico, ele simula uma ação enquanto representa outra, pois o simulacro

[...] é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, Modelo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada (DELEUZE, 2015, p. 263).

Este outro modelo não indica algum déficit em comparação com a cópia-modelo, mas se coloca como outro modelo possível que está em relação de oposição com o bom modelo consagrado, já que “[...] O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista” (DELEUZE, 2015, p. 264); diferente da cópia platônica, o simulacro não é submisso, mas transgressivo.

Retoma-se, agora, novamente, a citação sobre José Dias, “cuja vista se turvava pela fascinação superlativa do Velho Mundo” (PADILHA, 1998, p. 72) e por quem Machado não queria ser comparado uma vez na Europa, ciente de que, para os olhos europeus, ser um escritor “brasileiramente” original significava ser exótico e indianista. Machado, porém, como é sabido, não se enxergava por esse espelho, pois expressa no seu ensaio *Instinto de Nacionalidade* (1873) o seguinte:

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 empobreçam. O que se deve exigir do 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 (ASSIS, 1994a, não paginado).

Diga-se agora que quem sabia, também, de assuntos remotos no tempo e espaço era o professor Otacílio, “que tudo observava da rua pela vidraça do café” (PADILHA, 1998, p. 73) em que Machado se encontrava no ano de 1907 e, assim, o traz à vida em 1947. Naquele café, em que o mestre mapeava seu destino, Otacílio adivinhava-lhe, ou melhor, traduzia-lhe os pensamentos. Dizia o professor que Machado, “na convicção de ver encerrada a carreira literária [...] não conseguia fazer outra coisa [...] senão embarcar mentalmente rumo à Europa” (PADILHA, 1998, p. 73). Estava o escritor fluminense

[...] se imaginado em plena viagem, morrendo, e uma vez morto, servindo seu cadáver a uma cerimônia rápida presidida pelo capitão do navio, ao cabo do qual seu esquife simples era lançado aos peixes num dia nublado, ao sabor da observância de algum moço, que como Brás Cubas, anotaria (com voz grave, o professor Otacílio inicia uma citação): “A vaga abriu o ventre, acolheu o despojo, fechou-se. – uma leve ruga – e a galera foi andando. Eu deixei-me estar alguns minutos, à popa, com os olhos naquele ponto incerto no mar em que ficou um de nós (PADILHA, 1998, p. 73, grifos do autor).

Desta maneira, o professor Otacílio coloca Machado na sua impessoalidade, é ele com seus pensamentos, recuperando uma experiência de vida que é íntima e portanto resiste ao conceito de pessoa, opondo-se aos mecanismos de exclusão presentes nesse dispositivo e também desativando-os, um olhar que enfoca aquilo que há de mais singular na existência e, ao mesmo tempo, aquilo que ela possui de mais comum, ou seja, devolve ao espectro de Machado a sua vida original e singular. Por outro lado, o trecho supracitado é também paródia e pastiche pelo seguinte motivo: a situação imagética em que se encontra Machado alude à cena em que Brás Cubas volta-se para Pandora e pede a ela que o devore: “Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me” (ASSIS, 1994b, p. 12). Pandora é representada aqui pela morte, quando Machado se imagina sendo devorado; a outra instância narrativa à qual se alude trata do episódio em que Brás Cubas fala sobre a morte e o sepultamento da mulher do capitão na viagem que o levaria a Portugal. O corpo da mulher é lançado ao mar, “à cova que nunca mais se abre”: “A vaga abriu o ventre, acolheu o despojo, fechou-se” (ASSIS, 1994b, p. 30). O que temos aqui é uma paródia por transformação semântica, ou seja, o trecho transpõe a ação de Brás Cubas para a ação de Machado. E essa paródia não é, ao

mesmo tempo, também paródia sobre a “combinação binária de impressões visuais fugazes” (PADILHA, 1998, p. 65) que leva o personagem de Mann a introjetar em sua cabeça a ideia de viajar a Veneza onde irá morrer? Então, o que se nos apresenta aqui em “Viagens e Viajantes na História da Literatura” é uma narrativa que se vai construindo por meio da paródia, como uma matrioska russa, que o leitor tem de ir desmontando e montando. E não é este o estilo de Machado? Entrelaçando sempre várias narrativas, dizendo algo que está oculto e que o leitor deve desbravar? “Residirá a paródia no olhar do observador? A acentuação dada à pragmática da paródia, bem como às suas propriedades formais, terá talvez sugerido que assim o é” (HUTCHEON, 1989, p. 107). Seguindo o caminho pragmático da paródia, Hutcheon (1989) destaca que

quando chamamos a alguma coisa paródia, postulamos alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, inferimos então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto (1989, p. 108, grifo da autora).

Inferese em “Viagens e Viajantes na História da Literatura” um olhar crítico sobre a obra machadiana, onde há um vínculo essencial entre a intimidade e a experiência da escrita.

Destaca, metaforicamente, o professor Otacílio: “não é curioso esse mar coveiro de Machado que abre uma ‘leve ruga’ para admitir cadáveres”; ao que o conferencista lhe responde: “O mar não abre uma leve ruga quando recebe um volume pesado; espirra água para todos os lados, como estrondo...”. “Precisamente”, aponta Otacílio, “o mar de Machado tem uma água alegoricamente densa, inatural...” (PADILHA, 1998, p. 74, 75). Eis que o mar de Machado, e por mar entenda-se narrativa, é alegórico, um mar densamente construído por metáforas que funcionam como “[...] um poderoso instrumento para a construção analógica de pontes entre os temas considerados” (MACHADO, 2002, p. 13); e, ainda, para J.L. Borges, funcionam como “uma simpatia secreta entre conceitos” (BORGES apud MACHADO, 2002, p. 13). Esse denso mar alegórico que se apodera do cânone literário para construir, a partir disso, uma obra nova ao estilo brasileiro, era a maneira de o mestre assegurar o direito à universalização da literatura por oposição ao ponto de vista que somente reconhece espírito nacional nas obras que tratam do assunto local (SCHWARZ, 1990). É como explica o “Bruxo do Cosme Velho” em “Instinto de Nacionalidade” (1873):

que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: 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 [...] 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 autor 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*, e *Julietta e Romeu* [sic] 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 [...] (ASSIS, 1994a, não paginado).

Falando-se em bruxos, volte-se a um que acredita “ter chegado à adivinhação completa do pensamento que ele [Machado] ruminava naqueles momentos” (PADILHA, 1998, p. 74) e perguntemos: será que o professor Otacílio “tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida”? (ASSIS, 2003, p. 79). Agamben já expôs que “a perfeita compreensão de um fenômeno é a sua paródia” (2014, p. 16); então, digamos que sim, pois o Bruxo do Cosme Velho já disse, em *Esaú e Jacó*, que “O leitor atento, verdadeiramente ruminante” (ASSIS, 2003, p. 79), é possuidor de tais estapafúrdias características.

Como leitor ruminante Otacílio observa que Machado, pela deglutição antropofágica, profana aquilo que tinha sido retirado dos escritores periféricos, como é caso dos brasileiros, e não só devolve à literatura o direito a universalidade que pode também perpassar pelas grandes questões filosóficas, senão, também, demonstra que isto pode pertencer a qualquer um, como na *Cartomante*, quando Rita, sem saber, traduzia *Hamlet* em vulgar (MACHADO, 2019, p. 317). Esse gesto profanador/deglutidor revela o poder da profanação: devolver ao uso dos homens aquilo que foi separado deles.

Em outro lugar desta Dissertação, foi comparado o *sagrado* a *exceção* e a profanação ao *exemplo*. Caio Paz²⁷, em seu artigo *Por um uso profanado ou o exemplo como profanação* (2018), explica que

Apesar de as fórmulas do exemplo e da exceção se oporem, respectivamente, como inclusão exclusiva e exclusão inclusiva, o que importa nesse jogo é o modo como ambas as noções mobilizam a exclusão e a inclusão. Enquanto no caso da exceção, há uma relação de captura do fora, ou seja, de fazer com que as coisas que são

²⁷Doutorando em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

excluídas permaneçam em relação (incluídas) àquilo do que foram excluídas, no caso do exemplo trata-se de um movimento inverso. O exemplo neutraliza essa distinção entre o dentro e o fora, uma vez que exibe seu pertencimento a uma classe com a sua singularidade, mas, ao fazer isso, retira-se dessa classe. Nesse sentido, o que o exemplo “exclui” é o seu pertencimento, mas, com isso, ele torna inteligível toda uma classe. Essa inteligibilidade torna indiferente o seu pertencimento e a sua exclusão, a sua singularidade e a sua exemplaridade, criando uma comunidade de seres singulares. Desse modo, pode-se opor a exceção ao exemplo, porque a primeira mantém viva a dialética entre o fora e o dentro, entre o particular e o universal, já o segundo paralisa essas dicotomias dando lugar às singularidades demonstráveis. (p. 283).

O supracitado serve para demonstrar que tanto o autor do *Memorial de Aires*, pela sua profanação deglutidora, que é também parodia, como o professor Otacílio pela sua profanação para-ontológica agambeniana, da qual falaremos mais adiante, procuram fazer justiça a um pertencimento de lugar, seja da literatura, seja de Machado de Assis, mediante a demonstração de que tais características consagradas e portanto universais fazem parte de uma singularidade que é também comum, e assim tornam ilegível toda uma classe dita consagrada.

Otacílio, que tudo vê pela vidraça do café, no ano de 1907, com a cabeça colada à vidraça, chegando a embaçá-la com a sua respiração, “para não deixar escapar nenhum movimento, nenhuma expressão do rosto do mestre” (PADILHA, 1998, p. 74), conta ao conferencista que Machado já deixara os lúgubres pensamentos, pois “já se via em Paris, são e salvo, bem de saúde e de espírito” e parte para “viver o momento culminante da viagem, e provavelmente da sua carreira literária: a sessão solene em sua homenagem [...] presidida por Anatole France” (PADILHA, 1998, p. 76, 75). Temos aqui outra constatação, mas essa se refere a uma homenagem póstuma que recebeu o mestre. A homenagem aconteceu no dia 3 de abril de 1909, em Paris, na “Fête de l'intellectualité brésilienne” (STAUT, 1989, p. 280) cuja finalidade era homenagear Machado de Assis, falecido no ano anterior, e difundir sua obra na França. Organizada pela Société des Etudes Portugaises de Paris, a festa realizou-se no Amphithéâtre Richelieu da Sorbonne, com a participação de Anatole France. Na sessão solene em sua homenagem, Machado diria:

– Je tiens à vous remercier de votre accueil dans ce temple majeur de la culture française, qui atteint, lorsque vous recevez ce représentant de la littérature de l'Amérique, une dimension vraiment universelle. Encore une fois, l'esprit français rend honneur à la voix du Nouveau

Monde... l'esprit français... Como se dizia no antigo Alcazar: vous avez d'esprit? Nous aussi²⁸ (PADILHA, 1998, p. 76).

O que Machado poderia ter dito com outras palavras, se não fosse dissimulado e perspicaz, seria: – Quero agradecer-lhe por suas boas-vindas neste importante e hegemônico templo da cultura francesa, que atinge pela primeira vez, recebendo este representante da literatura americana que não escreve sobre o índio e a natureza exótica, uma dimensão verdadeiramente universal. E ainda poderia acrescentar: – quero agradecer pelo memorável espaço que representa a cultura francesa na cidade fluminense, aquele espaço que um tal Doutor Semana descrevera muito bem como (fazendo uma citação que sabia de cor):

um estabelecimento, onde, todas as noites, por entre baforadas de fumo e de álcool, se vê e se ouve aquilo que nossos pais nunca viram nem ouviram, embora se diga que é um sinal de progresso e de civilização. Chama-se esse estabelecimento – Alcazar Lírico (ASSIS, 1864, p. 29 apud NASCIMENTO, 2017, p. 203).

E para não ficar mal-entendido, pediria licença para ler um trecho de seu prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que diz o seguinte:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto autor, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo (ASSIS, 1997, p. 512).

Embora direto, objetivo e reto, o suposto Machado perceberia um olhar de interrogação na sua plateia. Já cansado, diria: – Oras! Se eu me pintasse de índio e exótico, ainda estariam me enxergado pelo olhar do colonizador.

Deixando as suposições de lado, que, mais que suposições, são uma análise do conto objeto, assinale-se que o Bruxo do Cosme Velho nada tem de direto e reto e sim tudo de “[...] enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias ‘que todos podiam ler’” (CANDIDO, 2004, p. 17). Acontece, como já

²⁸“Gostaria de agradecer-lhe pelas suas boas-vindas neste importante templo da cultura francesa, que atinge, quando você recebe este representante da literatura americana, uma dimensão verdadeiramente universal. Mais uma vez, o espírito francês presta homenagem à voz do Novo Mundo ... o espírito francês ... Como no antigo Alcazar: você tem inteligência? Nós também”. (PADILHA, 1998, p. 76, tradução nossa).

assinalado, que o mar machadiano não espirra água para todos os lados, mas abre uma leve ruga.

Voltando às leituras das rumações machadianas, muito bem feitas pelo professor Otacílio e lembradas pelo conferencista, Machado continua, na voz de Otacílio, dizendo naquela sessão solene: – “Mis l’esprit français n’ouvrira ni ses yeux ni ses oreilles... et Anatole France, ce vieux sourd, dira des tas de choses à mom égard qui n’auront rien à voir avec moi...”²⁹ (PADILHA, 1998, p. 76). De fato, como relata Staut em *Machado na França*:

Com efeito, a latinidade marca o tom geral dos discursos proferidos na Sorbonne; o gênio latino de Machado de Assis é saudado e, até certo ponto, encampado pela ideologia francesada época. Os traços de sua obra, ironia, equilíbrio, harmonia, são apontados pelos conferencistas como decorrência de sua natureza latina, que o aproxima de Mérimée, Renan e do próprio Anatole France, apesar de seu humor mais próximo dos ingleses. Muito francês e pouco exótico, o autor brasileiro projetou, na França, uma imagem que seria também a do Brasil: para uma parte da intelectualidade francesa da época, nosso país se reduziria a um espelho da latinidade e, seu escritor maior, a uma espécie de escriba francês à brasileira. (STAUT, 1989, p. 281).

Assim ficava o mestre condenado por um erro de estratégia: o da latinidade. Segundo Pierre, “que interesse poderia ter para o público francês uma espécie de discípulo distante de Renan ou Anatole France, que nem sequer teve o privilégio de escrever uma obra exótica?” (PIERRE, 1976, p. 245 apud STAUT, 1989, p. 281, tradução nossa). Machado continua na voz de Otacílio:

Eu direi: J’ai traversé l’océan Atlantique comme si je me promenais par la rue do Ouvidor... e a sessão se encerrará por falta do que dizer, et lês deux esprits, le brésilien et le français, seront em face l’um de l’autre, muets épuisés et vaincus, à la fin d’une bataille qui n’aura jamais commecé. Hélas!³⁰ (PADILHA, 1988, p. 76).

Partindo desse discurso, pode-se inferir que a Rua do Ouvidor não representava uma ponte entre o Brasil e a França e sim o oceano que separava ambos os países, disfarçado numa aparente convivialidade da diferença marcada por um

²⁹“Mas o espírito francês não abrirá os olhos nem os ouvidos ... e Anatole France, este velho surdo, dirá muitas coisas para mim que nada terão a ver comigo”. (PADILHA, 1998, p. 76, tradução nossa).

³⁰ “Diremos todos em coro, como se brindássemos funebremente à nossa derrota... Hélas! Atravessei o Oceano Atlântico como se estivesse andando pela Rua do Ouvidor...e a sessão se encerrará por falta do que dizer, e os dois espíritos, o brasileiro e o francês, se enfrentarão mutuamente, exaustos e vencidos, no final de uma batalha que nunca terá começado. Hélas!” (PADILHA, 1988, p. 76, tradução nossa).

gesto transculturador recebido do grande centro hegemônico francês, que, para o mundo literário, era simbolizado pela Editora Garnier, em que os escritores brasileiros começaram a alimentar o sonho de ali fazerem presentes os seus textos um dia e, melhor ainda, serem traduzidos para o francês. Assim, a França transforma-se no referente cultural definidor por excelência das hierarquias que fazem ao escritor brasileiro olhar para seu país em busca do aspecto pitoresco e exótico que tanto agrada aos olhos estrangeiros. Deste modo, tal apelo institucionaliza-se como elemento definidor da originalidade e identidade nacional com o Romantismo, e é desta maneira que se trava uma batalha para a construção da nação brasileira mediante a imagem fornecida pelo espelho europeu... Hélas!

