

CENOGRAFIAS AUTORAIS EM MACHADO DE ASSIS

AUTHORIAL SCENOGRAPHIES IN MACHADO DE ASSIS

Luciana Antonini Schoeps¹

Resumo: Dentro do espectro das teorias que abordam a noção de autoria, este artigo se propõe a analisar a questão das cenografias autorais a partir da teoria do escritor imaginário, estabelecida pelo professor e pesquisador francês José-Luis Diaz, mostrando tal conceito como um operador teórico frutífero para a compreensão do caso específico de Machado de Assis.

Palavras-chave: Escritor imaginário; cenografias autorais; Machado de Assis.

Abstract: Amongst the spectrum of theories that address the notion of authorship, this article proposes to analyze the issue of authorial scenography based on the theory of the imaginary writer established by the French professor and researcher José-Luis Diaz, showing this concept as a fruitful theoretical operator for the understanding of the specific case of Machado de Assis.

Keywords: Imaginary Writer; Authorial Scenographies; Machado de Assis.

1. A NOÇÃO DE AUTORIA E O ESCRITOR IMAGINÁRIO DE JOSÉ-LUIS DIAZ

Falar de autoria, hoje em dia, pensando na genealogia da noção de autor, não passa sem um retorno ao século XIX. Esse século constituiu-se como o momento fulcral de uma virada epistemológica no campo da literatura, que aparece como tal ao se destacar das chamadas Belas-Letras e de outros campos do saber, como a filosofia, e ao se distanciar das práticas retóricas que então regimentavam os discursos. A cisão operada entre os

¹ Pós-Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP): <lucianaschoeps@yahoo.com.br>.

séculos XVIII e XIX – e que não vem descolada das questões históricas prementes à época, como as quedas das monarquias absolutistas e as mudanças dos hábitos e das estruturas sociais – vai trazer ao primeiro plano, cada vez mais, o sujeito como centro das produções sociais e culturais, num processo de subjetivação nunca antes visto. Para Foucault, esse é “um momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências” (FOUCAULT, 2011, p. 267).

Por oposição ao regime retórico, no qual o autor se ancorava em um saber coletivo, o século do romantismo vai dar lugar ao autor definido “como originalidade de uma intuição expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo; como propriedade privada e direitos autorais” (HANSEN, 1992, pp. 28-29). Assim, a noção moderna de autoria não pode ser compreendida sem as mudanças operadas antes e durante o romantismo, período no qual houve uma verdadeira sacralização/consagração da figura do escritor (BÉNICHOU, 1973). Nesse contexto de ascensão e apogeu da figura do autor, haverá, contraditoriamente, uma busca incessante de imagens, da parte do escritor, para representar a si mesmo, como consequência paradoxal do questionamento de sua própria identidade, causada pela individualização solitária de sua prática no período, de acordo com a análise de José-Luis Diaz (2007).

É nesse panorama que o crítico francês vai analisar as chamadas cenografias autorais, buscando encontrar padrões de funcionamento para as figurações do autor na ficção, observando a existência de imagens de escritor, dentro de um complexo cenográfico, usadas para identificar o autor no período. Dessa forma, ele pretende relativizar as duas posturas críticas que se impuseram a partir da moderna noção de autor: seja relevando o biografismo que preponderou ao longo do século XIX com Sainte-Beuve, seja propagando a morte do autor a partir da segunda metade do século XX com Roland Barthes (1968). Para Diaz (2007), não se pode reduzir a função autor nem ao homem (escritor real empírico), nem a uma simples função linguística (textual), mas sim pensar em uma realidade transdiscursiva que atravessasse os textos, propondo, então, três planos imbricados: o real, o textual e o imaginário.

Assim, o plano do imaginário vai colocar o escritor como representação, como um escritor imaginário, visto quase como que um personagem. Tais representações definem imagens autorais, e ocorrem de

forma complexa, antes e depois do livro. Elas são construídas a partir do plano textual das obras, ou seja, a partir das representações das imagens autorais que se depreendem da obra, advindas depois do livro, mas não somente. A construção dessas imagens depende também de uma série de elementos que vêm antes do livro, agindo como estruturas matriciais e estruturantes que dão lugar às cenografias autorais, isto é, a encenações de posturas e atitudes condizentes com o que se espera de um escritor. O movimento aqui é, portanto, mais circular: essas imagens *a priori* vão também influir nas obras seguintes, que vão reforçar ou mudar *a posteriori* a imagem do autor, num ciclo de retroalimentação.

Haverá, dessa forma, uma interação entre os três planos, mas o do imaginário vai, de certa forma, regular os demais, definindo tanto as escolhas formais e enunciativas no plano do texto, como o imaginário construído em torno da conduta e das escolhas sociais e profissionais do homem de letras, mesmo que se trate aqui apenas de ficcionalização da vida intelectual. Assim, dentro da definição das cenografias autorais, irá se esboçar uma imagem (cenário) e uma encenação (teatro social), caracterizando a imagem e a postura que são esperadas para que o autor possa ocupar um lugar de escritor no teatro social do campo literário, havendo uma coletivização de atitudes literárias que são valorizadas socialmente pelo campo.

Contudo, vários elementos são responsáveis pela construção desse plano imaginário, que confluirá para a definição das cenografias autorais. No âmbito social e do campo, competem para a formação das cenografias autorais os salões, as academias, as reuniões literárias, o papel desempenhado pelos editores, biógrafos, críticos literários, amigos, personalidades literárias, outros escritores. No plano textual, são importantes os escritos ficcionais e textos críticos de juventude, demais textos críticos, os paratextos das obras (tais como prefácios, dedicatórias, retratos, informações biográficas contidas na capa, contracapa, orelha, outros elementos pretextuais), a correspondência do escritor, além dos personagens desenhados para representar o autor dentro da obra ou, de forma bem mais evidente e flagrante, os manifestos literários. Assim, o plano imaginário vai implicar as escolhas formais e imagéticas que se concretizam na obra, mas também as escolhas (encenadas ou não) da vida pessoal.