O professor Otacílio dá voz ao espectro de Machado de Assis, uma voz que é de um crítico intelectual que passa a questionar as versões impostas pelos dominadores, recupera uma experiência não revelada nas obras do autor, pois, nas palavras de Agamben: “exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p.59). Tal vazio é quebrado pela apresentação de um machado bioficcional, que fala livremente. Otacílio deixa-o falar, e como fala do além da vida, fica livre da recriminação do biopoder e, portanto, da auto-recriminação. Isto é possível porque Machado é profanado dos dispositivos que o capturam, e isto só é possível porque é convertido em personagem de ficção porque

Antes de tudo [...] a ficção é o único lugar em termos epistemológicos em que os seres humanos se tomam transparentes à nossa visão, por se tratarem de seres puramente intencionais [...]. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, [...]. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento - sintomático de certos estados ou processos psíquicos - ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens - (...) - é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor toma a personagem até certo ponto de novo (ROSENFELD, 2014, p. 35 e 36).

O fim da viagem: a costura enigmática entre a vida e a obra

Voltando às personagens desta viagem pela história da literatura, estava o conferencista junto ao professor Otacílio ao lado da chapelaria, antiga cafeteria da Rua do Ouvidor. Otacílio olhava pela vitrina, “sua respiração embaçava o vidro”;

olhava como quem quer cavar uma história. O conferencista, contudo, “tinha os olhos no mesmo ponto, mas só via chapéus sem cabeça”, e Otacílio continuava, com “aquele nariz encostado na vidraça de uma chapelaria, a tentativa de ver alguma coisa que não fossem apenas chapéus”. Isso pareceu “insuportável” ao conferencista, motivo pelo qual resolveu “ficar de costas para aquela vidraça, olhando para as poças d’água da Rua do Ouvidor [...]” (PADILHA, 1988, p. 77, 78). O que é apresentado nestas cenas da narrativa é o posicionamento do leitor: por um lado, temos o leitor ruminante, já referido anteriormente, e, por outro, aquele mencionado por Brás Cubas, quando descreve:

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 (ASSIS, 1994b, p. 78).

Enquanto uns são olhadores de poças, pelo que fica descrito, outros são

[...] caçadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens o Egito para usufruí-los [...] (CERTEAU, 1994, p. 269-270 apud SOUZA, 2010, p. 178).

Assim como Machado aponta o caminho de leitura para seus leitores, Padilha também indica o caminho de leitura de maneira menos direta, por meio de muitos referentes que surgem como uma metáfora de leitura. Ela representa uma forma de se percorrer o corpo machadiano, identificado pela leitura palimpséstica. Embora esses autores indiquem o caminho, quem o percorre é o leitor que, solitário, escolhe como empreender a viagem, podendo perder-se olhando poças ou ser um caçador de poços. Para muitos criadores, essa é uma estratégia narrativa que sinaliza um modo de operar, relacionando as práticas de leitura e releitura. Dessa forma, em *Viagens e Viajantes na História da Literatura*, o leitor é convidado a ser mais um viajante, e, para esse empreendimento, deve ativar um determinado repertório que equivale a mover-se entre uma vasta série de tradições literárias. No conto em questão, o percurso produz vínculos com as impressões deixadas pelo professor Otacílio, com e pelo entrecruzamento do ficcional e do biográfico e entre a estória e a história.

A respeito desta viagem tenha-se presente o que já advertiu Ricardo Piglia (2004, p. 89), quando afirmou que “um conto sempre conta duas histórias”: uma história visível e outra secreta. O autor precisa ter em mente a segunda história a fim de que a primeira apresente os elementos da história secreta que está sendo narrada de modo elíptico. Assim, a tensão que se cria a partir dos elementos que constituem as duas histórias deve ser mantida até que a história secreta desponte. O que era acessório na história visível se mostra essencial à história secreta. Essa ideia aparece sintetizada no “princípio do iceberg”, de que fala Ernest Hemingway (1988, p. 67): “[...] só se vê um oitavo, os outros sete estão debaixo d’água. Tudo o que você sabe e pode eliminar só fortalece o iceberg”. A ponta do iceberg do conto objeto relata o encontro do professor Otacílio que, quando jovem, conheceu Machado de Assis quando este estava encerrando sua carreira. Por meio de uma série de rumações, no entender de Otacílio, o autor de *Dom Casmurro* traça planos de viagem. O que subjaz à história dois, de João Padilha (1998), é a matéria de criação literária que resulta em uma poética da escrita machadiana.

Retornando novamente ao enredo do conto, temos as duas personagens, Otacílio e o narrador-conferencista, caminhando “de braços dados, em silêncio, seguindo pedra por pedra o trajeto cumprido naquela tarde de 1907” (PADILHA, 1998, p. 83) pelo professor e por Machado, enquanto dirigiam-se ao prédio onde, naqueles tempos, funcionara a Livraria Garnier, e que, no atual ano narrativo de 1947, era um depósito de bebidas (PADILHA, 1988, p. 83). Uma vez à frente de onde fora a Editora, Otacílio relembra o momento em que acompanhou o mestre no ato de entrega de seu último livro, o *Memorial de Aires*. Otacílio conta que naquele lugar, enquanto Machado dormitava, ele lia o *Memorial*, até que chegar a leitura do dia 5 de fevereiro do diário, e que, a partir daí, passou a folhar “abrangevolmente os originais”. Eis que nesse dia o conselheiro Aires escreve: “Relendo o que escrevi ontem, descubro que poderia ainda ser mais resumido, e não disse tudo” (ASSIS, 1976, p. 28) Então, enquanto Otacílio lê o original aproveita o processo criativo de um modo que o material editado já não mostraria motivo pelo qual diz a Machado:

“É o seu livro mais bonito” [...]. “Mas deveria ser publicado assim, em forma manuscrita. A letra da imprensa vai descuidar um pouco a sua beleza.” [...] o leitor precisa gozar, neste livro, não só a literatura mas também a intimidade do gesto que a livrou” (PADILHA, 1988, p. 85).

Sobre a intimidade do gesto, Otacílio teve acesso graças a que gozou do privilégio de ler aquilo que pertence ao autor enquanto infame. Como o livro ainda não estava editado, pode perceber os rabiscos que revelavam os segredos mais íntimos. Mas Machado, quando escreve, parodia a vida mesma e nela se oculta, pois no dizer de Agambem (2007, p.16)

Escrevemos para nos tornar impessoais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamos-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor. Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar.

O gesto³¹ agambeniano está relacionado à noção de gênio, que é a pulsão criadora da qual não temos controle, que nos excede. Esta presença “íntima e pessoal” que “é também o que há de mais impessoal em nós, a personalização do que, em nós, nos supera e excede” (AGAMBEN, 2007, p.16), uma potência impessoal que nos acompanha e nos impulsiona para a escritura, o “outro” íntimo (AGAMBEN, 2007, p.14). Então, se o escritor é impulsionado por esse outro íntimo a escrever, que é ele mesmo, a escrita funciona como um esconderijo, porque esse outro não pertence ao biopoder e, portanto, pode-se pensar a escrita narrativa como forma de resistência contra os dispositivos de captura. No entanto, quando o professor Otacílio nos revela o lado da vida infame, faz uma paródia como para-ontologia, pois

Se a ontologia é a relação — mais ou menos feliz — entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço — a literatura — é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio (como o da lógica é marcado pelo silêncio). Contudo, dessa maneira, ela é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem (AGAMBEN, 2007, p. 42).

Para Agamben (2007), que procura na musicalidade do mundo clássico uma representação mais elemental do mistério presente na paródia, resgatando o sentido de paródia como “separação entre canto e palavra, entre melos e logos” (AGAMBEN,

³¹ Agamben (2007), retoma a trilha aberta por Foucault em torno da função autor, recupera a sentença “Que importa quem fala?”, proferida pelo teórico francês para incluir a sua considerações sobre a questão, destacando que “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade.” (AGAMBEN, 2007, p. 49).

2007, p. 34), entende a paródia como a dissonância entre a palavra e o canto. Como isso, temos a possibilidade de nascimento da prosa que se liberta da poesia, mas que permanece guardando em si “um lamento pela música perdida” (AGAMBEN, 2007, p. 35). Sendo assim, ela é sempre um estar ao lado (parà-oiden) e nunca um lugar próprio (AGAMBEN, 2007, P. 37). É sobre esta intimidade que fala o professor Otacílio, que é clandestina, e se apresenta incongruente na obra literária e para o sistema biopolítico. Por isso, o professor revela essa intimidade da paródia como para-ontologia.

O que se depreende do *Memorial de Aires* é um fazer literário subversivo, típico do estilo machadiano, que não gostava de seguir os ditames das escolas europeias, que o limitavam a um escritor periférico. O *Memorial de Aires*

[...] está no núcleo da articulação entre o registro de diário íntimo e o de romance operada pelo narrador do Memorial. [...] ao passar de um gênero para o outro, o conselheiro Aires frustra as expectativas legítimas do leitor em relação a cada um deles, de modo que, à primeira vista, nem o romance nem o diário íntimo cumprem o que, até os inícios do século XX, de hábito prometiam. Aires oferece ao leitor, por um lado, uma história narrada sem objetividade e turvada de obscuridades, ao contrário do romance realista tradicional; por outro, um diário íntimo no qual o diarista, esquivo, não se dá por achado em sentido oposto ao de costume (FRAGELLI, 2010, p. 48, 51).

Agora quem compulsava o manuscrito era Machado de Assis, “na forma do professor Otacílio”; o conferencista conta que Machado, no corpo do amigo,

Deparou-se, casualmente, com um trecho que o interessou. Era o último parágrafo do diário de Aires correspondente à data de 10 de abril de 1988 – que descreve o momento em que o tio e o pai de Fidélia decidem redigir uma carta de alforria em que se concedia liberdade coletiva aos escravos da fazenda da família. Machado de Assis [...] lê em voz alta: “Retendo o papel, Santa-Pia disse: – Estou certo que poucos deles deixaram a fazenda; a maior parte ficará comigo, ganhando o salário que lhes vou marcar, e alguns até sem nada” (PADILHA, 1998, p. 87).

Logo a seguir, Machado “molha a pena no tinteiro que lhe tinha sido arrastada pela mão do jovem Otacílio, e inscreve alguma coisa no papel” (PADILHA, 1998, p. 87); coisa que depois o conferencista vai verificar no seu exemplar do *Memorial de Aires* e, assim, constata que “Machado tinha feito um acréscimo naquela frase: transformou o ponto em vírgula, abriu um travessão e escreveu: “pelo gosto de morrer onde nasceram” (PADILHA, 1998, p. 87). A certeza de Santa-Pia demonstra que, mesmo alforriados, os escravos não abandonariam as terras em que viviam, aceitando

trabalhar por qualquer salário ou mesmo de graça, por amor à terra, por serem nacionalistas, “pelo gosto de morrer onde nasceram” (PADILHA, 1998, p. 87). Tal fato não somente acarreta uma crítica à abolição, em que há pouca mudança da estrutura social, em que os ex-escravos, mesmo livres, continuaram presos à condição de trabalhadores rurais e à falta de oportunidades, ostentando, agora, uma liberdade que é muito mais ilusória do que real, como também permite fazer uma analogia com relação aos escritores do século 19 e 20, sejam estes românticos, naturalistas, realistas ou modernistas. Os escritores, já na condição de produzir numa ex-colônia, não deixam de acatar as normas das escolas europeias e, no caso de subversivos, não alcançariam a consagração como universais na época, uma vez que não agradariam aos centros literários hegemônicos. Assim, na posse de um discurso nacionalista, camuflavam-se ou enganavam-se enquanto ainda seguiam sendo uma espécie de literatos colonizados. Batista (2010, p. 7) destaca, parafraseando Pratt, que

[...] a visão ideológica da América como natureza foi incorporada pelos intelectuais americanos das ex-colônias por meio de um processo de transculturação, i.e., processo em que as elites das ex-colônias selecionam e adaptam as imagens criadas sobre eles pelos europeus com a intenção de seu próprio discurso de uma identidade cultural (PRATT, 1992, p. 112 apud BATISTA, 2010, p. 7).

A uma visão ideológica desta ordem, Lunardi (2007 apud CHIARELLI, 2016) responde:

na Europa, especialmente, espera-se da literatura brasileira um folclore de mulatas e palmeiras ou a cantilena de mazelas sociais e políticas. Sempre que posso denuncio essa expectativa, questionando por que razão a grande arte, os livros que mudam o mundo, seriam prerrogativa dos países desenvolvidos, enquanto a nós, os periféricos, restaria o relato antropológico de nossa miséria. (LUNARDI, 2007 apud CHIARELLI, 2016, p. 89).

Sobre o assunto, Machado de Assis (1873) já tinha se manifestado no seu *Instinto de Nacionalidade*:

[...] a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe (ASSIS, 1994a, não paginado).

E era sobre isso que Machado de Assis pretendia que seus leitores inferissem, e talvez fosse esse o legado a ser deixado com o *Memorial de Aires*, principalmente quanto ao tópico da subversão dos gêneros. Se o corpo machadiano era alegoricamente constituído, por outro lado, jamais serviu aos ditames de uma escola hegemônica.

No final da narrativa de “Viagens e Viajantes na História da Literatura”, chegando-se ao ponto de táxi em que o professor Otacílio e o conferencista se separariam e onde foi o mesmo lugar em que o mestre Machado e o jovem Otacílio se despediram no ano de 1907, relata o narrador-conferencista: “Fomos caminhando novamente, os dois – eu e o professor Otacílio; eu e Machado de Assis; o jovem Otacílio e Machado de Assis – na direção do largo do Machado” (PADILHA, 1988, p. 88).

Quase no encerramento desta viagem à roda da vida de Machado, tem-se esse trecho que representa uma transfiguração de personagens e narrativas. Tal construção metafórica e metatextual alude à própria arquitetura da narrativa em análise, que relembra as matrioskas russas, uma história dentro de outra, de outra, de outra... Elas constituem uma história maior, mas, para saber o que constitui esta grande história, é necessário desmontá-la, é preciso submergir-se nas águas profundas do conto para descobrir o que há debaixo da ponta do iceberg narrativo e, assim, chegar à história dois, que é a chave da forma do conto e de suas variantes. O processo é também um método de leitura que serve para a narrativa machadiana, pois, enquanto o trecho citado fala da sua própria construção narrativa, também fala do fazer narrativo do Bruxo do Cosme Velho.

Já estavam, agora, no ponto de táxi, o conferencista e Otacílio, e este último prossegue seu relato:

– O bonde que levaria Machado de Assis vinha chegando. Beije-i-lhe a mão e subi no *tilbury*. Parti. Já estava dobrando o largo quando, olhando para trás, vi o mestre sem olhos, porque eles haviam embarcado no meu carro; é o que conluo da cegueira com que ele não viu passar o seu bonde. – O professor deu uma risadinha autocondescendente: - Ai, requinte de estilo! (PADILHA, 1988, p. 89).

Em seguida se despedem o conferencista e o professor Otacílio, na seguinte cena descrita pelo primeiro:

O professor Otacílio [...] entrou no carro, deu um adeusinho pela janela fechada e seus lábios se moveram numa fala inaudível – cujo teor, não obstante, adivinhei facilmente. Ele sem dúvidas, dizia:
 – À beira da calçada estava o conferencista sem olhos, porque eles haviam embarcado no meu carro; é o que conluo da cegueira com que ele não viu passar o seu bonde... Ai, requinte do estilo! (PADILHA, 1988, p. 89).

Essas duas cenas fecham o processo elíptico da construção do conto objeto, pois a segunda é paródia da primeira, ou seja: citação recontextualizada. Para Piglia (2004), esse é o esquema/processo do conto, quer dizer, “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (2004, p. 89). E esta paródia não poderia ter acontecido sem a outra paródia anterior: a da “combinação binária de impressões visuais fugazes” (PADILHA, 1998, p. 65), que faz parte de uma maior, a do capítulo “CXVII – Amigos próximos”, de Dom Casmurro, e todas elas compõem a alegórica narrativa metatextual de “Viagens e Viajantes na História da Literatura”, que se volta para o fazer narrativo machadiano e que, ao mesmo tempo, é uma metanarrativa historiográfica que exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo quem foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios (HUTCHEON, 1991).