Esses elementos vão compor um quebra-cabeça autoral, sendo as peças a partir das quais o autor vai construir a sua imagem, esta que o

leitor vai decodificar, pois ela é tanto para o outro como para si, havendo um meio-termo entre a imagem construída e a imagem recebida. De forma que tanto o leitor como a recepção crítica serão responsáveis pela construção dessa imagem autoral (em corresponsabilidade com o autor), podendo ser que, ao longo do tempo, a história das sucessivas recepções da obra de um dado autor mude a compreensão dessa imagem que ele construiu para si.

O caso talvez mais emblemático, no contexto da literatura brasileira, poderia ser o do próprio Machado de Assis, foco do presente artigo, visto primeiramente como um escritor quase que purista, da língua bem empregada, castiça; em seguida, meio que incompreendido, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando da recepção primeira da obra. Depois, visto por muitos como absenteísta, alienado das questões sociais. A partir da década de 1930, houve um intenso processo de consagração autoral pela crítica durante o Estado Novo de Vargas, em torno das comemorações do centenário de seu nascimento, em 1939, com a máquina de Estado necessitando construir mitos e heróis nacionais. Na década da 1960, Helen Caldwell traz à tona a ambiguidade do texto machadiano e eleva o autor ao patamar da universalidade. A partir da década de 1970, as leituras sociológicas de Roberto Schwarz e históricas de John Gledson colocam Machado em novo patamar, com uma imagem de autor engajado, nacional. Já críticos como Bosi veem em Machado a complexidade psicológica e existencial que o coloca como escritor universal, enquanto que uma postura consolidada mais recentemente, junto com críticos como Abel Barros Baptista, vê em Machado uma ambiguidade radical e uma postura cosmopolita.²

A construção da imagem autoral vai, então, ser objeto de um trabalho constante ao longo de toda a vida do escritor (e depois da vida também, com o papel mais forte da recepção crítica). De modo que no conjunto de sua obra o escritor pode mudar de imagem autoral ou desempenhar várias cenografias que coexistirão nela, como é o caso de diversos autores franceses analisados por Diaz, que passearam por mais de uma das cenografias identificadas pelo crítico. E é dessas cenografias autorais que os autores se investem para entrar na cena literária.

Ainda de acordo com Diaz (2007), tais cenografias variam conforme as épocas, e cada período terá suas cenografias principais, pois elas são

² Para um estudo mais amplo das sucessivas recepções críticas de Machado de Assis, conferir o trabalho de Guimarães (2017).

de uso coletivo e se transformam em espécies de código comportamental e esquemas de representação imagética que vão designar e garantir um espaço no teatro social da literatura. Tal teatralização será acentuada a partir do romantismo, quando as cenografias aparecem fortemente relacionadas à sacralização da figura do autor, que se coloca no lugar daquele que se responsabilizará pela obra, que será o centro de sua legitimação, fonte do sentido e espécie de ídolo.

Também é um período de valorização social da figura do escritor, atribuindo-lhe certo valor simbólico. Como consequência do declínio da retórica, a autoridade do autor, no regime do romantismo, veio para substituir a *auctoritas* baseada nas práticas de escrita do regime das belas letras, ligada a uma legitimação social fundada no saber em comum, enfocando a figura autoral. O romantismo não foi a primeira época em que o autor teve importância, mas foi a primeira em que foi privilegiado, já que outros meios de legitimação da obra deixaram o lugar vago para o escritor.

Nesse sentido, Diaz (2007) identifica, para o romantismo francês, cinco principais cenografias autorais: o romantismo melancólico do poeta agonizante/moribundo (com escritores como Lamartine, Musset e Byron); o romantismo heroico humanitário da missão do poeta (com escritores como Victor Hugo); o romantismo da energia do poeta genial (com escritores como Balzac, os Jeune France, Musset, o primeiro Victor Hugo); o romantismo fantasista irônico do poeta saltimbanco (com escritores como Balzac, em sua fase fantasmagórica, Modier, Xavier de Maistre, o Dumas fantasista, o primeiro Musset *dandy*); e o romantismo desencantado do poeta desiludido (com escritores como os Jeune France, Nerval, Gautier e Musset). Caminhando-se para o final do romantismo, Diaz identifica uma cenografia em contraposição ao romantismo, apontando para o seu esgotamento e para a negação da subjetivação patente na sacralização romântica do escritor. Isso se daria por meio do movimento de impessoalidade e pela forte presença da “arte pela arte”, com o parnasianismo, mas também com autores como Rimbaud, Mallarmé e Flaubert. Tratava-se, então, de “apagar” de certa forma esse autor genial, retirando-o de cena para a obra entrar em seu lugar, negando à figura autoral a posição de autoridade de sentido, o que se fazia sentir tanto pela impessoalidade do discurso indireto livre flaubertiano, como pela relevância do valor trabalho na literatura, sendo o autor colocado

como um artífice, um operário da escrita. Tal cenografia constituiria uma possível sexta cenografia, operando ao final do século XIX.

Não se trata aqui de recuperar e analisar cada uma das cenografias de acordo com Diaz (2007), o que fugiria ao escopo deste artigo, mas de trazê-las à tona no que elas podem auxiliar na compreensão das cenografias percebidas nos escritos machadianos.

2. AS CENOGRAFIAS AUTORAIS E O CASO DE MACHADO DE ASSIS

É nesse contexto de profusão de cenografias autorais, ensejado pelo romantismo, que Machado de Assis vai compor sua obra a partir da segunda metade do século XIX. Devendo entrar em cena no teatro literário nacional, o escritor vai se investir das cenografias à disposição e modificá-las dentro das contingências do campo brasileiro.

Cabe notar aqui justamente essas contingências com relação ao campo literário, ainda em sua recente formação à época de Machado, considerando-se os pressupostos de Antonio Candido (1959) acerca da questão. De forma que a presença de cenografias semelhantes às francesas em solo nacional se dará sempre numa chave irônica de deslocamento, dadas as diferenças entre ambos os campos literários. Contudo, notamos aqui que, semelhantemente ao romantismo francês, o romantismo brasileiro tinha à disposição cenografias autorais alinhadas aos modelos europeus, conforme deixam entrever as análises amplas das histórias da literatura de Bosi (1970) e Candido (1959).