Ainda conforme Hutcheon, a paródia está para a metanarrativa historiográfica como produção que tem o papel de

[...] questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade (HUTCHEON, 1991 p. 169).

É essa a mesma função que o mar, alegoricamente denso de Machado de Assis, pretende nas suas folhas que carregam a escrita do mundo, e que Umberto Eco (apud HUTCHEON, 1991) também percebeu ao escrever seu romance *O Nome da Rosa*: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO, 1983, 1984, p. [20] apud HUTCHEON, 1991, p. 167). Diga-se de passagem, também, “que o mar”, como se constata na epígrafe do conto de João Padilha, “então batia na pedra, como é seu costume, desde Ulisses e antes” (PADILHA, 1998, p. 62).

Viagens e viajantes na História da Literatura (1998) resulta em uma poética da escrita machadiana que permite repensar a obra do autor de *Dom Casmurro* como uma narrativa de resistência aos grandes centros hegemônicos, e contra dispositivos de captura do biopoder. Machado propunha um encontro dialético entre o que seria uma escrita nacional e universal, negando a obrigatoriedade de uma escrita exótica de cor local para anular a fronteira entre o local e o universal. E o professor Otacílio propõe a obra literária como uma para-ontologia, e assim reivindica o lugar do espectro de Machado, uma vez que demonstra que o autor enquanto pessoa impessoal e pré-individual não pode ser julgada no valor de uma obra literária:

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo (AGAMBEN, 2007, p. 56)

Mas o professor Otacílio revela esse “corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo”, acionando um jogo profanatório daquilo que não seria visível, revela a vida infame, a experiência íntima de viagem de Machado de Assis. E o gesto íntimo invisível que livra o fazer literário dele, a profanação aplicada por Otacílio, foi eficiente, uma vez que o conferencista aperfeiçoa, a posteriori, sua conferência, ou seja, inclui o autor de *Dom Casmurro* na sua conferência. E neste jogo profanatório a memória é elemento fundamental da narrativa, em que lembrar não significa simplesmente rever, “[...] contudo refazer, repensar, reconstruir com imagens e ideias atuais a experiência do passado, porque nossa percepção se altera conforme o passar do tempo e com ela nossas ideias, juízos de realidade e de valor” (SOUZA, 2014, p. 252). O juízo de valor é alterado porque a memória do conferencista carrega o relato da memória do professor Otacílio que carrega a memória de Machado de Assis. Então, o modo como a memória foi trabalhada por Padilha, nesse jogo de narrativas que se interpõem, de corpos que se misturam compondo um só corpo narrativo, desconstrói também o esperado de um gênero autobiográfico, pois se a autobiografia é a de Machado de Assis, tem-se que ela é incorporada por um outro, que se confunde com o ser apropriado (Machado de Assis). Pode-se afirmar, portanto, que *Viagens e viajantes na História da Literatura* se constrói também como um ato contra os imperativos categóricos. A partir da reformulação no modo de organizar um corpus que abrange a metaliteratura, a metaficção autobiográfica, a metaficção

historiográfica, e que ainda é construído pela dupla estrutura formal do conto, João Inácio Padilha demonstra com maestria um claro sintoma do sujeito pós-moderno, fragmentado, que já não se pode conter em apenas um eu categórico; pelo contrário, pode articular-se em várias formas narrativas num mesmo corpus, assim como Machado já o fazia no século 19.

5.3 Machado profanado em *O homem que odiava Machado de Assis*, de José Almeida Junior

“Herda-se sempre um segredo – que diz “leia-me, alguma vez serás capaz?”– (DERRIDA, 1994, p. 30). Parte-se dessa citação de Jacques Derrida para contar o segredo que instigou José A. Júnior a escrever *O homem que odiava Machado de Assis*. Entender este motivo resulta interessante para conhecer o arquivo espectral herdado por Júnior (2019), pois quem de fato herda é o indivíduo escritor do romance, e não seu narrador, Pedro Junqueira. Este último narra suas memórias vinculadas ao “Bruxo do Cosme Velho”. Explica-se isto para que se entenda que nesta obra não há uma relação de filiação literária, nem de outridade com o espectro, como vimos com as obras anteriores, como é caso do narrador Silviano e a personagem do professor Otacílio. Assim, quem tem uma filiação é o escritor de carne e osso Almeida Júnior, daí o título do livro ser “O homem que odiava Machado de Assis” e não “As memórias de Pedro Junqueira”. A escolha do título é indicativa da visão crítica do autor empírico sobre seu personagem narrador.

Em entrevista dada ao Espaço Brasil do *Portal Galego da Língua – PGL.gal*, Almeida Junior revela que

A ideia do romance surgiu quando descobri um ponto obscuro na biografia de Carolina e Machado de Assis. Carolina Novais, com mais de trinta anos e solteira, mudou-se de Portugal para o Brasil na companhia de Artur Napoleão, músico reconhecidamente boêmio. O fato era incomum para a sociedade católica conservadora do século XIX. Posteriormente ela se casou com Machado de Assis e Artur Napoleão foi um dos padrinhos. Mas o mistério aumentou quando Artur Napoleão deixou um livro de memórias e declarou que não poderia revelar as circunstâncias em que Carolina havia se mudado do Porto às pressas. Com base nesta lacuna na biografia de nosso

escritor maior, construí um personagem de ficção, Pedro Junqueira, que vivia às turras com Machado.³²

Sobre o supracitado é importante notar como a memória, quando registrada, tem o poder de arquivar e quando acessados e reinterpretados esses arquivos criam novas memórias que, registradas, geram um novo arquivo, e, portanto, diferentes espectros. Este circuito de arquivo -> releitura -> novo arquivo, é o mesmo empregado nas duas obras anteriores, que realizaram uma releitura dos arquivos/memórias sobre e de Machado de Assis, legando um novo espectro. Dito isso, falta observar que Almeida Junior ficou instigado por um segredo presente na biografia do casal (Carolina e Machado de Assis), mais especificamente “a não revelação por parte de Artur Napoleão sobre as circunstâncias em que Carolina havia se mudado do Porto às pressas”. Deste vazio sobre a intimidade de Machado de Assis, é dizer seu amor por Carolina, aquilo que ele resguardava em segredo ao ponto de mandar queimar todas as correspondências trocadas entre eles que poderiam revelar segredos do começo do seu relacionamento, como deixa atestado Lúcia Miguel Pereira:

Queimaram-nas, obedecendo a Machado de Assis, as senhoritas Pinto da Costa, para cuja residência foi transportado o móvel nas vésperas da morte do escritor por expressa recomendação deste (PEREIRA, 1946, p.124).

A respeito disso a autora opina que

Sem dúvidas, ficamos assim privados dos melhores documentos para penetrar-lhe na intimidade. Mas toda a elevação, toda a ternura do seu longo amor conjugal está nessa recomendação de um moribundo, nesse último gesto de carinho e respeito (PEREIRA, 1946, p.124).

Assim, para ler esse segredo, para penetrar nessa intimidade, Almeida Júnior (2019) cria Pedro Junqueira, o homem que odiava Machado de Assis. Por isso algumas ressalvas devem ser feitas: até então, nas obras de ficção analisadas de cunho crítico biográficas ensaísticas ficcionais, nos deparamos com narradores que mediante a profanação agambeniana mostraram uma filiação com o espectro de Machado de Assis, tanto os narradores Silviano Santiago, como o conferencista.

³²JÚNIOR José Almeida. Entrevista concedida a José Carlos da Silva sobre o Homem que odiava Machado de Assis: Obra história e ficção em torno de um dos maiores gênios da literatura em Língua Portuguesa; para o Espaço Brasil do *Portal Galego da Língua - PGL.gal*, 28 de junho de 2019. Disponível em: <<https://pgl.gal/jose-almeida-junior-homem-odiava-machado-de-assis/>> Acesso em: 28 jun. 2020.

Graças ao professor Otacílio, devolveram a humanidade ao autor de *Dom Casmurro* e lhe fizeram justiça. A obra de Almeida Junior, ao contrário, vai ser narrada por um narrador que, como nos adverte o título, odeia Machado de Assis. Tais dados indicam que haverá sim profanação do canônico Machado de Assis, mas enviesado pelo “efeito de viseira” instaurado por um narrador em primeira pessoa, que jamais nos revelará a potência de ser do escritor fluminense, como são seus pensamentos, mas somente o que ele, mediado pelo ódio, pelo ciúme e a inveja quer que conheçamos.

A obra de Almeida Junior também se constrói pelo conceito de metaficção historiográfica, conforme discute Linda Hutcheon (1991), que tem por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a perspectiva da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”, oportunizando uma releitura do passado. Esta releitura (no âmbito ficcional³³) está articulada por um narrador que, além de ser sujeito da enunciação, não é apenas enunciador, mas também personagem, imbricando-se tanto no ato narrativo quanto na estruturação da estória. Pedro Junqueira escreve sua autobiografia com o propósito de desmentir o já falecido Machado de Assis. Assim que o leitor vai conhecendo o personagem narrador percebe que ele escreve para preencher as insuficiências da sua vida, o que torna menos plausíveis as lembranças narradas, uma vez que narra para ressignificar seu passado, de modo a convencer-se ou convencer-nos que ele não foi o culpado por não atingir seu objetivos de vida. Além disso, ele registra suas memórias para serem publicadas. Deste modo, ele coloca sua memória vivida em cena por meio da linguagem, realizando uma espécie de memória ficcional (dentro da ficção), onde os “Os fatos não precisam ser verdadeiros, apenas verossímeis o suficiente [...]” (JÚNIOR, 2019, p. 224). Assim pensava o narrador enquanto escrevia uma história para difamar Machado de Assis. Sobre este caráter verossímil que está correlacionado às mentiras das memórias de Pedro Junqueira, Esteves, relendo Vargas Llosa, explica que uma das funções do romance são as mentiras e que estas

[...] nunca são gratuitas: elas devem preencher as insuficiências da vida. A ficção deve superar a insatisfação que a realidade causa; deve enriquecer e completar a existência; compensar o ser humano de sua trágica condição, a de desejar e sonhar com o que não pode realmente atingir (ESTEVES, 2010, p. 43).

³³ Dizemos no âmbito ficcional porque o narrador coloca seu ponto de vista sobre a análise da história e as personagens que nos apresenta, tudo mediado pela memória que tem em si caráter de ficção, então ele já faz uma análise metaficcional historiográfica, e, em cima dessa análise o leitor deve fazer a sua.

As insuficiências de Pedro Junqueira estão diretamente relacionadas a Machado de Assis. Seu discurso permite notar que ele atribui ao escritor do *Memorial de Aires* a culpa por não realizar seus propósitos e, portanto, não se realizar a si mesmo. Notado isso, pode-se afirmar que a narrativa das memórias de Pedro Junqueira são um dispositivo de controle sobre um autor defunto, como já vimos. Os dispositivos implicam sempre um processo de subjetivação, isto é, produzem sempre um novo sujeito (AGAMBEN, 2009, p. 38) e, neste caso, objetivam produzir um novo espectro machadiano, mediante a deturpação do caráter legado de Machado de Assis, como o próprio Pedro Junqueira afirma: “- Não posso ficar calado enquanto canonizam aquele patife. O povo precisa conhecer o caráter dele” (2019, p.12). O caráter está diretamente relacionado a honra, “um homem honrado é um homem de bom caráter”, algo sumamente importante para a época em que se passa a narrativa, a do Brasil Imperial. O tema é muito importante para Pedro Junqueira, que teve seu caráter/honra corrompido. Antes de entrar neste assunto, enveredemos pelas insuficiências da vida do narrador que estão diretamente relacionadas a Machado de Assis.

Pedro Junqueira: as insuficiências da vida e Machado de Assis profanado

As insuficiências de Pedro Junqueira relacionadas a Machado de Assis começam já na infância, após a morte da sua mãe. Quando tinha seis anos, o pai o envia a morar com sua tia materna Dona Maria José, numa chácara no morro do Livramento (JÚNIOR, 2019, p. 15). Ali trava contato com o menino Machado, conhecido somente como Joaquim. Pedro logo passa a estudar sob os cuidados do Padre Narciso, juntamente com Joaquim e outra menina, Joana. O pai de “Pedrinho”, Doutor Francisco Junqueira, é um dos maiores cafeicultores do Rio de Janeiro, proprietário de mais de mil e duzentos escravos, e não fica contente com o fato de o filho estudar com dois agregados (JÚNIOR, 2019, p.12).

As memórias do narrador vão recorrer à infância para revelar a origem da condição social de Machado de Assis. Assim, adentra-se na zoé de Machado, que é Joaquim, em sua vida inqualificável, que ainda não pertence à zoé politizada do consagrado Machado de Assis. Fica evidente, no entanto, o estigma da biopolítica Imperial que o qualificava de agregado, diferenciando-o da classe social que é escravista e burguesa. Joaquim, de classe inferior, ganhava todos os afetos da tia de

Pedro, o que sempre foi um desconforto para o narrador que, sendo da mesma classe e do mesmo sangue, não ganhava as mesmas dedicações da tia.

Posto isso, é importante notar o salto da realidade para o âmbito da ficção, pois de fato Machado de Assis passou sua meninice como agregado na chácara do livramento da sua madrinha Dona Maria José, como conta Lúcia Miguel Pereira (1946):

Não suspeitava Dona Maria José de Mendonça Barroso, viúva de Bento Barroso Pereira, senador, oficial general do exército, ministro duas vezes, de D. Pedro I e da Regência trina, que seu nome só passaria à posteridade por haver, em 13 de novembro de 1839, consentido em ser madrinha de uma criança nascida a 21 de junho desse mesmo ano, numa casinha simples vizinha da sua chácara (p.27).

Então, conhecer a origem da formação do mestre das letras brasileiras, também resulta importante para entender o que estas obras da virada de século também procuram na sua autorreflexão: a costura enigmática entre a vida e a obra, e esta vida pertence ao indivíduo e não ao autor, embora ambos sejam indissociáveis, pois, conforme Agamben (2007), lembrado as palavras de Foucault, "a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura" (p.51). Mas essa marca revela-se pela representação da vida infame do autor, por quilo que não está em evidência explícita no âmbito narrativo das suas ficções; no entanto, como explica Pereira (1946), Machado

Não terá contado propriamente as circunstâncias da sua existência, mas exprimiu o sentimento que elas lhe provocavam, podemos dizer que a obra lhe foi precisamente o avesso da vida, não esquecendo que o avesso não é o lado oposto, mas o lado de dentro, inseparável do de fora, condicionado por ele (p.20).

Assim, a bioficção, na sua interseção de realidade e ficção, proporciona conhecer mais intimamente do bioficcionalizado, ao desvendar a formação de sua personalidade. De outra parte, oferece a oportunidade de um maior entendimento acerca de seus atos e ações, permitindo, até mesmo, que se entenda o gesto que logrou seus romances; ali, na chácara do livramento onde passou sua infância, "recebeu sem dúvida as primeiras impressões do ambiente tão brasileiro e senhorial que evocaria em seus livros" (PEREIRA, 1946, p. 29).

Voltemos às memórias de Pedro Junqueira sobre sua primeira experiência de desjejum marcante na chácara pois, ao deparar-se com Dona Maria José sentada na

cabeceira, Joaquim à direita e Joana à esquerda, relata, nas suas memórias de menino, que esperaria que os agregados saíssem após a sua chegada. Mas para sua surpresa eles permaneceram; o espanto dá-se porque na fazenda de seu pai jamais teriam essa liberdade e pergunta-se “Como a matriarca de uma família rica e influente da capital permitia dividir a mesa com dois mulatos?” (JÚNIOR, 2019, p. 19).

O narrador também vai descrever as características físicas de Joaquim: tinha o nariz um pouco achatado, as pernas finas como gravetos e que gaguejava (JÚNIOR, 2019, p. 17). Todos estes distintivos que remetem a sua condição social e a sua raça foram, ao longo do seu processo de canonização/consagração, apagando-se à medida que se tornava um escritor da elite brasileira do século XIX. Deste modo, sua *zoé* passa a ser capturada pelas *bios* e é politizada, e assim, parte das possibilidades da existência humana de Machado fica apagada por interesses vários porque a vida está presa a rótulos variáveis de acordo com a situação em que o sujeito se encontra carregando a máscara da identidade. Instauram-se, deste modo, as várias formas de vidas como são as de servidor público, homem branco e escritor brasileiro. Então, retornar a origem do escritor carioca, especialmente a sua afrodescendência, possibilita romper com a estrutura política dos dispositivos que o capturou por mais de século como o canônico mestre branco das letras. Mais do que hoje, embora ainda seja muito significativo, na época machadiana a cor de pele definia a participação efetiva num determinado grupo social. Assim, sua inclusão e participação (como intelectual) em um projeto de nação biopolítico, que garante a unidade política da nação não só pelo ordenamento estatal, mas também pela manipulação das diferenças, deve apagar a forma de vida que não se insere em dito projeto.