A exemplo de uma das correlações possíveis, Diaz (2007) identifica o romantismo heroico humanitário de Victor Hugo como a cenografia principal do período, sendo aquela que investe os escritores de uma missão, constituindo-se, ademais, na melhor cenografia para sacralizar o autor, dentro dos valores simbólicos do período. A atividade do escritor terá como centro a busca de “uma atitude poética que rompe com os cânones da poesia mundana e que manifesta uma concepção responsável e ativista da poesia” (p. 351),³ e será realizada por um poeta que se apresenta ficcional e imageticamente como um gigante, paternal, onipotente, estando teatralmente colocado no cenário de um alto promontório, com uma visão completa do mundo, comparando-se com a águia, investido

3 “[...] une attitude poétique rompant avec les canons de la poésie mondaine, et qui manifeste une conception responsable et activiste de la poésie”.

da missão de conduzir o povo, enquanto o encarregado de suas almas, já que investido da missão civilizatória de esclarecer as massas. O poeta será representado por imagens como rei e padre, mas também como profeta solitário, exilado, já que incompreendido e pária da sociedade, mestre e vítima ao mesmo tempo. Se levarmos em conta a definição de Antonio Candido (1959), que fala em “missão do vate”, tal forte engajamento pode ser aproximado ao ideal de escritor que atuou no movimento romântico brasileiro:

Analisemos a figura ideal do poeta romântico, para compreendermos o escritor romântico de modo geral.

A contribuição típica do Romantismo para a caracterização literária do escritor é o conceito de missão. Os poetas se sentiram sempre, mais numas fases que noutras, portadores de verdades ou sentimentos superiores aos dos outros homens: daí o furor poético, a inspiração divina, o transe, alegados como fonte de poesia. [...]

O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo da criação, como lhes acrescenta a ideia de que a sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior. É o bardo, o profeta, o guia (CANDIDO, 2009, p. 344).

Assim, não nos parece descabido alinhar o projeto de definição de uma literatura brasileira nacional – encetado pelos românticos brasileiros com a revista *Niterói*, em torno da figura de Gonçalves de Magalhães no âmbito da poesia e, no âmbito da prosa, tendo como principal a figura de Alencar – à cenografia do romantismo humanitário francês, já que a construção da literatura nacional é colocada como uma missão dos artistas, missão artística engajada nacionalmente, reforçando a imagem autoral e levando à sacralização própria do período.

Novamente, e colocando a questão primordial deste artigo, o que Machado de Assis vai operar, enquanto cenografia autoral, ao se deparar com esse contexto de sacralização e profusão de imagens autorais? Questão prenhe de questões, já que, ao observar as cenografias machadianas, nos deparamos com uma série de contradições, tanto com relação ao romantismo como contradições internas.

Assim, veremos, por meio da observação de textos críticos e paratextos (que são os lugares nos quais se opera a definição de cenografias), como as

cenografias de Machado são complexas, no sentido de que há várias delas operando em sua obra e algumas em oposição entre si.

2.1. Entrada na literatura: o teatro e o romantismo humanitário

Conforme pontua José-Luis Diaz, a entrada na literatura é um momento crucial no processo de construção da identidade autoral, compreendida em três fases principais: a entrada na literatura, a maturidade e a retirada de cena (com a preparação para a saída, que se configura com o chamado “prepóstumo”). Como sabemos, Machado entra no meio da sociabilidade literária muito cedo, sendo que, por volta dos 20 anos, ele já publicava nos jornais como cronista, poeta e, sobretudo, como crítico teatral. Rapidamente ele já está inserido nos círculos literários, ao lado dos nomes de destaque do período, e é reconhecido como poeta e como crítico.

Nesse início de sua carreira, percebemos uma defesa muito forte do teatro nacional e até mesmo tentativas de construir sua carreira como teatrólogo, escrevendo obras para teatro, prática à qual ele não vai se dedicar com o mesmo afincamento em toda a sua trajetória, mas que ele também não abandona de todo, nem renega. Nesse sentido, é interessante ver como ele se coloca no que respeita à prática teatral, procurando ver uma espécie de *teoria do teatro* em seus escritos críticos. Na “Revista de Teatros” do jornal *O Espelho*, ele publica uma série de três textos teóricos sobre o teatro, intitulados “Ideias sobre o teatro”. Em 25 de setembro de 1859, ele postula:

A arte dramática não é ainda entre nós um *culto*; as vocações definem-se e educam-se como um resultado accidental.

[...]

Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há *rebanho*, não há *pastor*; há planetas, mas não há centro de sistema.

A arte entre nós foi sempre órfã; adornou-se nos esforços impossíveis quase, de alguns caracteres de ferro, mas, caminho certo, estrela em alvo, nunca os teve. Assim basta apenas a boa vontade de um exame ligeiro sobre a nossa situação artística para reconhecer que estamos ainda na *infância moral*; – e que ainda tateamos para darmos com a porta da adolescência que parece escondida nas trevas do futuro.

A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado – vai além da rampa, vai ao *povo*. *As plateias estão aqui perfeitamente educadas?* A resposta é negativa.

[...]

A iniciativa pois deve ter em mira uma *dupla educação*. Demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da plateia à esfera dessas concepções e dessas verdades. Desta harmonia recíproca de direções acontece que a plateia e o talento nunca se acham arredados no *caminho da civilização*.

Aqui há um completo deslocamento; *a arte divorciou-se do público*. Há entre a rampa e a plateia um vácuo imenso de que nem uma nem outra se apercebe. [...]

Hoje não há mais pretensões, creio eu, de metodizar uma luta de escola, e estabelecer a concorrência de dois princípios. É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. *O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização*. Ora não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doído infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diferentes movimentos, nos vários modos e transformações da sua atividade.

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de *progresso ascendente*.

[...]

A reforma da arte dramática estendeu-se até nós e pareceu dominar definitivamente uma fração da sociedade.

Mas isso é o resultado de um esforço isolado operando por um grupo de homens. Não tem *ação larga sobre a sociedade*. Esse esforço tem se mantido e produzido os mais belos efeitos; inoculou em algumas artérias o sangue das novas ideias, mas não o pode ainda fazer relativamente a todo o corpo social.