A captura do eu Machado branco é tão significativa que o fato dele ser mulato sequer configura como uma forma de vida passível de ser eleita pela exceção da biopolítica. Configura-se, assim, como uma *vida nua*, que também se conforma pela exclusão inclusiva da biopolítica, ou seja, exclui-se o Machado “mulato” para incluir-se o Machado branco para garantir a cidadania daquele que está inserido em um projeto de estado-nação que se quer civilizado e eugênico, visto ser do conhecimento que a Europa branca e civilizada era o modelo de progresso que se pretendia imitar. A manutenção deste projeto fica refletida na certidão de óbito do escritor de *Dom Casmurro* e servidor público brasileiro, já que nela é declarado branco pelo escrivão que:

Figura 6- Certidão de óbito de Machado de Assis

25 114 3

Olympio da Silva Pereira
OFFICIAL DO REGISTRO CIVIL
E
ESCRIVÃO VITALICIO DA 6ª PRETORIA DO DISTRITO FEDERAL.

Em 19 de Outubro de 1908

Certifico que do livro de registro de obitos vol. n. 53 consta a fls. 63 e v. o registro de obito de Joaquim Maria Machado de Assis

Idade sessenta e nove annos
Estado vivo
Natural da Capital Federal
Profissão de funcionario publico
Filho de _____
Cor branca
Fallecido de arterio sclerose generalizada às 11 horas
da manhã dia 19 de Outubro de 1908
Residencia Rua Gomes Filho numero dezate
Deixou testamento? Quem
Nome(s) do(s) declarante(s) Rodrigo Langgast e Joaquim de Vasconcelos
Medico attestante Dr. Jayme Smith de Vasconcelos
Numero do Registro Setecenta e noventa e cinco
Lugar do enterramento, Cemiterio de _____

O referido e verdade, dou fé.

O ESCRIVÃO
Olympio da Silva Pereira
Rio de Janeiro, 19 de Outubro 1908

Fonte: página do inventário do escritor Machado de Assis, 1908. Arquivo Nacional. Fundo Juízo da Conservatória Inglesa³⁴

Agamben (2007) explica que

[...] os Estados-nação operam um maciço reinvestimento da vida natural [zóe], discriminando em seu interior uma vida por assim dizer autêntica e uma vida nua privada de todo valor político (o racismo e a eugenia nazista só são compreensíveis somente se restituídas a este contexto) [...] com o suposto fim de representar e proteger uma vida nua que vem a encontrar-se, em proporção crescente, expulsa as margens dos Estados-nação, para ser então posteriormente recodificada em uma nova identidade nacional (p.139).

O embranquecimento de Machado de Assis não garantiu, no entanto, que ele não seja visto como mulato pelos seus pares, mas sim garantiu que o afrodescendente que conquistou um lugar de consagração de uma elite branca não prejudicasse o corpo biológico de uma nação recém-nascida. Daí a importância de legar para a nação

³⁴. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/arquivonacionalbrasil/48632106826>> Acesso em: 18 jul. 2020

brasileira um arquivo espectral do bruxo branco. A questão racial perseguiu-o para além do túmulo; em 1908, um mês após a morte do autor, José Veríssimo publicou no *Jornal do Comércio* um artigo para homenageá-lo, em que afirma: “Machado de Assis era a negação viva e falaz da teoria da raça. Mulato, foi de fato um grego da melhor época, pelo seu profundo senso de beleza, pela eurtmia de sua obra” (apud, PIZA, 2006, p. 41). Elogio muito controverso o de Veríssimo, ao mesmo tempo que diz que era a negação viva e falaz da teoria da raça, se contradiz na segunda sentença, já que nega o adjetivo mulato afirmando que de fato foi um grego, como se todas aquelas características que merecem elogios não pudessem ser dignas de alguém que tenha sangue negro. Embora o embranquecimento proposto por Veríssimo tenha sido categórico, para o líder abolicionista, amigo de Machado, Joaquim Nabuco, foi demais chamar de mulato ao ex-presidente da ABL; por isso envia uma carta a Veríssimo pedindo que tire esse adjetivo que revelava o lado apócrifo do autor canônico:

Seu artigo no Jornal está belíssimo, mas esta frase causou-me um arrepio: “Mulato, foi de fato um grego da melhor época”. Eu não teria chamado Machado mulato e penso que nada lhe doeria mais que esta síntese. Rogo-lhe que tire isso [...]. A palavra não é literária e é pejorativa, basta ver-lhe a etimologia. Nem sei se alguma vez ele escreveu e que tom lhe deu. O Machado para mim era branco e creio que por tal se tomava; quando nele 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 de suas origens (NABUCO apud PEREIRA 2011, p.174).

As palavras de Nabuco nos permitem observar a violência dos dispositivos da biopolítica, que pretendem o apagamento daquilo que é visível e devasso para a identidade de Machado que pertence a uma elite de escritores brasileiros canônicos que se ambiciona branca e, como vimos as análises feitas a partir da contribuição de Perrone-Moisés (1998, p. 61), a palavra “cânone” passa ao âmbito literário mantendo o peso do significado religioso elencando um conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição e, conseqüentemente, apartados do “comum” por meio de atributos que lhes prestam distinção. Intrínseco na definição, percebe-se a legitimação de elementos canonizados mediante a exclusão de agentes considerados inferiores, como o sangue estranho de Machado de Assis. O processo de definição e legitimação do cânone, portanto, implica a existência de relações de poder, de tal modo os autores que estão inseridos nessa plêiade devem atender às necessidades do grupo que representam, e em finais do século XIX até meados do

XX o ideal de brancura era fundamento de inteligência e civilização para a intelectualidade do período que acreditava no futuro de uma nação branca³⁵.

Nabuco acredita que Machado se tomava por branco e que “preferiria o esquecimento à glória com a devassa de suas origens”. Se de fato não é possível achar algum registro do autor de *Pai contra mãe* referindo-se a si mesmo como mulato, tampouco pode-se negar que ele recusava a sua origem ou que não sentia na pele a ação violeta da biopolítica. Como homem das letras e servidor público do estado não poderia assumir abertamente a sua negritude³⁶, pois seria uma afronta contra a sociedade numa época em que escravidão era a base da ordem imperial, defendida e admitida por alguns intelectuais, como José de Alencar, fato apresentado na obra de Júnior (2019). Mas não esqueçamos que Machado era um mímico, e o efeito desta é

[...] a camuflagem... Não se trata de harmonizar com o fundo, mas contra um fundo mosqueado, ser também mosqueado – exatamente como a técnica da camuflagem praticada na guerra dos homens (LACAN apud BHABHA, 1998, p. 129.).

Daí ter-se prestado como ninguém ao efeito da camuflagem, cumprindo todos os requisitos necessários, possuindo

[...] uma meia dúzia de gestos, hábitos e frases típicas, mantidos por uma certa tendência a se repetir. Parece ter escolhido, ele próprio, os clichês em que se perpetuaria. E ter aceito de bom agrado, essa deformação que lhe resguardaria a intimidade e a verdadeira fisionomia (PEREIRA, 1946, p. 15-16).

Mas somente *parecia*, pois o bruxo do Cosme Velho simula ser alguém para esconder a sua intimidade no palco da vida pública, dando a todos a impressão de no seu

[...] verso haver conseguido o ideal de “ter uma só cara, ter um só coração”. Tão coesa, tão dura, tão impassível e impessoal como na

³⁵ “A partir da década de 70 do século XIX, além das pressões internacionais, forma-se internamente uma sistemática oposição ao regime escravocrata fazendo emergir uma política de branqueamento gerada por ideologias através de estereótipos de inferioridade e/ou superioridade racial. Nesse viés, a ideologia do branqueamento ia se consolidando enquanto mito da democracia racial, apregoando a superioridade do branco (quanto mais branco, melhor). Essa ideologia teve como objetivo propagar a inexistência de diferenças raciais no país e mostrar que havia uma convivência harmoniosa entre todos, uma convivência sem conflitos, o que afirmava que a nação era uma só”. (LISBOA, p.193)

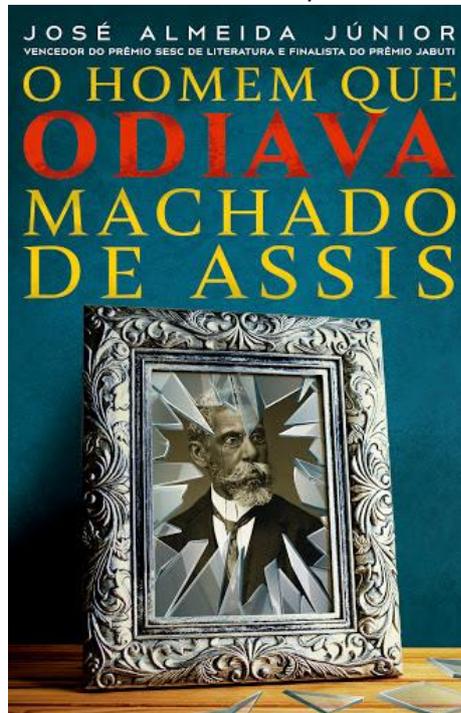
³⁶ Aqui nos referimos a tudo que tange à raça negra, seu caráter biológico ou racial, que é neste caso “a consciência de pertencer a ela” (MUNANGA, 1988, p.51)

estátua que o pôs na entrada da Academia de Letras como um porteiro vago e distraído (PEREIRA, 1946, p. 16; 17).

No seu reverso, entretanto, que são suas obras, imprimia o sentimento resultante da sua experiência de vida, como o foi a ação da biopolítica sobre o corpo diferente.

Alongamo-nos nisso porque a negritude de Machado de Assis e as suas implicações revistas hoje é a ação profanadora por excelência, é o trabalho ético e político da obra *O Homem que odiava Machado de Assis*, de José Almeida Júnior, já expresso na capa do livro, que apresenta o escritor emancipado da máscara branca da vida qualificada

Figura 7 – Capa do romance *O Homem que odiava Machado de Assis*



Fonte: *O Homem que Odiava Machado de Assis*, de José Almeida Júnior (2019)

A imagem do porta-retratos com o vidro quebrado em primeiro plano e em segundo a fotografia de Machado de Assis negro mostra a releitura de um arquivo que foi monumentalizado e que agora é reconstruído pelo caráter apócrifo do que é consagrado. Assim, devolve-se ao mestre das letras sua especialidade que tinha sido capturada na pessoa que o vinculava a uma substância para tornar possível a sua identificação dentro de uma hegemonia determinada, pois como explica Agamben (2007) “[...] só personalizamos algo se sacrificamos a sua especialidade” (p. 48). Mostra-se, desta maneira, o impessoal do escritor canonizado que contrasta com

identidade, revelando-se aquilo que precede e excede o sujeito, é dizer, as singularidades pré-individuais e transindividuais que o atravessam (SAIDEL, 2013, p. 163).

Mais adiante, irredutivelmente, retornaremos às implicações daquilo que precede e excede o indivíduo Machado de Assis. No momento, voltemos às insuficiências da vida de Pedro Junqueira; a primeira, como vimos, dá-se na sua meninice, pela falta da atenção e afeto da sua tia de sangue Dona Maria José, que dava aquilo que ele desejava ao pequeno mulato Joaquim. O narrador nos conta que certa vez, quando criança, entra na biblioteca do falecido Bento, ex-marido de Dona Maria, e percebe que Joaquim estava lá com Joana, e vê, enquanto estava escondido, o “mulato” pegando um livro e recitando um poema romântico para Joana. Diferentemente dele que naquela idade de seis anos “lia com muito custo algumas frases”, Joaquim já declamava poesias com palavras difíceis que ele jamais havia escutado (JÚNIOR, 2019, p. 26). Joaquim regulava em idade com Pedro, desta maneira, tal fato não só adverte sobre a facilidade de aprender do menino Machado, mas também sobre uma admiração de Pedro com a erudição do “mulato” Joaquim, traduzida em inveja pelo desejo de possuir tal erudição, que deveria pertencer a ele e não ao menino agregado e mulato. Estava saindo Pedrinho da biblioteca quando é pego de surpresa pela sua tia que o repreende severamente, já que não queria ninguém mexendo nos livros do finado Bento. Pedrinho, então, decide contar para sua tia que o motivo dele estar ali é porque tinha visto Joaquim fazer uma coisa terrível: roubar um livro da biblioteca, ao que a tia lhe responde:

- Não diga isso de Joaquim. Ele é meu afilhado, foi criado aqui desde que nasceu e é de absoluta confiança. Jamais faria isso.

[...]

- A irmã de Joaquim está doente e ele me pediu para pegar um livro. Queria ler para a menina. Deixei que levasse, desde que fosse discreto e evitasse que os outros o vissem com o livro. Não queria abrir um precedente para que ninguém pedisse o acervo do falecido emprestado. [...] - Você hoje vai dormir sem jantar por causa desses mexericos (JÚNIOR, 2019, p. 27-29).

Toda esta proteção sobre Joaquim deixa Pedrinho desconcertado sem saber o que dizer e só alimenta seu ódio por ele. Outro elemento que vai alimentando a aversão entre ambos são suas brincadeiras vingativas, que não somente denotam a origem da rixa entre os dois, mas nos trazem momentos em que Joaquim está despido do futuro Machado, sendo um moleque igual a tantos outros entregue às brincadeiras,

vivendo no anonimato; é o moleque qualquer, é a criança “mulata” entre tantas outras crianças “mulatas” que não poderiam ocupar a comunidade da elite branca oitocentista. Estas singularidades refutam toda condição de atribuição a dita comunidade e lhe devolvem a sua própria pertença.

As insuficiências da vida de Pedro Junqueira não estão somente relacionadas a sua tia; há outras duas mulheres, que também estão diretamente relacionadas a Machado de Assis. A primeira é Joana, por quem o narrador se apaixona na sua adolescência e descobre que estava tendo um relacionamento com Joaquim, o que aumenta seu ódio por ele ao ponto de não querer ir para o Porto (Portugal), onde iria passar um tempo com seus tios até começar sua faculdade em Coimbra, para não deixar o caminho livre para Joaquim continuar com Joana (JÚNIOR, p. 37). A outra mulher que se tornará objeto do seu desejo a conhece numa férias da sua faculdade quando vai para o Porto. Numa festa dada pelo seu amigo Artur Napoleão conhece Carolina Novais (a futura esposa de Machado de Assis), com quem passa a ter um relacionamento intenso e conturbado. O narrador dedica vários capítulos das suas memórias ao seu relacionamento, chegando a descrever com minúcias de detalhes as relações sexuais entre eles. Mas por que faria isso? Porque exporia tanto Carolina se a desejou exageradamente ao ponto persegui-la e querê-la para si quando já estava casada com Machado de Assis? Basta analisar a época da ação narrativa para entender que se trata de uma questão de posse. No século XIX, a mulher era posse do pai para depois, se permitido por este, passar a ser posse do marido. Então, revelar daquela maneira os atos sexuais entre eles é um modo de afirmar que aquilo que era tão caro para os homens dessa sociedade, e que foi de fato de Machado de Assis pelo contrato do casamento, na verdade foi muito mais da sua posse. Por esse motivo o narrador conta que Carolina já casada traia o autor de *Dom Casmurro* com ele; pois, como observamos desde sua meninice, Pedro Junqueira vê a Machado como o usurpador dos objetos do seu desejo.

Por outro lado, é da relação dos jovens Pedro e Carolina que se “revela” ou “desvenda” a estória das circunstâncias da história em que Carolina havia se mudado do Porto às pressas, pois desse relacionamento Carolina engravida e Pedro, com receio de que o pai o deserdasse, não assume a responsabilidade e ignora todas as cartas que a grávida enviava para ele quando estava Coimbra. A mãe de Carolina, que já estava muito doente, termina falecendo por causa do desgosto e seu pai a expulsa de casa. Carolina passa a morar com seu irmão, mas começa a ficar mal

falada na sociedade, entra em depressão e sofre um aborto. Decide, então, fugir para o Rio de Janeiro com Artur Napoleão, que a ajuda a se reestabelecer na nova cidade. Mas por que isso representaria um vazio na biografia do casal Machado e Carolina e não somente dela? Acontece que no amor, explica Agamben (2007, p. 406), “a dialética próprio-impróprio chega ao seu fim”³⁷

No amor, o amado vem à luz, com o amante, em seu ser velado, numa facticidade eterna muito além do ser. (Talvez seja isto que tem em mente Hannah Ardent quando num texto de 1930 escrito a quatro mãos com seu primeiro marido, diz, com as palavras de Rilke, que o amor, “é a possibilidade de ocultar-se um no outro o próprio destino) (AGAMBEN, 2007, p. 406, tradução nossa)³⁸.

As explicações de Agamben sobre o relacionamento amoroso servem para compreender porque aquilo que se revelaria como infame na biografia de Carolina também é infame na vida do escritor fluminense, pois nesta relação um se apropria do inapropriável do outro numa relação de expropriação permitida. Assim, ao revelar-se a infâmia de um também se revela a do outro que a aceitou, a tomou para si como se fosse dele. Daí, talvez, Machado ter mandado queimar, por ocasião da sua morte, aquelas cartas trocadas desde o começo da sua paixão com Carolina, que poderiam revelar aquilo que não pertence nem a instituição do casamento, nem ao consagrado escritor, e sim a sua vida íntima e impessoal.

³⁷A essa conclusão o filósofo italiano chega em seu ensaio *La pasión de la facticidad* (2007) após analisar “ausência” do problema do amor na obra de Heidegger, e constatar que a ideia do amor subjaz em toda a obra do autor alemão especialmente em *Ser e Tempo*. Analisa a não resolvida dialética entre *eigentlich* e *uneigentlich* (autêntico e inautêntico) que conforme o filósofo devem ser entendidas pelo seu sentido etimológico: próprio e impróprio (AGAMBEN, 2007, p. 393), sendo assim, “Através da sua facticidade o, a abertura do Dasein está cindida por uma impropriedade original, está dividida constitutivamente em *Eigentlichkeit* e *Uneigentlichkeit* [...] O Dasein está co-originariamente na verdade e na não-verdade, no próprio e no impróprio” (AGAMBEN, 2007, p. 394, Tradução nossa) . Para designar tal relação Heidegger escolhe o termo facticidade que seria a maneira como o ser se põe diante das coisas, estas análises nos relembram a mesma relação à qual Agamben alude quando fala do polo entre Genius e Eu. Conforme o filósofo, o aparecer da facticidade de outrem no ser que eu mesmo sou só pode se dar como potência passiva, isto é, a possibilidade de suportar tal aparecimento. Por isso tratar-se de uma passividade, o amor é uma paixão da facticidade. Ou seja, o que amamos em outrem é aquilo que se esconde ao revelar, o que é exibido ao ser encoberto (AGAMBEN, 2007, p. 402). “O amor é a paixão da facticidade, na qual o homem suporta o seu não pertencimento e escuridão, apropriando-os [adsuefacit] enquanto os guarda como tais. Assim, o amor não é, como a dialética do desejo sugere, a afirmação do self nem a negação do objeto amado. Ele é, em vez disso, a paixão e a exposição da própria facticidade, e da irreduzível impropriedade dos entes” (AGAMBEN, 2007, p.406, tradução nossa)

³⁸ En el amor, lo amado viene a la luz, con el amante, en su ser velado, en una facticidad eterna más allá del ser. (Quizás esto es lo que tiene en mente Hannah Ardent cuando, en un texto de 1930 escrito a cuatro manos con su primer marido, dice, con las palabras de Rilke, que el amor, “es la posibilidad de ocultarse el uno en el otro el propio destino”) (AGAMBEN, 2007, p. 406)

Por outro lado, ao analisar a personagem de Carolina da obra de José de Almeida Júnior, percebe-se que ela representa a personalidade das personagens femininas machadianas que embora submissa ao sistema social patriarcal da ideologia burguesa, são fiéis aos seus próprios interesses, ativando a arte da dissimulação que as ajuda a resistir ao sistema biopolítico do século XIX. Tal sistema, em que as mulheres são do lar e propriedades dos seus maridos, pode revelar a incipiência da temática do adultério feminino na literatura machadiana, e na obra de Júnior, pois o adultério não só demonstra como aquilo que era permitido aos homens na própria esfera pública, as mulheres também o faziam em surdina. Mais do que isto, o adultério feminino desestabilizava as bases morais cristãs que são parte do bipoder da biopolítica; sendo assim, o adultério não significa somente uma violação ao contrato do casamento entre duas pessoas, mas sobretudo acarreta a profanação à subjetivação da mulher que tinha seu espaço confinado à esfera privada da vida doméstica e à família, e como sabemos a Igreja tinha papel fundamental na manutenção dessa política. Isto nos revela, ainda, o problema da politização da esfera privada, pois a subjetivação da mulher à esfera doméstica revela a entrada do poder do Governo, poder público, na esfera privada. As mulheres públicas são as prostitutas, assunto também trazido na obra de Júnior, e representam a antítese daquilo que uma Nação quer, não somente quanto a valores morais, mas ainda a uma estética de civilização política, pois aquelas que estavam dentro de uma esfera privada como o Alcazar Lírico, que era símbolo de civilização à francesa, estavam aí cumprindo uma função, servindo aos homens brancos da família da elite brasileira; muitos deles, como nos apresenta a narrativa de Júnior, são homens do universo literário ou da política.

Disto isso, cabe observar que o adultério feminino também significava uma violação ao contrato de família, é dizer, a esta enquanto instituição sagrada, daí a necessidade de controlar/subjetivar a mulher dentro de toda uma série de dispositivos de captura para que ela se ajuste ao interesse biopolítico de constituir a família como “eixo irradiador da moral cristã” (DEL PRIORE, 1989, p. 16 apud AMARAL, 2011, p. 1). Por isto, na época, o adultério feminino não constituía um problema intrafamiliar e sim uma ofensa à Nação, já que a mulher sai dos dispositivos de captura que pretendem performar sua personalidade para atender seus desejos pessoais, contrariando os de uma coletividade. Em outras palavras, a adúltera profana a esfera sagrada da família, ofendendo os valores da Nação. Por isto o adultério feminino tinha

uma punição moral social muito severa, e que, portanto, obrigava as mulheres a continuar com seu casamento mesmo que desejassem a separação.

O mencionado acima fica evidente quando o narrador propõe a Carolina que deixassem de esconder-se como amantes, ao que ela responde:

[...] não quero ficar mal falada, já basta o que você fez com minha reputação em Portugal. Não posso deixar que a estrague também aqui. Não pretendo ser conhecida como adúltera. Você sabe que nessas situações quem leva a culpa é a mulher (JÚNIOR, 2019, p. 137).

De toda esta reflexão metatextual historiográfica pode-se concluir que o adultério não interessa somente a seus participantes porque é antes de tudo um evento político que coloca sob contrato o amor e o desejo para à manutenção da ideologia da Nação e sua memória. Assim, ao revistar este arquivo da história da biopolítica brasileira coloca-se à mostra suas eminentes falhas em tentar controlar o desejo particular e íntimo de um indivíduo. Talvez era sobre isto que o autor de *Missa do Galo* pretendia que seus leitores inferissem quanto tratava do amor, do desejo e das suas vicissitudes, como é o ciúme que revela que aquilo que me “pertence”, ou seja, que me é próprio, seja por contrato jurídico ou moral cristã; na verdade me é impróprio, é uma maneira de colocar ao detentor da posse (homem branco e burguês), na máxima da “exposição da própria facticidade, e da irreduzível impropriedade dos entes” (AGAMBEN, 2007, p.406, tradução nossa), a que também fica exposto o amante, pois quando Pedro Junqueira diz a Carolina que conte a verdade a Machado de Assis, que fale que ela não o ama mais, Carolina lhe responde que ela também ama o marido e que na verdade gosta dos dois (JÚNIOR, 2019, p. 138).

Pedro Junqueira, no entanto, em nenhum momento procura culpar Carolina pela traição (até porque ele é o amante), mas sim, como advogado que é, inculpar Machado de Assis, mostrando-o como merecedor da traição. Adentremos agora no triângulo amoroso de Carolina pelas vias da vida íntima do autor de *Dom Casmurro*.

O triângulo amoroso de Carolina: Machado, o absenteísta

Estava nosso narrador já formado em Direito pela Faculdade de Coimbra, desfrutando da boemia parisiense, a pretexto de aprofundar seu conhecimento na área na Faculdade da Sorbonne, quando seu pai interrompe o ciclo de boemia e pede para que ele retorne ao Rio de Janeiro, onde já tinha conseguido um cargo no governo pelo partido conservador, graças à amizade com o Visconde do Rio Branco. Corria o

ano de 1871, quando Pedro, já no Brasil, assume o cargo com o propósito de criar uma lei que, como diz o Visconde, convença aos “aboliconistas e aos donos de escravos que o caminho para resolver a questão servil deve ser paulatino” (JÚNIOR, 2019, p. 83). A necessidade desta lei só se fazia obrigatória dada a pressão que recebia Rio Branco do embaixador inglês. Após um mês de tramitação, a Lei do Ventre Livre é aprovada no Senado, na famosa Sessão das Flores. Em seguida, o projeto é sancionado pela Princesa Isabel. Sobre isto dois assuntos merecem destaque: por um lado, existe a pressão da Inglaterra para que o Brasil se torne um país abolicionista; de outro, a verdadeira intenção desta lei: tornar o Brasil um país civilizado para os olhos estrangeiros, servindo-se de um caráter conciliatório que agradasse aos proprietários de escravos e aos abolicionistas representada pela maneira mais lenta e gradual para abolir a escravidão e garantir, assim, uma sobrevivência maior a este regime, ou seja, o processo do qual se originou a lei de 1871 é controverso, sobretudo no que se refere às motivações.

Mas a celebração foi um fato. Numa festa no Clube Fluminense, com flores e faixas com dizeres “Viva o Ventre Livre” para ornamentar os salões do clube, Pedro Junqueira se reencontra com Carolina, mas para sua surpresa ela estava casada com aquele mulato que odiava desde sua infância. Então, decide reparar seu “equivoco” com Carolina pedindo ajuda a Artur Napoleão, que na ficção é amigo dos três. Este lhe aconselha que se aproxime de Machado para ter contato com Carolina mediante uma ajuda financeira, pois o escritor mal conseguia sustento com sua literatura e seu trabalho no *Diário Oficial*. Antes de continuar analisando a aproximação de Pedro, Carolina e as vicissitudes que atingem o escritor brasileiro, cabe destacar que trazer os problemas financeiros do nosso autor consagrado também é uma maneira de humanizar o canonizado, pois isto não interessa à esfera da *bios*, ou melhor da *zoe* politizada, já que isso faz parte da vida terrena e seu caos não interessa ao subjetivado consagrado. Então, quando o narrador nós conta que Machado de Assis apresentasse ao seu trabalho com um terno branco surrado, a secretária não o reconhece e o identifica como “um mulato de óculos”, e que este já em conversa estabelecida com o narrador acaba aceitando a ajuda financeira daquele que não queria ter por perto da sua esposa Carolina, mas que como outras ajudas tinham sido negadas e estava prestes a ser despejado da sua residência acaba aceitando, dessubjetiva o corpo social político e histórico de Machado de Assis tornando-o qualquer um e portanto real e humano de ações que não são dignas das memórias da vida consagrada. Tem-se

assim uma retomada do indivíduo que é também um sujeito socioeconômico que está por detrás do seus produtos artísticos-culturais e que carrega na pele mulata a marca de quem não nasceu, como diz o ditado popular, em berço de ouro. Situação diferente a do narrador, que sempre usufruiu de segurança financeira desde seu nascimento e que é branco. Ainda podemos concluir que o fato de Machado de Assis estar casado com Carolina, que é branca e portuguesa, não solucionou seu “problema” da cor de pele, como sugeriu Antônio Candido (2004) em *Esquema de Machado de Assis*, quando diz que “A cor da pele não parece ter sido motivo de desprestígio, e talvez só tenha servido de contratempo em um momento brevemente superado, quando casou com uma senhora portuguesa” (p. 15). Quando a secretária de Pedro Junqueira se refere ao autor brasileiro de “mulato de óculos”, não só contradiz a sentença anterior de Candido, como também lhe devolve sua espécie, que, como vimos, é a sua vida nua que precisa ser sacrificada para que se estabeleçam as diferentes formas de vida que permitirão ao escritor fazer parte da hegemonia branca funcional da Nação, e ao restaurar a sua espécie torna-o especial, que é:

[...] o ser comum ou genérico, e isso é algo como a imagem ou o rosto da humanidade. [...] ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um [...] (AGAMBEN, 2007, p. 47).

Dito isso, pode-se afirmar que a dificuldade econômica de Machado de Assis mulato representa a luta da ascensão dos afrodescendentes à elite cultural do Império, pois, como sabemos, poucos foram os mulatos que ocuparam postos de destaque na literatura, na política ou na administração pública, como é o caso do nosso também personagem da obra de Júnior, André Rebouças, o único negro presente na casa de Nabuco para tratar das questões abolicionistas. Não podemos esquecer, de outra parte, que André Rebouças é filho de Antônio Pereira Rebouças, um mulato de origem humilde e autodidata. Esta última característica lhe permitiu um cargo na Câmara dos Deputados no segundo Império e formar um filho engenheiro e abolicionista como André Rebouças.

A questão socioeconômica era muito importante para os homens patriarcas da época. Cunha (2002) explica, nas suas análises baseadas na obra *Psychologia do adultério* de Lemos Britto, que na época Imperial considerava-se que o adultério feminino se dava principalmente quando o homem falha com a sua obrigação de

condutor moral ou de provedor, motivo pelo qual a mulher se interessa por outro (p. 10). Para o narrador, deste modo, é importante discorrer sobre a diferença financeira entre ambos, demonstrando que Machado falhou enquanto homem, o que justificaria o adultério de Carolina.

Quando o narrador conta que vai até à casa do casal para levar o dinheiro prometido naquele encontro que teve com Machado em seu trabalho, descreve que, para a visita, vestiu um terno de tecido importado da Inglaterra com uma camisa branca de linho, e que passou seu melhor perfume enquanto o outro o recebeu “à porta de casa trajando um terno preto barato – daqueles comprados nas lojas mais populares do centro do Rio de Janeiro” (JÚNIOR, 2019, p. 115).

Dessa maneira, o narrador remarca mais uma vez a diferença da origem e a distância econômica entre ambos. O que também revela a violência do biopoder e das biopolíticas para a manutenção de uma elite unificada/homogênea, seja burguesa ou pequeno-burguesa. A biopolítica vai lançar sobre esses corpos uma série de dispositivos, capitalistas e morais, para que se submetam e identifiquem-se como classe e ou grupo social que recebe e é merecedor de certos privilégios, como trajar roupas importadas, ter casas em lugares privilegiados, domésticas para que façam o trabalho braçal da casa, serem os patriarcas das suas casas etc. Pedro Junqueira revela a intimidade econômica do lar (*oikos*), que na antiga cidade-estado grega era o lugar destinado à vida privada; mas, como vimos, na biopolítica a vida natural e o seu espaço destinado passam a ser incluídos nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal. Assim, o lar também pertence à administração do Estado. Então, quando o narrador se dá tempo de narrar sobre a fachada da casa do casal (Machado e Carolina), destacando que embora tivesse boa localização na rua dos Andradas, apresentava uma fachada estreita e bastante desgastada e que a residência

[...] possuía apenas um vão sem ornamentos, com duas poltronas puídas e uma mesa de jantar de seis lugares. À direita da entrada havia uma porta que devia dar para a cozinha, e seguindo-se reto chegava-se aos quartos, que certamente não seriam mais de dois (JÚNIOR, 2019, p. 115).

O narrador torna público que Machado falhou na administração econômica do seu lar e, portanto, da sua família. Tal fato deslegitima também a participação de Machado com o bom funcionário público, no papel social e econômico da modernidade. O conjunto assim delineado justifica ainda mais o interesse de Carolina

por Pedro, visto que este poderia oferecer um conforto econômico àquela mulher. O narrador conta ainda que no dia da visita Carolina cozinhou galinha, e não bacalhau, para o jantar. Além disso, fica claro que ela não tinha quem fizesse as tarefas do lar, representando a cena como degradante para a mulher. Fato é que Carolina, ainda com as mãos engorduradas de galinha, cumprimenta-o e ajusta a posição dos talheres.