Não há aqui a iniciativa direta, e relacionada com todos os outros grupos e filhos da arte.

A sua *ação sobre o povo* limita-se a um círculo tão pequeno que dificilmente faria resvalar os novos dogmas em todas as direções sociais (ASSIS, 2009, pp. 81-84, grifos meus).

Notam-se aqui os termos com que Machado coloca a questão do teatro. Diz que há *rebanho*, mas não há *pastor*, como se o dramaturgo pudesse e devesse se colocar na posição daquele que *guia*, que pastoreia o *povo*. O público-rebanho entra justamente como *povo em infância moral*, que deve ser *educado*; educado a caminho da *civilização*, visando a um *progresso ascendente*. Nesse sentido, o teatro deve agir como o coro do teatro grego, com *iniciativa de moral e civilização*, insistindo-se quanto à ação sobre o povo, uma ação que irá mudar a *sociedade*.

Em 2 de outubro de 1859, Machado continua o texto na mesma toada:

Se o teatro como tablado degenerou entre nós, o teatro como literatura é uma fantasia do espírito.

Não se argumente com meia dúzia de tentativas, que constituem apenas uma exceção; o poeta dramático *não é ainda aqui um sacerdote*, mas um

crente de momento que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho.

[...]

Não para aqui. *Consideremos o teatro como um canal de iniciação*. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e *educação pública*. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes então. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.

É assim, sempre assim; *a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro*, produziu sempre uma *transformação*. *É o grande fiat de todos os tempos*.

[...]

Sem literatura dramática, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso ali e além – *não podemos aspirar a um grande passo na civilização*. À arte cumpre assinalar como um relevo na história, as aspirações éticas do povo – *e aperfeiçoá-las e conduzi-las*, para um resultado de grandioso futuro. [...] (ASSIS, 2009, pp. 87-90, grifos meus).

O dramaturgo aparece como *sacerdote*, como o pontífice que vai *educar* as massas, e sendo o teatro colocado ao lado da *imprensa* e da *tribuna*, são eles entendidos como meios de *transformar* a sociedade, como agentes de *educação pública*. Devem *aperfeiçoar e conduzir as aspirações éticas do povo*. Como se vê, todo o vocabulário aqui é estreitamente ligado ao romantismo heroico, que coloca uma missão civilizadora para a arte, seja a literatura ou o teatro: pastor, sacerdote, rebanho, educar, transformar, conduzir...

Machado insiste na ação que o teatro deve exercer, indo do dizer ao fazer: há uma pragmática missionária nessa ideia do teatro, de transformação do povo, de agir sobre a sociedade. Mas como educar? Isto é, no que incide essa missão transformadora do teatro? Algo disso pode ser depreendido da terceira parte do texto das “Ideias sobre o teatro”, publicado em 13 e 16 de março de 1860, em *A Marmota*:

A literatura dramática tem, como todo o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e corretivo; é o Conservatório.

Dois são, ou devem ser os fins desta instituição; o *moral* e o *intelectual*. Preenche o primeiro na correção das feições menos decentes das concepções dramáticas; atinge ao segundo analisando e decidindo sobre o mérito literário – dessas mesmas concepções.

Com estes alvos um Conservatório Dramático é mais que útil, é necessário. A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantida pelo governo, sustentada pela

opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas.

Todas as tentativas, pois, toda a ideia, para nulificar uma instituição como esta, é nulificar o teatro, e tirar-lhe a *feição civilizadora* que porventura lhe assiste.

[...]

Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o *mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua*.

[...]

Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação. [...] (ASSIS, 2009, pp. 179-180, grifos meus).

Interessante ver que aqui Machado fala de uma censura e correção tanto moral como intelectual do Conservatório. Em sua crítica, ele diz que a parte moral é bem executada pela instituição, mas que ela apenas não basta. Claramente coloca-se que o intelectual também faz parte dessa missão civilizadora, ou seja, “julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora”, devendo-se considerar o “mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua”. Assim, não apenas o conteúdo, mas a própria forma do teatro, ou da literatura, serão importantes para essa transformação, para a missão civilizatória. Lembra-se aqui da comparação que ele estabelece entre a imprensa, a tribuna e o palco, que pode transformar sem demonstração, sem análise, pela pura exposição da verdade, nos termos em que ele coloca. O teatro permitiria essa pura exposição, pela própria forma teatral. Mas o público precisaria estar afinado com esse tipo de teatro, que é oposto ao teatro que se fazia na época, com os *vaudevilles* e peças mais de divertimento. Assim, Machado reitera a necessidade de formar um público de teatro, reformar o gosto, educar as massas na apreciação teatral.

Em outros textos de crítica teatral, o autor vai pontuar posição semelhante, com relação a certa universalização da arte dramática, indo além do teatro de costume e chegando à análise de caracteres. Isso se dá sobretudo nos textos que abordam a chegada ao Brasil de grandes atores italianos, como Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, que vieram pela primeira vez interpretar peças de Shakespeare não adaptadas, contrariamente ao que se fazia então no país, com as encenações feitas a partir da adaptação do neoclássico francês François Ducis (FARIA, 2008).

Nas interpretações de Shakespeare, o enfoque é dado na construção dos caracteres e das paixões, no desenvolvimento cênico dos sentimentos, que são universalmente humanos. Para além da função moralizadora e civilizadora do teatro, aparece já nesse momento uma nota dissonante com a “missão” encarnada no romantismo nacional.

Com a polêmica entre Gonçalves de Magalhães e Alencar, o romantismo inaugural de Magalhães, patrocinado pelo Império, visava a construção de uma identidade nacional da literatura brasileira e colocava essa construção como uma missão. Tal missão dispunha em primeiro plano a necessidade de reproduzir aspectos marcadamente nacionais, brasileiros, para se poder escrever literatura no Brasil, nascendo daí as exigências de se *pintar certa cor local*, à qual Machado já começaria a se opor aqui, ainda que não abertamente. Para ele, o teatro deveria fazer mais do que retratar cor local e costumes e se adequar às leis da moral, deveria cuidar da forma também e, sobretudo, do desenho dos caracteres, tal como ele pontuou em 1860: “Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua” (ASSIS, 2009, p. 180).