Para além dos interesses do narrador, o exposto acima serve para pensar a costura enigmática entre vida e autor, em outras palavras, a costura profana da vida com a qualificada vida autoral, que nos devolve o indivíduo real e humanizado, e revela que elementos corriqueiros da vida cotidiana podem fazer parte da obra de arte. Lucia M. Pereira em seu *Estudo Crítico e biográfico* sobre Machado de Assis, que procura um entrelaçamento entre a obra e a vida do romancista para descobrir o homem por detrás do autor, conta sobre as dificuldades econômicas pelas quais passou o casal e diz que o romancista “evoca enternecido o começo da existência comum” no seu “autobiográfico” *Memorial de Aires* (PEREIRA, 1946, p. 128) e faz a seguinte citação da obra:

A pobreza foi o lote dos primeiros tempos de casados. Aguiar dava-se a trabalhos diversos para acudir com suprimentos à escassez dos vencimentos. Dona Carmo guiava o serviço doméstico, ajudando o pessoal deste e dando aos arranjos da casa o conforto que não poderia vir por dinheiro. Sabia conservar o bastante e o simples; mas tão ordenadas as cousas, tão completadas pelo trabalho das mãos da dona que captavam os olhos ao marido e às visitas. Todas elas traziam uma alma, e esta era nada menos que a mesma, repartida sem quebra e com alinhamento raro, unindo o gracioso ao preciso. Tapetes de mesa e de pés, cortinas de janelas e outros mais trabalhos que vieram com os anos, tudo trazia a marca da sua fábrica, a nota íntima da sua pessoa. Teria inventado, se fosse preciso, a pobreza elegante (*Memorial de Aires*, apud PEREIRA, 1946, p. 128-129).

A biógrafa diz: onde se lê Carmo e Aguiar leia-se Carolina e Machado de Assis (PEREIRA, 1946, p. 130). E nós acrescentamos: onde se lê Aires e Fidélia leia-se, também, Machado e Carolina. Mas como pode ser autobiográfico se é ficção e ainda concordando com o destino designado por Foucault ao autor que disse que “a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura”, como pode um romance ser autobiográfico? Pois bem, é autobiográfico porque os eventos narrados em nada se referem ao autor e sim ao *indivíduo* real que está detrás ou dentro do autor. Lembremos que quando Foucault proferiu a conferência *O que é um autor*, em 1969,

centrou sua análise somente no autor e não no sujeito. Tanto que quando L. Goldman, no debate que se seguiu à conferência, pergunta-lhe se ele reduz a existência do homem ou do sujeito ao status de função, ele lhe responde: “Não fiz aqui a análise do sujeito, fiz a análise do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 295). Acima utilizamos a palavra *indivíduo* para abdicar do substantivo sujeito e do seu sentido de assujeitamento e subjetivação, nos termos agambenianos do conceito. Então, se se pode afirmar que o *Memorial de Aires* é autobiográfico é porque a obra de arte é uma ferramenta contra os dispositivos de captura da biopolítica, em que o autor deixa a marca da sua singularidade, da sua vida infame. Machado, “o mais encolhido dos caramujos”³⁹, era ciente sobre as questões que norteiam a captura do autor, e que a obra não pertence a seu autor e sim ao indivíduo real que a escreveu. Lembremos quando, em *Dom casmurro*, o narrador adverte que o nome do título pertence ao poeta do trem que assim o apelidou, e que “[...] poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso de seus autores; alguns nem tanto” (MACHADO, 2017, p.16).

Assim sendo, por mais que obra leve o nome do seu autor não é a este que pertence e sim ao eu-impessoal que fica corrompido no ato da escrita-ficção que jamais representa a coisa mesma porque é paródia. Então, o que se registra é uma similitude do eu-impessoal. Por outro lado, quando dizemos que o genérico Machado está em Aires, em Aguiar, em Dom Casmurro e em tantos outros, afirmamos o caráter multifacetado da própria existência que se assemelha a tantas outras e não se pode conter em uma única identidade. A partir dessa reflexão observa-se que o indivíduo factual, ao se tornar literatura, será outro na visão de outro. Derrida, em *A escritura e a diferença*, assevera o seguinte:

A escritura é a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora- para- outrem- em- vista- de- outrem- neste- mundo, metáfora como possibilidade de outrem neste mundo, metáfora como metafísica em que o ser deve ocultar-se se quisermos que o outro apareça. Escavação no outro, em direção do outro em que o mesmo procura o seu veio e o ouro verdadeiro do seu fenômeno (DERRIDA, 2009, p. 40-41).

³⁹Palavras de Machado de Assis extraídas da sua crônica publicada na *Gazeta de Notícias* em 14 de maio de 1893. Fonte: *A Semana*, de Machado de Assis. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000187.pdf>> Acesso em: 27 ago. 2020.

Essa saída de si em si, que permite ao autor procurar seu veio e o ouro verdadeiro do seu fenômeno é a saída do pessoal para o impessoal, do sagrado ao profano, que se dá na ação da escrita, pois como explica Agamben

Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamo-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor (AGAMBEN, 2007, p. 16).

Entretanto, como já salientamos, Machado sabia que as obras somente levam do autor seu nome e às vezes nem isso. A literatura é o espelho do autor Machado, que é, como explica o filósofo italiano, “o lugar em que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa “espécie” ou *image* não nos pertence” (AGAMBEN, 2007, p. 46, grifos do autor). Como não lembrar do conto *O espelho*, que elenca muito bem tudo o que temos analisado, desde a captura do indivíduo pelos dispositivos da biopolítica, o surgimento do sujeito assujeitado, o alferes elimina o homem, e a revelação de que essa imagem não nos pertence; quando afastado dos dispositivos de captura, Jacobina percebe ao ver-se no espelho que a sua imagem estava “[...] vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (MACHADO, 2019, p. 225). Assim, aquela teoria defendida por Jacobina de que “cada criatura humana traz consigo duas almas” (MACHADO, 2019, p. 248), relaciona-se à tese agambeniana sobre o sujeito ser um campo de tensões, cujos polos antitéticos são Genius e Eu (AGAMBEN, 2007, p. 15). O conjunto relaciona-se aos limites que apartam autor e sujeito de carne e osso, que é um dos assuntos tratados por Agamben no seu livro *Profanações*, especialmente quando tece consideração sobre *a morte do autor*, e avalia que as “críticas hostis” ao pensamento foucaultiano identificam, em suas reflexões, “a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e de um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade” (AGAMBEN, 2007, p. 57).

Voltando-se ao adultério, os amantes continuam seus encontros furtivos e Pedro deseja cada vez mais ter Carolina para si. Em um encontro com Silvio Romero este lhe revela que Machado está tendo um caso com a atriz portuguesa Inês Gomes. Pedro pergunta ao crítico literário se conhece algum jornal em que se possa publicar a notícia, e ele lhe recomenda *O Corsário*. Romero, assim como Junqueira, tinha seus motivos para querer difamar o escritor da *Teoria do medalhão*, um desses foi o artigo publicado na *Revista Brasileira*. Em seu artigo “A Nova Geração”, Machado falou

sobre a sua decepção com os jovens poetas incluindo-se Silvio Romero. Aos motivos do narrador além dos elencados anteriormente, soma-se agora o plágio, sim, conforme o narrador, Machado de Assis plagiara suas ideias, retiradas do manuscrito que lhe entregou para ler, e as utilizou em seu livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Esta aproximação entre Romero e Junqueira já é apresentada desde as primeiras páginas da obra de José Almeida Júnior. Vai ser Sílvio Romero quem sugere a Pedro que pense em escrever suas memórias contando tudo o que sabe sobre Machado de Assis, observando que ele poderia ajudá-lo, nessa instância narrativa como em outras é apresentada a rivalidade entre Romero e o escritor carioca, assim como o preconceito que o primeiro tinha sobre o segundo por ser mulato. Diz o crítico: “Se fosse por mim aquele mulato não teria lugar na história brasileira” (JÚNIOR, 2019, p. 12). As diferenças entre o crítico e o escritor fluminense são bastas conhecidas dentro do âmbito acadêmico, mas ao serem trazidas demonstrando influência na crítica feita por Romero a Machado nos expõe que, ao juízo crítico sobre uma obra de arte, também subjaz motivações “impessoais”, no sentido agambeniano do termo, de quem as profere. Embora dentro da crítica literária não há nenhuma necessidade de “matar o autor”, tal elemento demonstra que sim importa quem fala ao voltar-se para o contexto histórico e social da construção enunciativa.

A notícia sobre a traição de Machado torna-se pública. Três dias após a publicação da mesma, o narrador vai à procura do escritor para “tomar conhecimento do resultado do seu plano”. No encontro, o bruxo do Cosme Velho diz ao narrador que não gostaria mais de expor sua privacidade, mas em consideração a ele, que é amigo da família, decide contar-lhe que as coisas não estão bem entre eles e que dormem em quartos separados e que Carolina não fala mais com ele, nem sequer o olha. Pedro Junqueira aproveita a situação para propor a Carolina que fuja com ele para Portugal. Como no primeiro momento da proposta Carolina não responde que sim nem que não, decide fazer novamente a proposta indo à casa do casal depois de Machado sair para seu trabalho no Ministério da Agricultura. Mas acontece que o escritor retorna à casa antes do esperado e se depara com Pedro e Carolina de mãos dadas. No momento da ação narrativa não sabemos se Machado flagra esse momento, mas mais adiante constatamos que sim. Quando Machado pergunta a Pedro o que estava fazendo na sua casa, o narrador nos conta que ele respondeu com voz trêmula, não conseguindo disfarçar o nervosismo: “- Estava a sua procura, tenho assunto a tratar com você”. Ao

contrário de Carolina que, como salienta o narrador, diz: “- Como você não estava, ofereci-lhe um café para que não perdesse a viagem – acrescenta Carolina de forma serena, como se nada estivesse acontecendo entre mim e ela” (JÚNIOR, 2019, p. 179). A cena nos lembra aquela do primeiro beijo do capítulo XXXIV de *Dom Casmurro*. A facilidade com que se recompõe Carolina com a chegada de Machado é a mesma com a que se recompõe Capitu quando chega sua mãe. Nesta cena, como em outras, percebe-se a influência de *Dom Casmurro* em *O homem que odiava Machado de Assis*, até na constituição do narrador. Nas duas obras temos narradores já com idade avançada procurando esclarecer fatos sobre acontecimentos das suas vidas. De modo que toda a narrativa se constrói a partir de um processo de recapitulação dos fatos pela memória, e também ambos narradores são formados em direito e assim, vale lembrar, agem na sua autodefesa perante um tribunal de leitores. A influência é constatada no final do livro, quando entre aspas encontramos o seguinte pensamento,

“Alguns anos depois Machado de Assis publicou um livro, cujo protagonista era um marido ciumento que não sabia se tinha sido traído pela mulher e um amigo do casal. Passou toda a vida toda alimentando essa dúvida.

Nada mais autobiográfico” (JÚNIOR, 2019, p. 237).

Não se trata aqui de pensar que Júnior quis terminar com o enigma sobre a possível traição de Capitu, antes pelo contrário, até porque ele constrói um narrador nada confiável. Mas demonstra o trabalho da intertextualidade metaliterária, que neste caso serve-se de uma obra canônica, para transformá-la e transgredi-la. Por outro lado, quando na sentença final é afirmado “Nada mais autobiográfico”, retoma-se a complexa relação entre indivíduo, autor e obra, pela ficção da própria vida daquele que escreve, que só se apresenta enquanto gesto na narrativa, gesto paródico, transfigurado e rasgado, e esse gesto também é o do autor na voz silenciada daquele que está no seu reverso: é o infame, o outro de si mesmo.

Para resolver o flagrante na casa do casal o narrador procura uma desculpa e vai até o trabalho de Machado. Uma vez lá pede ao escritor que apoie sua campanha política; já tinha conseguido aprovação para disputar as eleições pelo partido Liberal à Câmara dos Deputados pela província de São Paulo (JÚNIOR, 2019, p. 180). Lembrando que Pedro Junqueira conseguiu a aprovação graças ao trabalho que fez com o Visconde do Rio Branco, do partido conservador, para a aprovação do Ventre

Livre. Ao narrador não lhe importa trocar de partido enquanto consiga chegar a deputado, seja pela escada da direita ou pela da esquerda. Machado não aceita o pedido do narrador. Ardiloso e arguto observador da vida política, Machado declara ao narrador que

- Todo candidato tem a melhor das intenções até chegar ao poder, depois só pensa em tratar dos próprios interesses. Sou bastante astuto para não acreditar nessas promessas (JÚNIOR, 2019, p. 181).

Após as conjecturas de Machado, o narrador pensa que ele “fazia objeções para conseguir alguns contos de réis” porque para ele “valia mais o metal do que as convicções” (JÚNIOR, 2019, p, 181). Mas, para surpresa do narrador, o escritor responde o seguinte

- Não estou interessado em seu dinheiro, tampouco em me envolver com movimentos abolicionistas de brancos que só pensam em se promover à custa de uma causa que pouco conhecem. Para vocês, os pretos sempre foram uma propriedade, e agora um trampolim na política (JÚNIOR, 2019, p, 181).

Pedro, de fato, não tinha como contra-argumentar ao exposto por Machado, então, na sua defesa fala:

- Pelo menos estou fazendo minha parte para acabar com a escravidão no país. Ao contrário de você que, mesmo sendo descendente de escravos, renega suas origens e não contribui absolutamente em nada para reverter a condição dos negros (JÚNIOR, 2019, p, 181).

Pedro ainda acrescenta que não se lembra de ter lido em nenhum lugar seu apoio à Lei do Ventre Livre. Como já tratamos anteriormente sobre a renegação do escritor à sua origem, vamos nos ater à resposta que ele dá a Pedro:

- Combato pela abolição à minha maneira. Talvez você não saiba, mas toda a questão das matrículas de escravos passa pela minha repartição. Já demos parecer pela libertação de muitos cativos que não foram registrados pelos seus senhores.

[...]

- A mesquinhez da escravidão está em meus romances, em meus contos e minhas crônicas. Quem tem o mínimo de perspicácia consegue ver isso. Pelo visto você não consegue enxergar (JÚNIOR, 2019, p. 181).

Machado foi, de fato, funcionário público responsável pela Segunda Seção da Diretoria da Agricultura do Ministério da Agricultura entre 1870 e 1880; era sua

maneira de combater o sistema desde dentro. Chalhoub, no seu livro *Machado de Assis: historiador*, faz uma pesquisa relativa aos documentos da repartição chefiada pelo escritor e encontra um parecer feito por Machado no qual objetava a reabertura da matrícula dos escravos pedida pelo senhor José Pereira da Silva Porto, em 1876. Veja-se uns trechos da epistola:

Obedecendo ao despacho da Diretoria, examinei detidamente estes papéis, e, à vista deles e das disposições legais, direi resumidamente o que me parece. O argumento principal, que acho nestes papéis, favorável à negativa, é que as causas de que trata o art. 19 do regulamento não são a favor da liberdade, isto é, não são propostas pelo escravo, mas pelo senhor, a favor da escravidão, – entenda-se, a favor da propriedade. [...] Outrossim, convém não esquecer o espírito da lei. Cautelosa, equitativa, correta, em relação à propriedade dos senhores, ela é, não obstante, uma lei de liberdade, cujo interesse ampara em todas as partes e disposições. É ocioso apontar o que está no ânimo de quantos a tem folheado; desde o direito e facilidades da alforria até a disposição máxima, sua alma e fundamento, a Lei de 28 de setembro quis, primeiro de tudo, proclamar, promover e resguardar o interesse da liberdade (MACHADO DE ASSIS, apud CHALHOUB, 2003, 219-220).

O supracitado demonstra muito a postura política de Machado de Assis que, como analisa Chalhoub, “lembra os de advogados abolicionistas” (CHALHOUB, 2003, p. 219). O escritor não aceita a reabertura das matrículas, já que não é solicitada em favor da liberdade e sim da manutenção do direito de propriedade sobre os escravos.

Por outro lado, o bruxo africano, retomando o adjetivo de Silvano Santiago (2016), diz que a mesquinhez da escravidão está nos seus escritos e quem tem o mínimo de perspicácia percebe isso. São várias as narrativas do escritor que trazem a temática da escravidão, como *Pai contra mãe*, *O caso da vara*, *Mariana*, *Memorial de Aires*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e até, retomando, *O Espelho*, embora não apareça de maneira evidente a temática da escravidão. Lembremo-nos que após os escravos fugirem, Jacobina vê-se só e, portanto, privado da admiração de “Nhô alferes”. Sem os sustentadores de sua identidade, então, percebe-se sem imagem no espelho. Com a falta dos escravos perde-se também a estrutura escravocrata e com isso sua autoimagem de superioridade, expressa na relação de alteridade. Embora neste conto não se apresente de maneira explícita a escravidão, nem os motivos que poderiam levar os escravos a fugir, incita-nos a pensar nas questões; mais ainda se temos presente o ano em que foi publicado, 1882. O conto sugere a ideia de que os escravos tinham a alma mais livre daquele que era de fato livre.

Para finalizar estas análises acerca da visão de Machado sobre os escravos, cabe citar um fragmento de uma carta endereçada a José de Alencar, datada de fevereiro de 1868, na qual Machado faz elogios a Castro Alves pelo drama *Gonzaga*:

Eu não podia, por exemplo, deixar de mencionar aqui a figura do preto Luís. Em uma conspiração para a liberdade, era justo aventar a idéia 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 soluços, 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.⁴⁰

A bela crítica de Machado, que compara o escravo ao rei, não enaltece o primeiro nem diminui o segundo, simplesmente devolve a humanidade a ambos, e, sobretudo ao escravo, que jamais seria comparado humanamente a um rei. Dessubjetiva ambos das suas categorias de captura igualando-os nas emoções, retirando-os do conjunto a que pertencem, devolvendo-lhes a singularidade em seu ser tal qual é, a saber, nem individual tampouco universal (AGAMBEN, 1993, p. 11). E ainda evidencia que o drama universal do rei Lear de lá também sucede aos locais escravos de cá. Não é, portanto, nem universal nem local e sim de qualquer um que possa sentir no coração o desespero do amor paterno.

Sem mais alongamentos, volte-se à discussão entre Pedro e Machado, que continuou em tom fervoroso até o segundo acabar proibindo ao primeiro de se encontrar novamente com Carolina. Pedro se retira falando ao escritor que “- pouco importa o que pensa com seu ciúme patológico” (JÚNIOR, 2019, p. 182). A frase final do narrador dialoga, mais uma vez, com *Dom Casmurro*, suscitando a Machado que seu ciúme estaria relacionado à sua imaginação fértil.

Após a contenda, Pedro fica alguns dias sem receber notícias de Carolina e deduz que Machado também a deve ter a proibido de se encontrar com ele. Então volta à casa do casal, mas contrata um menino para que vigie os movimentos de

⁴⁰Texto-Fonte Disponível em:

<<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/criticas/CRITICA,%20Castro%20Alves,%201868.htm>> Acesso em: 08 set. 2020

Machado; aguarda o momento em que este sai para o trabalho e bate à porta da casa. Como ninguém aparece ele vai até a janela do quarto do casal e avista uma pessoa deitada de camisola branca com as duas mãos sobre o peito, força a fechadura da janela e consegue entrar no quarto; quem estava deitada era Carolina. Após o narrador fazer uma descrição minuciosa sobre o aspecto moribundo dela, passa aos diálogos. Ele pergunta a Carolina se o escritor lhe fez algum mal; ela conta-lhe que Machado a proibiu de sair de casa e que faz tortura psicológica; ameaçou-a com publicar no jornal que ela não passava de uma adúltera e que a exporia de uma forma que tornaria sua vida um inferno. Por esse motivo Carolina decide contar a Machado a causa pela qual saiu de Portugal, dando-lhe assim uma informação que o contentasse sem revelar o adultério. Como a situação entre o casal estava muito ruim, Carolina acaba aceitando o convite de Pedro para fugir a Portugal, mas acontece que o narrador não fica nada feliz com a resposta, porque, desta vez, à diferença das anteriores, em que tinha feito a proposta, ele tinha a possibilidade de concorrer à Câmara de Deputados pelo partido Liberal. Mas diz a Carolina que se ele perdesse as eleições fugiriam no outro dia (JÚNIOR, 2019, p. 183;184;185). Fica assim declarado o egoísmo de Pedro; a ele não lhe interessa resgatar a amante da situação angustiante; outrora sim, mas agora ele pode conquistar uma vida social vencedora e é isso o que ele mais almeja e inveja em Machado. O menino bate à porta da casa avisando que Machado está retornando e Pedro foge pela janela (JÚNIOR, 2019, p. 186).

No dia seguinte, Machado vai à casa de Pedro para falar com ele; diz ao narrador que ele não respeitou o acordo de não se encontrar com Carolina e que não adiantava afirmar o contrário; também lhe conta que percebeu um menino vigiando sua residência e perseguindo-o, e que certamente ele é o responsável pela artimanha. Ainda lhe diz que se não parar de importunar a ele e a sua esposa vai publicar no jornal o que está fazendo e acrescenta: “Se persegue as pessoas sem estar no poder, imagine quando conseguir um cargo de deputado”. Mas essa não era a única arma que Machado tinha contra Pedro, pois também lhe expõe que tem um segredo para revelar aos seus amigos abolicionistas: “Mil e duzentos pretos são submetidos a trabalhos forçados em suas fazendas no Vale do Paraíba”. Pedro intenta comprar o silêncio de Machado com dinheiro, mas o escritor diz que só não publicaria tais segredos se ele se mantivesse longe de Carolina (JÚNIOR, 2019, p. 188; 189).

Pedro volta a se encontrar com Carolina. Machado, sob o pseudônimo de Lélío, publica o artigo “As contradições de um abolicionista branco”, na *Gazeta de Notícias*. Nele o escritor diz que embora o narrador tenha estudado em instituições de prestígio, “não fora capaz de construir um caráter honrado” e desde que voltou ao Brasil, forças políticas o puseram em cargos privilegiados sem merecimento algum e trazendo poucos resultados em relação ao que o Estado lhe pagava. O artigo sustenta, ainda, que embora Pedro tenha alardeado a todos os cantos que sua participação foi primordial para a aprovação da Lei do Ventre Livre, não passava de um carregador de pastas do Visconde do Rio Branco (JÚNIOR, 2019, p. 200).

Este momento narrativo marca o ápice da ruína do narrador, que é a destruição da sua honra e o leva a impossibilidade de conquistar uma vida social vencedora. Após a publicação de Lélío, José do Patrocínio publica na *Gazeta de Notícias* um artigo dizendo que pessoas como Pedro mereciam a morte por utilizar as instituições para promover seus próprios interesses, para salvaguardar a posse de negros da sua propriedade. No mesmo dia, o jornal *Abolicionista* divulga uma nota esclarecendo que Pedro tinha sido sumariamente expulso e que repudiavam veementemente sua atitude vil de ingressar no movimento para se beneficiar e que não esmoreceriam diante de pessoas desonradas, como ele, que chamuscavam a causa abolicionista (JÚNIOR, 2019, p. 202). Este é o cimo que leva ao narrador a ver o autor do *Memorial de Aires* como o culpado por ele não realizar seus propósitos e, portanto, não se realizar a si mesmo. Contudo, Pedro ainda poderia fugir com Carolina, já que nada mais o prendia ao Rio de Janeiro; ambos acertam a viagem. No dia viagem Pedro está no porto do Cais Pharoux, esperando a amante; chega a hora de embarcar na lancha para ir até o navio, mas Carolina não aparece. O marinheiro leva os primeiros passageiros, Pedro fica para ver se ela aparece, a lancha volta para buscar os últimos passageiros de modo que deve decidir se embarca ou não. Então o narrador nos conta que pensa o seguinte:

Embarcar naquele momento significaria abrir mão de Carolina em definitivo e deixar que ela voltasse a conviver em harmonia com Machado de Assis. Depois de tantas derrotas, aquela seria a derradeira. Ir atrás de Carolina não seria garantia de conseguir que ela voltasse a se relacionar comigo, tampouco de convencê-la a deixar o marido. Estava cansado dessa indefinição. Eu passava dos trinta anos e não poderia me prender aos caprichos de uma mulher casada; precisava resolver minha vida, construir família, fazer herdeiros. Por

mais que gostasse dela não tinha certeza de que valeria a pena abrir mão de tudo (JÚNIOR, 2019, p. 221).

Essas memórias do narrador demonstram que para ele Carolina só significava um troféu que poderia exibir como símbolo de uma batalha ganha contra Machado, mas ao perceber que exigiria dele mais esforços, decide abandonar a ideia sob a justificativa de que já passava dos trinta anos. Portanto, embarca rumo a Portugal. Uma vez lá continua alimentando seu ódio contra o escritor do Cosme Velho.

Tirando o peso à importância que dedica Machado, o narrador conta, de maneira genérica, que decide começar um rascunho de artigo contra aqueles que o atacaram por manter escravos na sua fazenda, e que aproveitou a oportunidade para denunciar o falso moralismo do autor de *Quincas Borba*, e diz:

Forjei uma história de que em sua casa trabalhava uma preta que ele acostumava açoitar. Os fatos não precisam ser verdadeiros, apenas verossímeis o suficiente para causar um estrago na sua imagem (JÚNIOR, 2019, p. 224).

Aqui fica revelado o trabalho ficcional das memórias de Pedro que conformam a obra *O homem que odiava Machado de Assis*. Pedro-narrador constrói suas memórias pela retórica da verossimilhança, em que, como explica Silviano Santiago (2000), há o predomínio da imaginação sobre a memória na investigação do passado (p. 35) e, por outro lado, aproveitando-se a própria explicação do narrador da obra de Júnior (2019), para que os acontecimentos sejam verdadeiros, isto é, críveis, basta que eles se encaixem e que possam ser explicados pelo verossímil. Pode-se pensar que a revelação feita por Pedro anteriormente constitui um ato falho, no sentido freudiano, porque a partir deste momento torna-se ainda menos aceitável todas suas memórias, que constrói Machado de Assis como uma pessoa cruel. Cabe destacar também que é com esse trabalho de verossimilhança que o escritor Almeida Júnior trabalha para a construção da narrativa, posto que é a partir de um vazio na biografia de Machado que está relacionado a Carolina que ele constrói sua narrativa, articulando eventos históricos verídicos com fatos comprováveis da biografia do escritor fluminense para criar uma ficção que se explica pelo verossímil.

No entanto, enquanto o narrador-personagem visa deturpar o caráter do canonizado escritor para preencher as insuficiências da vida e superar a insatisfação que a “realidade” lhe causou, Júnior deixa seu gesto ético e político pela profanação do canônico Machado Assis, devolvendo-nos o indivíduo negro que lutou para chegar

ao sistema e desde ali vigiá-lo e criticá-lo, demonstrando que não foi absenteísta político. Mas isto se torna possível se se conhece a vida natural do indivíduo, pois ao entrar-se nela é possível restituir a vida nua à sua forma-de-vida, e este trabalho de restituição foi feito problematizando a biopolítica e suas formas de governamentalidade da vida. O processo de profanação nos leva, ainda, a pensar na construção de um ethos, para refletirmos os desdobramentos dos sentidos atribuídos a um termo, na sua acepção originária como é, neste caso, autor e canônico.

6. Considerações finais

Ao longo desta dissertação analisamos, entre outras coisas, como a figura do autor Machado de Assis foi formada pelos discursos biopolíticos de uma crítica literária, que é aquela com a função de controlar e modelar uma vida agindo como dispositivos de captura do indivíduo Machado, o simples Joaquim. Esses discursos, que têm o papel de consagrar o autor, ou seja, de ingressá-lo em um cânone literário, perpassaram por várias discussões conforme o momento político e sociocultural da época. Por isso, no capítulo 2, além de avistar o mais evidente – as discussões dos críticos sobre o autor não se enquadrar em nenhum movimento literário específico e, portanto, não ser representativo para o país –, observou-se que a problemática do enquadramento também decorria da sua hereditariedade étnica, pelo fato de o autor de *A causa secreta* ser mulato na sua época. Aqui falamos na “sua época” porque, atualmente, para nós, pelos critérios de hoje, para além das questões de preto ou pardo, ele é negro. Vimos, então, que havia uma necessidade política de embranquecê-lo, uma vez que, a partir de *Quincas Borba*, passou a ser inegável a qualidade da produção do então mulato. Ao mesmo tempo não se aceitava, nos idos anos do século 19, que o “genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada” (ROMERO, 1897, p. 18) não se rendesse ao critério de artista engajado na arte como expressão leal da própria raça. Isso não era só uma questão levantada por Romero; também o foi por Araripe Júnior, de maneira não tão direta, por Veríssimo e, no modernismo, por Graça Aranha. O arrolado, além de demonstrar que quando o indivíduo Machado passa a assumir uma função importante, isto é, que é representativa para o corpo político da nação, a sua vida natural (zoé) íntima, particular, que também é sua notável afrodescendência, passa a ser incluída na *bios* da vida qualificada e, como consequência, uma *forma de vida* precisou ser apagada; neste caso, a vida negra. Ao mesmo tempo em que tal apagamento se impunha, ocorria uma cobrança para que ele reconhecesse isso na sua literatura, o que transcorre para além das implicações do realismo romântico e do idealismo naturalista. Essa ambiguidade, como constatamos em Agamben (2007b, p. 29-30), é vista na passagem da zoé para bios, da profanação para à consagração ou da exceção para o exemplo e vice-versa. Nos dois casos, um rastro se mantém: o indivíduo e o autor são indissociáveis, até porque, como avistamos, de alguma ou de

outra maneira os críticos não fazem uma dissociação total entre a biografia/pessoa do escritor e suas obras. Enfim, para todos os efeitos, o escritor fluminense passará ao cânon literário como o bruxo drummondiano branco. Como já frisamos, é pelos critérios de hoje que Machado é considerado negro. Vale lembrar que, em 2011, o autor de *Dom Casmurro* foi representado por um ator branco em uma propaganda comemorativa da Caixa Econômica Federal. Não por acaso, há décadas é reivindicado como negro pelo movimento negro. Em 2019, a Faculdade Zumbi dos Palmares criou a ação “Machado de Assis Real”, em que coloriu a foto clássica do autor, que foi tirada, originariamente, em 1892, quando o escritor tinha 52 anos. A capa do livro *O homem que odiava Machado de Assis* (2019) também traz uma versão colorida dessa foto.

Após o exposto, já podemos levantar o primeiro pressuposto: os escritores que analisamos trabalham com as mesmas armas utilizadas pelos críticos machadianos, mas de maneira inversa. Se os primeiros trataram da costura entre a vida e a obra para incluí-lo no cânone, que, como vimos no capítulo 4, o separa da esfera mundana profana, estes escritores da virada do século 20 ao 21 trataram da “costura enigmática da obra e do autor”, fazendo um reuso dessa imagem capturada, mas profanando-a. Assim, ao incluir o autor Machado de Assis dentro da narrativa de ficção, advertem: este autor é uma personagem de ficção, é um sujeito assujeitado a uma personalidade/máscara, e, assim, mediante hipóteses, intentam compreender e nos devolver o ser humano, que se assemelha a qualquer um de nós. Isso é muito significativo porque nos leva a uma compreensão do passado enquanto observamos a escuridão do nosso presente, como a estruturação do racismo e o assujeitamento do corpo público, que é também nosso, aos dispositivos da biopolítica, etc.

Vimos em *Machado* (2016) que o narrador acessa as cartas do escritor fluminense para pintá-lo nos gestos da figura humana e, por conseguinte, nos estados da alma, “para melhor revelar isto a que se chama o ser humano, suas alegrias e suas adversidades” (SANTIAGO, 2016, p. 59). O narrador também o iguala aos outros, aos pobres, que precisam ser marginalizados pelo novo sistema moderno não somente pela cor da pele do “bruxo africano”, mas, também, pela doença. Tanto a epilepsia quanto a pobreza eram uma mancha que precisava ser removida do progresso da modernidade. Os pobres, como também os epiléticos, entre outros estigmatizados, são, como analisa Bauman (1999, p. 56), os “outros” da ordem, ou seja, os

“inadaptáveis”, “incontroláveis”, “incongruentes” e “ambivalentes”, “culturalmente não manipulável” e “resistente a todo tratamento”.