2.2. Machado de Assis, crítico literário e as advertências ficcionais. Romantismo e projeto ficcional

Como vimos, já nos textos críticos teatrais, apesar da forte ênfase na missão humanitária civilizatória do teatro, que o liga ao romantismo heroico e humanitário, vemos dissonâncias com o que se fazia no Brasil, com o romantismo oficial, encampado pelos projetos imperiais. Nessa mesma linha, começa a se delinear um projeto ficcional machadiano, que irá colaborar para construir certa imagem autoral. Tal projeto vai se dar mais claramente nos textos de crítica literária e nos textos prefaciais de suas obras ficcionais. Apesar de toda a contenção da escrita machadiana, nesses espaços, ela fala de si mesma e desenha uma cenografia que se coloca em oposição ao romantismo nacional oficial.

Como se sabe, a produção crítica machadiana é extensa. Além de textos mais propriamente teóricos, ele prefaciou muitas obras de escritores contemporâneos, escreveu muitas cartas abertas que atuavam como análises críticas à produção do momento, resenhou produção literária em crônicas... Também ainda muito jovem ele já era considerado um crítico literário de peso, seu nome atuando como baliza valorativa no caso dos prefácios das obras dos amigos, sendo que nas folhas de rosto,

muitas vezes, o nome de Machado tinha mais destaque que o do próprio autor.⁴ Assim, vamos nos deter aqui em alguns momentos principais.

Se lermos “O ideal do crítico”, no *Diário do Rio de Janeiro*, 1865, veremos que ainda reverbera nos escritos críticos de Machado a ideia de uma literatura engajada, de uma função civilizadora a ser exercida pela crítica, que deve ser fecunda, isto é, deve servir para traçar um juízo das obras feitas, mas também atuar nas que estão para ser escritas. A crítica deve “guiar os estreantes e corrigir os talentos feitos” (ASSIS, 2013, p. 237), deve ter um poder reformador, de educar o gosto do público e de corrigir a literatura que se faz, e educar também os escritores.

Recuando um pouco no tempo, nos textos críticos de 1858, mesmo ano dos textos vistos sobre o teatro, temos um posicionamento semelhante. Por exemplo, no texto “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado em *A Marmota*, Machado traça uma breve análise do estado de coisas da literatura nacional, onde aparecem questões semelhantes às discutidas sobre o teatro, falando-se de literatura e teatro engajados, colocando-se o escritor como “homem social”, que vai *agir* na sociedade, pensar no *progresso da arte*, formar um público de teatro, baseado na análise dos caracteres, *reformatar o gosto* e *educar* as plateias. Porém, nesse texto, o autor discute um pouco sobre a caracterização do passado da literatura, na época colonial, em que aparece a questão de seu aspecto nacional:

A poesia de então tinha um caráter essencialmente *européu*.

[...]

Para contrabalançar, porém, esse fato cujos resultados podiam ser funestos, como uma valiosa exceção apareceu o *Uruguai* de Basílio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. *Não era nacional*, porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade? (ASSIS, 2013, p. 62, grifos meus).

Vemos, então, a defesa de uma função formadora da literatura e do teatro, afirmada pela crítica, além da análise dos caracteres, e uma oposição ao indianismo trilhado desde Basílio da Gama. Para Machado, o indianismo não é poesia nacional. Mas o que seria, então, uma literatura

4 Lembro aqui, de passagem, mas de forma emblemática, o caso das cartas trocadas com Alencar em 1868, nas quais ele pede que Machado, enquanto crítico reconhecido, introduza Castro Alves no meio literário carioca.

nacional para ele? Veremos então, a seguir, como se dá a oposição ao romantismo nacional oficial, baseado no indianismo, e o delineamento de um projeto ficcional em “Instinto de Nacionalidade”, publicado em *O Novo Mundo*, em março 1873.

Machado começa o texto traçando o instinto de nacionalidade que seria a marca da literatura do momento, cuja gênese ligaria *O Uruguai* e *Caramuru* aos românticos, rechaçando os árcades, ainda muito europeizantes. Em seguida, ele coloca o indianismo, ou a ênfase na cor local, como um elemento que se opõe a uma independência literária:

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, 2013, p. 430).

Ele vai, então, reafirmar que o indianismo não é em si mesmo um elemento nacional e que trazer para a literatura seja o indianismo seja a cor local, isto é, fazer romances que pintam apenas o que se liga a assuntos locais, não é fazer uma literatura nacional independente. Machado, nesse momento, se opõe ao que se faz no romantismo oficial e propõe o que ele entende por nacionalidade literária, perguntando-se: O que faz de um escritor um escritor nacional?

É certo que a civilização brasileira *não está ligada ao elemento indiano*, nem dele recebeu influxo algum; e isso 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. Os que, como o Sr. Varnhagen, negam tudo aos primeiros povos deste país, esses podem logicamente excluí-los da poesia contemporânea. Parece-me, entretanto, que, depois das memórias que a este respeito escreveram os Srs. Magalhães e Gonçalves Dias, não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. *Erro seria constituir-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão [...]*.

Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas *um legado, tão brasileiro como universal*, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana cuja magnificência e esplendor naturalmente, desafiam a poetas e prosadores. O romance sobretudo apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Silvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais.

Devo acrescentar 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. (ASSIS, 2013, pp. 431-432, grifos meus).

Nesse passo, o autor questiona que não é propriamente o conteúdo das obras que constrói o caráter nacional de um autor, e cita o exemplo de Shakespeare, que é nacional sendo universal:

[...] e perguntarei mais 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.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. *O que se deve exigir 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.*

[...]

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma *crítica doutrinária*, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveriam exercer. 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*, para que a literatura saia mais forte e viçosa e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.

[...]

Há também uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma *nacionalidade de vocabulário e nada mais*. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. Os defeitos que resumidamente aponto não os tenho por incorrigíveis; a crítica os emendaria; na falta dela, o tempo se incumbirá de trazer às vocações as melhores leis (ASSIS, 2013, pp. 432-433 e 438, grifos meus).

Afirmando novamente a necessidade de uma crítica doutrinária, que eduque e apure o gosto do público, Machado propõe então que o escritor seja nacional no universal, ou seja, que haja nos escritos um sentimento íntimo que aponte para a nacionalidade e não necessariamente que o assunto seja nacional. Assim, de alguma forma aponta-se para o esgotamento, ou ainda para as limitações do projeto romântico nacional que pretende mapear o país, recusando o romantismo como etnografia,

história e registro linguístico. Seria preciso algo mais para ser nacional, algo para além do conteúdo. Podemos inferir que tal sentimento íntimo esteja na forma, em algo mais estrutural da literatura, e Machado dá a entender que, para que isso seja feito, é necessário não fazer apenas romances de costumes, como ele identifica que é a tônica do romance nacional, mas um romance que analise os caracteres:

Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número (ASSIS, 2013, pp. 434-435).

Disso podemos depreender que, para além de pontuar a todo momento a missão humanitária e civilizatória da crítica (algo que podemos estender para a literatura), Machado enfatiza nos textos críticos elementos de seu projeto ficcional, que vão na contramão daquilo que o romantismo humanitário brasileiro concretizou como missão para a literatura nacional. Interessante que, ao falar do que ele acredita que seja o romance nacional, ele vai colocar o que deve ser o romance para ele, numa espécie de exposição pública das balizas a partir das quais ele quer que sua obra seja compreendida.

Em outros textos críticos, vemos a mesma tônica, a valorização da análise dos caracteres, como se o escritor devesse buscar ser o analista das personagens. Um exemplo disso poderia ser visto no texto “Literatura realista – *O primo Basílio*, romance do Sr. Eça de Queirós”, publicado em *O Cruzeiro*, em 1878. Em sua crítica, Machado se coloca, ao mesmo tempo, como escritor humanitário, cuja crítica deve ser civilizatória, no sentido de apurar o gosto, e como escritor analista dos caracteres humanos. Lembrando que tal análise se daria em oposição ao nacionalismo tal como ele é visto pelo romantismo brasileiro, sendo, portanto, essa a forma do romance que vai lhe permitir ser nacional no universal. Assim, ele desenha seu projeto ficcional e traça para si um lugar no campo literário. Ao demarcar suas posturas literárias, ele também se posiciona com relação à literatura que então se fazia, situa-se com relação aos seus pares e delimita seu lugar na cena literária.

Tais preceitos aparecem também nos prefácios das obras, através dos quais se constrói certa cenografia autoral. Como é sabido, há em Machado uma constância em colocar prefácios e advertências em quase todas as

obras. Raros são os casos em que ele não inclui um desses paratextos, e, quando não o faz na primeira edição, numa segunda edição ele acaba por escrever um texto de apresentação. No limite, é como se, sempre, suas obras precisassem desse endereçamento ao leitor, desse texto fora da ficção para guiar a leitura e acompanhar o escrito, como se fosse preciso um paratexto como porta de entrada para o ficcional.

Como pontua Diaz (2007), os paratextos, sobretudo os prefácios, constituem momentos cruciais para a elaboração da cenografia autoral, espaços da escrita necessários para a produção da própria postura, sendo no romantismo o lugar por excelência do autor. Nos prefácios, os autores fazem uma espécie de produção de si mesmos, com a função principal de construir sua imagem e de se construir como o responsável pela obra. Nem sempre isso é dito explicitamente, mas se percebe pelo tom: é um efeito oratório, textual. Os prefácios vão também orientar a recepção crítica, antecipando possíveis leituras equivocadas da obra e guiando a leitura que se fará, ou ainda retificando imagens que os leitores fizeram anteriormente do autor.

Repassando os prefácios e advertências machadianos, percebemos algumas constantes. Nas primeiras obras teatrais e nos livros de contos, há uma recorrente tópica da modéstia, com afirmações de que não se tem a pretensão de ser original, que se quer fazer obra desambiciosa ou que a peça comporta uma ação simplicíssima, e por vezes se emprega um diminutivo despretenso, classificando a obra como “peçazinha”. Aparecem por vezes elementos de um valor trabalho, ao dizer que a peça foi relida, retrabalhada, opondo-se ao gênio romântico,⁵ cujo valor está em contradição com a despretenção apontada, que coloca em relevo elementos de uma escrita ligeira, de uma literatura que se faz no tempo ocioso ou que se quer como passatempo. Exemplo disso é o primeiro parágrafo da advertência de *Histórias da meia-noite*, publicado em 1873:

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que

⁵ É o caso do paratexto de *Os deuses de casaca*, de 1866: “O autor d’esta comédia julga-se dispensado de entrar em explanações literárias a propósito de uma obra tão desambiciosa. [...] Um desastre público impediu a exibição dos *Deuses de Casaca* naquela época, e em boa hora veio o desastre (egoísmo de autor!), porque a comédia, relida e examinada, sofreu correções e acréscimos, até ficar aquilo que foi habilmente representado no sarau da Arcadia Fluminense, em 28 de dezembro findo, pelos mesmos cavalheiros dos antigos saraus, *arcades omnes*” (ASSIS, 1866, p. VII).

deixe de exigir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo (ASSIS, 1873, p. 5).

Tal escrita de ociosos casa-se bem com a cenografia do romantismo fantasista irônico do poeta que é um saltimbanco, um malabarista-*jongleur*, preguiçoso e irreverente, que se recusa a acabar a obra, sendo-lhe negligente e preferindo a forma do conto. Vemos, aqui, que tal despreensão não é gratuita, mas fingida, na medida em que é um elemento previsto por uma das cenografias disponíveis no romantismo. Assim, podemos perceber que Machado opera com os recursos então antecipados pela recepção, que espera ler uma literatura em certa medida consoante com as demais obras circulantes. Ele entrega o que o leitor espera ler, mas também opera dissonâncias com relação a essa expectativa. É o que veremos no prefácio de *Ressurreição*, de 1872. Nele, a despreensão aparece, embora criticada, mas também são notados elementos que se coadunam com o projeto ficcional entrevisto nos escritos críticos de teatro e literatura.