Em *O homem que odiava Machado de Assis* (2019), vimos a quebra do mito da passividade de Machado de Assis em relação à elite branca da época. Júnior devolve-nos o indivíduo negro que lutou para chegar ao sistema e, desde ali, passa a vigiá-lo e criticá-lo. Demonstra, com isso, que Machado não foi um absenteísta político. Ao proceder a uma costura enigmática entre a vida e a obra, que ocorre pelo conhecimento da vida natural do indivíduo, e, paralelamente, ao entrar-se nela, o narrador restituiu a vida nua à sua forma de vida, enquanto problematizou a biopolítica e seus modos de governabilidade da vida.

Já *Viagens e viajantes na História da Literatura* (1998), embora não mencione a questão racial de Machado, fará uma análise similar às obras anteriores. O autor elabora, no entanto, uma análise mais profunda sobre o discurso machadiano. Lembrando o assunto desenvolvido no capítulo 3 que mostra a ação da subversão do discurso hegemônico corroído pelo subalterno. Assim, enquanto Padilha (1998) trabalha a costura enigmática entre a obra e o autor, constrói uma poética da escrita machadiana que permite repensar a obra do autor de *Dom Casmurro* como uma narrativa de resistência aos grandes centros hegemônicos, e, também, contra os dispositivos de captura do biopoder.

Verifica-se, então, que todas as obras restituem Machado de Assis ao livre-uso dos homens ao devolver-lhe o que lhe foi tirado pela consagração, que é o mesmo gesto de retomar para o uso comum aquilo que o dispositivo sequestrou, acionando a passagem de uma *religio*, que já é percebida como falsa ou opressora para a negligência como *vera religio* (AGAMBEN, 2007, p. 60). Ao negligenciar as normas constituídas e mantidas pelo dispositivo, possibilitaram uma revolução que não se limita a fazer um uso correto dos dispositivos, mas que permite a ruptura com o próprio dispositivo e sua transformação em uma nova realidade. Pela profanação que aciona a *vera religio*, suplantada pelo velho desejo de perpetuação do dispositivo, as diversas formas de vida do escritor são superadas e incluídas na vera forma-de-vida que inviabiliza as fraturas impostas pelo dispositivo.

Estas questões demonstram um retorno do escritor real, que tinha sido deixado de lado tanto no estruturalismo quanto no formalismo russo, mas não há uma discordância total, uma vez que a imagem do autor também é considerada uma ficção construída por uma série de discursos que capturaram e cristalizaram uma imagem

que é uma variante do escritor real. Esse ressurgimento não trata somente dos detalhes da vida do artista e dos bastidores de sua criação, pois há, antes de tudo, uma fundamentação política, de reivindicação histórico-social por uma vida de um Machado de Assis negro que lutou corpo a corpo contra a biopolítica e que é produtor de uma literatura nacional. Por intermédio da profanação, ressignifica-se também o negro como agente social. A hibridação entre a biografia e a fabulação dessa vida reestabelece a separação, ou melhor, inclui sua vida minúscula, banal, escura, que não costuma pertencer ao cânone do biográfico. Portanto, definimos a bioficção relato ficcional sobre a vida consagrada/canônica de um autor, em que se acentua a singularidade da sua existência que contrasta com a personalidade da biografia tradicional, ao passo que se demonstra que o ser singular e o autor são indissociáveis.

Essa hibridação, tecida pela metaliteratura, pela metatextualidade e que é também historiográfica e de feição ensaística, rompe as balizas entre a realidade e a ficção. Em tais casos, o autor é uma personagem e os narradores configuram-se como leitores. Assim, este elemento extraficcional também conforma-se como personagem, não pela convocação direta, mas, sim, pela autorreflexão, em que o narrador, também escritor e intérprete, é, antes de tudo, um leitor. Tudo isso configura uma quebra ao paradigma da verossimilhança aristotélica, que separa o real da ficção. Na sua *Arte poética*, Aristóteles afirma que “O historiador e o poeta [...]. Diferem entre si porque um escreve o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (2007, p. 43). Assim, ao colocar de fato a biografia na bioficção e a história na estória, os autores invertem essa diferenciação a ponto de o verossímil influenciar no verdadeiro, levantando questionamentos sobre os limites entre ficção e não ficção. Consideremos as seguintes afirmações: “Os fatos não precisam ser verdadeiros, apenas verossímeis o suficiente [...]” (JÚNIOR, 2019, p. 224); “[...] mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil” (ASSIS, 1998, p. 57). Estas duas frases, embora a última seja do *Memorial de Aires*, elencam o novo conceito do real proposto pelas narrativas biofissionais. Trata-se de abandonar a obrigatoriedade da verossimilhança destinada à arte, posto que, com essa ruptura, pode-se manifestar melhor o pensar e o existir do autor bioficcionalizado, ao mesmo tempo em que, em razão da presença do incongruente, que é o inverossímil/a realidade, revela-se tanto no âmbito da ficção quanto no da realidade. Repetimos: os fatos não precisam ser verdadeiros, apenas verossímeis, para que cheguem a nós como factuais. Todos estes aspectos questionam as bases do que concebemos como verdadeiro, ao despontar que o autor

Machado de Assis é, na verdade, antes inverossímil que verdadeiro, assim como a história do progresso e até mesmo do cânone nacional. Essa ação de quebra dos limites estabelecidos, dá-se pela paródia que, neste caso, não é um “gênero literário, mas a própria estrutura do meio lingüístico no qual a literatura se expressa” (AGAMBEN, 2007, p 39). Dito de outra maneira: para atingir o mistério, o inenarrável, só resta apelar para a paródia, único modo de manter viva a tensão dual presente na realidade e no próprio ser.

É possível observar e, por fim, concluir, que os autores das obras que analisamos estabelecem uma relação dialética com as narrativas de Machado, entendendo-as como uma herança, uma dívida ou, ainda, como uma negação da tradição literária. A repetição dialética surge também pela ironia intencional, e se articula entre: citação com e sem aspas; pastiche; comentário; interpretação; influência; crítica; homenagem; alusão, etc. Este reuso literário ocorre tanto pelo rito do contágio (“um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007, p. 59) quanto pelo lúdico/jogo que é outra forma de profanação agambeniana: ela propicia, na interação do que se toca e se revalida a cada nova inserção, uma nova reinterpretação. Esse tipo de uso ou de reuso é próprio da arte e não pode ser confundido com o consumo utilitarista, uma vez que assume como inoperante o consumo e o direito à propriedade que governa os gestos humanos.

7. Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007a

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007b

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Tradução de Flavia Costa e Edgardo. Castro Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima pobreza: regras monásticas e formas de vida*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 27-51.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond. Sobre a tradição em literatura. *A Revista*. Belo Horizonte, ano 1, n. 1, julho de 1925, p. 33.

ANDRADE, Carlos Drummond. A rotina e a quimera. In: *Passeios na ilha. Divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Americ - Edit, 1943.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em "A força do destino". In: *Revista do tempo brasileiro*. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 18- 28, jul. a set. de 1980.

ARISTÓTELES. A arte poética. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AMARAL, Isabela Guimarães Rabelo do. INFERIORIZANDO MULHERES NO PERÍODO IMPERIAL BRASILEIRO: A INFLUÊNCIA DO DIREITO. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo, julho 2011. Disponível em: <https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300298141_ARQUIVO_Artigo_paraANPUH-IsabelaGuimaraes.pdf> Acesso em: 09 ago. 2020.

ASCIUTTI, Mônica Maria Rinaldi. *Um lugar para o periódico O Novo Mundo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010.

ASSIS, Machado. Instinto de Nacionalidade. In: ASSIS, Machado. *Obra Completa de Machado de Assis*. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/sergioalcides/machadinstinto.pdf> Acesso em: 100-1/2019.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Mérito, 1961.

ASSIS, Machado. *Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1976.

ASSIS, Machado. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 511-639. 1 v.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994b.

ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ASSIS, Machado. O espelho. In: CHAUVIN, Jean Pierre (org.). *Contos essenciais / Machado de Assis*. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2019.

ARANHA, Graça. *Machado de Assis e Joaquim Nabuco: COMMENTARIOS E NOTAS Á CORRESPONDÊNCIA ENTRE ESTES DOUS ESCRITORES*. S. Paulo: MONTEIRO LOBATO & C., 1923.

AZEVEDO, S. M. Machado de Assis entre a consagração e a polêmica. In: *Anais do XV Encontro da Abralic*. Rio de Janeiro, 2016. v. 1. p. 1655-1663.

BAPTISTA, Abel Barros (2009). Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita. *Revista Brasileira de Literatura Comparada, Niterói*, v. 11, n. 15, p. 61-87

BAPTISTA, M. R. Notas sobre o conceito de vida em Giorgio Agamben. In: *Revista Profanações*, v.1, n.1, 2014, pp. 53-74.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATISTA, Eduardo L. A. O. *Poética da representação cultural: relações entre literatura de viagem e tradução na literatura brasileira*. 2010. 355 f.. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/posdoc/Projeto%20EB.pdf>> Acesso em: 12/01/2019.

BERGAMINI, Atilio. "Instinto de nacionalidade" na imprensa liberal. *Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro. v. 6, n. 12, p. 15-31, dezembro 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mael/v6n12/a03v6n12.pdf>> Acesso em: 20 dez. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

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

BORGES, Jorge Luis. Borges e eu. In: BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Teorema, 1998.

BOSI, Alfredo. Augusto Meyer: crítica machadiana e memória. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 32 (92), 2018, p. 195-208. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ea/v32n92/0103-4014-ea-32-92-0195.pdf>> Acesso em: 03 out. 2020

CAMPOS, Gabriela Vieira de. O literário e o não-literário nos textos e imagens do periódico ilustrado "O Novo Mundo" (Nova Iorque, 1870-1879). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2001

CANDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 15-32.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002 [original 1968].

CARNEIRO, Alessandra da Silva. Figurações do Índio Romântico em Sousândrade e Gonçalves Dias. *Eutomia, Revista Online de Literatura e Linguística*. Ano II, N.º 2 – Dezembro de 2009.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHIARELLI, Stefania. De labirintos, corações e bibliotecas: encenações da leitura na ficção de Adriana Lunardi. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 48, p. 87-100, mai./ago. 2016.

COUTINHO, Afrânio. “Machado ou Grieco?”. *Diário de Notícias*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, nº. 11196, 17 maio 1959.

CUNHA, Eduardo L. Adultério: a família diante do estrangeiro. *Veritati – Revista da UCSal*. Ano II n.2, jul.2002 pp.39-54, 2002

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Lopes e Pérola de Carvalho. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, musica e cinema; organização e seleção de Manuel Barros da Motta*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FRAGELLI, Pedro. As formas e os dias. *Revista USP Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 46-65, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/issue/view/5252>>. Acesso em 12/01/2019

GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade das Letras, 2006.

GENETTE, Gerárd. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. 2ª. edição, revista. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano” In: *Estudos Avançados*, 2004, vol.18, nº 51, pp.269-298.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. In: *Machado de Assis em linha: revista eletrônica de estudos*

machadianos. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2008. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/rev_num01_artigo04.asp> Acesso em nov. de 2019

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Presença Inquietante: sobre a incorporação de Machado de Assis ao cânone Literário moderno (1908 – 1958). In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de (Orgs.). *Machado de Assis: permanências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; 7 Letras, 2018. p. 73; 96.

HELENA, Lucia. “Somente a antropofagia nos une”: Machado de Assis e Oswald de Andrade: uma lição levada adiante. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de (Orgs.). *Machado de Assis: permanências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; 7Letras, 2018. p. 169; 190.

HEMINGWAY, Ernest. *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 51-70.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Ricardo Cruz. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JÚNIOR, Araripe, Idéias e sandices do ignaro Rubião. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. V. 2. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960.

JÚNIOR, José Almeida. *O homem que odiava Machado de Assis*. São Paulo: Faro Editorial, 2019.

LISBOA, Josefina. O DISCURSO DO BRANQUEAMENTO NA REALIDADE BRASILEIRA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E A VALORIZAÇÃO DO NACIONAL. *GEONORDESTE*, Ano XXIV, n.2, 2013.

MACHADO, Nilson José. *Matemática e educação – alegorias, tecnologias e temas afins*. São Paulo: Cortez, 2002.

MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Machado de Assis – funcionário público, no Império e na República*. Brasília: 2ªed. Ministério dos Transportes/Serviço de Documentação, 1970,

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Vida e obra de Machado de Assis*, v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campos das Letras, 1999.

MEYER, Augusto. Carta aberta a Agripino Grieco. In: BUENO, Alexei e ERMAKOFF, George (organizadores). *Duelos no Serpentário: uma Antologia da Polêmica Intelectual no Brasil 1850-1950*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.

MICHON, Pierre. *Cuerpos del rey*. Tradução de Maria Teresa Gallego Urrutia. Barcelona: Anagrama, 2006

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

NASCIMENTO, Luciana. No ranger das rendas: o alcazar lírico na crônica cotidiana e na vida da cidade. *Revista Anthesis*. v. 5, n. 9, jan./jun., 2017.

PADILHA, João Inácio. *Viagens e viajantes na história da literatura*. In: PADILHA, João Inácio. *Bolha de luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 62-89.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERROT, Andrea Czarnobay. Machado de Assis: ironia e filiação literária. *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 24, p. 141–155, 2008.

PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. *Da casa verde ao subsolo: Machado de Assis e Dostoiévski entre modernidade e tradição*. Tese (Doutorado)- Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Niterói 2011.

PIGLIA, Ricardo. *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*. Travessia: revista de literatura, nº 33. Florianópolis: Editora da UFSC, agosto/dezembro, 1996, pp. 47-59

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-94.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

RAMOS, Ana Flávia Cernic. *As máscaras de Lélío: ficção e realidade nas “Balas de estalo” de Machado de Assis*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s. n.], 2010.

SAIDEL, Matias. “Más allá de la persona: lo impersonal en el pensamiento de Roberto Esposito y Giorgio Agamben.”, in *Eikasia Revista de Filosofía*. Nº 51, Setembro/2013 pp. 159 a 175.

SALES, Alessandro. “O problema do simulacro: a leitura de Gilles Deleuze”. In: *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre, RS: INTERCOM, 2004. Acesso em: 09/02/2020. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/91813285350637759790302983191492745462.pdf>>

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale o quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.13-24.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Rocco, 2000. p. 09-26

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27- 46

SANTIAGO, Silviano *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

SANTIAGO, Silviano *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTOS, Ana Carolina Antunes. Ícone e ídolo: um exercício analítico. *Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI*. Londrina, PR, 24 e 25 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT4/ICONE%20E%20IDOLO%20UM%20EXERCICIO%20ANALITICO.pdf>> Acesso em: 19 set. 2020.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades, 1990.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SOUZA, de Eneida Maria. CRÍTICA BIOGRÁFICA, ainda. *Cadernos de estudos culturais, CampoGrande*, MS, v. 2, n. 4, p. 51 – 57, jul./dez. 2010.

SOUZA, Fabíola Amaral Tomé de. Memória e a Morte do Sujeito: uma abordagem pós-moderna. *Revista História e Diversidade*. Cáceres: UNEMAT Editora. Vol. 4, nº. 1, p. 246 -259, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/historiaediversidade/article/view/157/137>> Acesso em: 29/mai. 2020

SOUZA, José. Galante de. *Cronologia de Machado de Assis*. Revista do Livro, n. 9, ano III, set. 1958.

SOUZA, Marco Aurélio dos Santos, em O Entre-lugar e os estudos culturais, *Revista Travessias*, n. 1, www.unioeste.br/travessias, 2007 p. 1-13.

SOUZA, Josuelene da Silva. O leitor empírico e o leitor idealizado: públicos de literatura. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE PERIÓDICOS LITERÁRIOS, 4., 2010, Feira de Santana. *Anais [...]*. Feira de Santana: Uefs, 2013. Disponível em: <http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel_anais.p169-181.pdf> Acesso em: 12/01/2019.

STAUT, Léa Mara Valesi. *Machado de Assis na França*. Travessia, Florianópolis, n. 16, 17, 18, p. 279-290, 1989.

UNAMUNO, Miguel. *Tres novelas ejemplares y um prólogo*. Madrid/Barcelona: CALPE, 1920.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1909)*. 4ª ed. Brasília: UnB, 1963

YACUBIAN, Elza Márcia Targas. *Epilepsia e estigma*. São Paulo: Casa Leitura Médica, 2010.