ADVERTÊNCIA

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo, o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dous anos publiquei, me animou a escrevê-lo. *É um ensaio. Vai despreziosamente* às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer.

A crítica desconfia sempre da *modéstia dos prólogos*, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, *que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição*. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu.

Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica, que este prólogo não se parece com esses prólogos. Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, – em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços. O que eu peço à crítica vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa. Aplausos, quando os não fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito, e dão algum verniz de celebridade; mas *quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia*.

No extremo verdor dos anos presumimos muito de nós, e nada, ou quase nada, nos parece escabroso ou impossível. Mas o tempo, que é bom mestre, vem diminuir tamanha confiança, deixando-nos apenas a que é indispensável a

todo o homem, e dissipando a outra, a confiança p rfida e cega. Com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a *condi o do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância.*

D -se então o contrário do que era dantes. Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambi o, não já presunçosa, senão refletida. *Esta não   talvez a lei dos g nios, a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias; mas  , penso eu, a lei das aptidões m dias, a regra geral das inteligências mínimas.*

Eu cheguei já a esse tempo. Grato às af veis palavras com que juízes benévolos me têm animado, nem por isso deixo de hesitar, e muito. Cada dia que passa me faz conhecer melhor o *agro destas tarefas literárias*, – nobres e consoladoras,   certo –, mas difíceis quando as perfaz a consciência.

Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em a o aquele pensamento de Shakespeare:

Our doubts are traitors,
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.*

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situa o e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela.

  o que lhe pe o com o cora o nas mãos.

M. A.

Rio, 17 de abril de 1872

*São as nossas d vidas uns traidores, que nos fazem perder muita vez o bem que poder mos obter, incutindo-nos o receio de o tentar. *Measure for measure*, act. I, sc. V. (ASSIS, 1872, pp. 1-3, grifos meus).

Nesse prólogo, a despreten o assumida   logo relativizada e criticada, mostrada em seu uso protocolar – porque os prefácios têm que ser modestos – e em seu caráter falacioso – já que trazem “os olhos no p  da sua humildade, e o cora o nos píncaros da sua ambi o”. Mais do que simplesmente   modéstia, ele parece de fato entregar-se a uma crítica que realmente o julgue, mostrando-lhe seus defeitos e erros. Ele se coloca como aquele que quer receber justo sua crítica civilizatória, que o vai corrigir e guiar, já que ele tem “vontade de aprender”. Dessa forma, Machado se coloca em franca oposi o ao gênio romântico: ele   aquele escritor que quer uma crítica que o eduque, que quer aprender, que volve esforços e cuidados ao que escreve, aquele que tem uma ambi o refletida, que está nesse tempo da reflexão, que se encontra dentro da “lei das aptidões m dias, as inteligências mínimas” (ASSIS, 1872, p. 2). Dentro

das aptidões médias, o escritor não é genial, escrevendo facilmente de um só jato, mas sente “o agro destas tarefas literárias”, ou seja, é um escritor que reflete, consciencioso, que estuda, que sabe que apenas o estudo o faz progredir, saindo da “perpétua infância”, que trabalha para construir uma obra melhor, enfim, que se coloca como “operário”. O valor trabalho é colocado em relevo, em oposição ao gênio romântico, e vemos aqui uma aproximação à cenografia autoral do escritor que trabalha, avizinhando-se da possível sexta cenografia, identificada por Diaz (2007) em um momento de contraposição ao gênio romântico.

Na advertência, o operário machadiano não escreve somente uma ficção, mas se envereda por um gênero novo, o *ensaio*, aqui visto como um gênero que ficcionalmente vai pôr em ação os versos de Shakespeare, analisando caracteres. Por fim, vemos, então, que ele traz à tona um elemento muito repisado em seus textos críticos: não fazer romance de costumes, mas sim um romance em que se analise, aqui pelo contraste, os caracteres das personagens. Como antes vimos com a crítica, o romance pode assim conseguir adquirir envergadura universal e extrapolar as amarras da cor local.

Dessa forma, ao longo dos textos críticos e dos prefácios, vemos uma contradição entre elementos que apontam para cenografias românticas e outros que apontam para seu esgotamento, seus limites.

2. 3. Defunto-autor e ficcionalização autoral: a cenografia de *Memórias póstumas de Brás Cubas*

A radicalização da encenação do esgotamento romântico não se dará apenas pela reafirmação categórica do escritor operário, que já deixa evidente a problemática entorno da figura autoral e seus imaginários. Mas se fará de maneira mais radical pela ficcionalização do autor em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1880 e 1881. Como sabemos, a questão da autoria não era algo totalmente apartado da ficção de Machado: desde muito cedo, nas crônicas publicadas nos jornais, ele já lançava mão de ardis para ocultar sua autoria, com os vários pseudônimos que empregou. No entanto, esse era um recurso quase protocolar, muitos jornalistas escreviam dessa forma e para muitos deles a autoria era conhecida, pois se sabia quem escrevia com tal pseudônimo. Em alguns casos, as sessões dos jornais previam colunas fixas de crônicas, que se repetiam a cada número, escritas por um grupo de colaboradores que se revezavam e compartilhavam o mesmo pseudônimo, como era o

caso do periódico *Semana Illustrada*, que tinha colunas fixas assinadas por “Dr. Semana”. A ocultação da autoria e a criação de personagens para ser autor era uma prática do jornal, algo jocosa, mas prevista. Poderíamos pensar, então, como as crônicas atuaram ao modo de um ensaio para a ficcionalização autoral e como as próprias práticas jornalísticas de pseudônimos coletivos estavam em certa discordância com a noção romântica de autoria.

Nesse sentido e, numa radicalização da oposição ao gênio romântico e à figura romântica do autor que está no centro e que delimita a interpretação da obra, Machado vai retirar o autor de cena, com o defunto-autor, presente como personagem do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas como autor instituído nos e pelos paratextos da obra. O recurso ao qual lança mão não se equipara ao simples pseudônimo. Não se trata de apenas ocultar a autoria, mas de encená-la ficcionalmente. Com o autor ficcional, todo o procedimento de construção da autoria se nos dá a ler e a ver, numa encenação do processo de assinatura, tal como analisou Abel Barros Baptista (2003). Todas as instâncias ligadas à autoria estão aí ficcionalizadas, toda a encenação do momento da enunciação escrita está ficcionalizada. A começar pelo título: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que é o único ponto dúbio de coincidência e de não coincidência entre o livro de Machado e o livro de Cubas. O *de* é o limite entre ambos. Suprimido o DE, temos a própria assinatura de Brás Cubas impressa na capa do livro. Assim, Cubas se coloca como autor, não apenas porque ele narra aquela história, o que seria um caso banal de narrativa em primeira pessoa, mas ele se coloca como autor e, mais que isso, assina a própria obra. Na capa do livro, temos a sobreposição das duas assinaturas, a de Cubas e a de Machado, constituindo a característica primordial da ficcionalização autoral: não se trata de se apagar no anonimato ou se ocultar com o pseudônimo; na ficcionalização tem de haver duas assinaturas juntas e sobrepostas.

O autor real não se esconde. Ao contrário, ele coloca em cena, de maneira o mais espalhafatosa possível, um outro em seu lugar. E não dá mais para olhar para a obra sem levar em conta essa dupla assinatura. Brás Cubas depende de Machado, mas Machado depende de Brás Cubas. E, nesse sentido, todos os paratextos desse romance, sem exceção, são ficcionais. Vejamos um deles, o prólogo, que aparece apenas na versão publicada, e não na seriada:

AO LEITOR

Que, no alto do principal de seus livros, confessasse Stendhal havê-lo escrito para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, *Brás Cubas*, se adotei a forma livre de um Sterne, de um Lamb, ou de um de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. *Obra de finado*. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia; e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; e ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o meio eficaz para isso é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias, trabalhadas cá no outro século*. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás *desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo*: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas (ASSIS, 1881, pp. 5-6, grifos meus).

Vemos que o autor Brás Cubas, que já assinou a obra na capa do livro, vai se reafirmar em todos os lugares possíveis como autor: “eu, Brás Cubas”, assinatura ao final do prólogo, “Brás Cubas”, ao contrário das advertências das outras obras, geralmente assinadas pelo próprio Machado ou por suas iniciais M.A. Brás vai também se afirmar como autor morto, autor-defunto: “Obra de finado”, “trabalhadas cá no outro século, mostrando que Machado, o autor real, empírico, sai de cena, para colocar em sua cenografia autoral um autor que está morto, um autor-defunto. Mesmo lançando mão aqui de elementos diretamente reconhecíveis como próprios do romantismo da ironia, como a filiação a Xavier de Maistre e a Sterne, com as diabruras da forma shandiana (ROUANET, 2007), não se identifica aqui uma plena adesão a esse movimento. Ao matar o autor e ficcionalizá-lo, retirando-se de cena, Machado retira também a instância autoral como centro de significação da obra, e ao revelar os mecanismos pelos quais se constrói a autoria, acaba por questionar o funcionamento dela.

Nesse sentido, a afirmação “A obra em si mesma é tudo”, é significativa. Brás Cubas recusa-se a explicar a composição de sua obra, e recusa-se a explicar muitas outras coisas: conta sua morte, mas nada diz acerca de sua

passagem para o além, como chegou lá, como escreveu, como puderam se dar esses acontecimentos que, se elucidados, poderiam colocar a obra dentro de um gênero próximo ao realismo fantástico ou ao fantástico simplesmente. Mas ele nada esclarece. Recusa-se a explicar a composição, a explicar a si mesmo, para não explicar a obra. Aponta, assim, justamente para o que se faz criticamente no romantismo: explicar a obra pelo homem, pelo autor. Mas, para Brás Cubas, a obra basta em si mesma, ela está no centro, e explicações autorais são desnecessárias ao entendimento dela.

Em seguida, temos a famosa dedicatória ao verme, que abre a obra e que só poderia ser assinada por aquele que já morreu, que já foi roído pelos vermes. Brás Cubas, e não Machado. Até mesmo o lugar da dedicatória, que insere o autor dentro de uma sociabilidade literária ou intelectual, ao estabelecer relações entre ele e seus pares, atuando como sua legitimação e como delimitação de um lugar para si no teatro literário, delineando uma encenação, é aqui ficcional. Até certo ponto, o lugar de fala do autor é como que ridicularizado, diminuído, já que ele não se coloca ao lado de escritores que o legitimam, mas ao lado dos vermes. Lembremos aqui as insistentes afirmações na crítica de Machado de que não há teatro, não há crítica, não há literatura. A ficcionalização autoral e a exposição metafórica dessa precariedade do sistema literário encontraria sua imagem mais arrasadora no defunto-autor ao lado dos vermes.

Lembremos aqui de nossa recente formação da literatura à época de Machado, bem diferente do panorama francês. E lembremos também da precariedade do público leitor, revelada pelo censo que mostrou a quantidade absurda de analfabetos no país, levando Hélio de Seixas Guimarães (2004) a identificar em Machado a consciência aguda dessa falta de leitores como explicação para a virada ocorrida com Brás Cubas. Nesse sentido, a afirmação de que o livro não teria leitores não é mera figura retórica para escrever um prefácio protocolar que apregoa a modéstia e a despreensão. A precariedade, apesar de cunhada metaforicamente na morte do autor, é real. O escritor está entre os vermes, com o corpo putrefato, não porque ele se vê como um pária, recusado por todos, como no romantismo desencantado, mas porque de fato as condições do campo literário brasileiro são precárias.

Apesar de lançar mão de elementos do romantismo, as consequências aqui são outras. Até mesmo o próprio título, brincando com o escrever para o futuro, ideia cara ao romantismo e que lembra diretamente Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*), mas que aqui não significa

desejo de ficar na posteridade, e sim uma enunciação impossível: escrever depois da morte, literalmente estando já morto. E matar o autor, depois do império do sujeito no romantismo, não pode passar despercebido e ser ligado simplesmente a uma influência romântica. Matar o autor é aqui desautorizá-lo.

Essa desautorização máxima do autor será adensada no prefácio incluído na reedição da obra, que saiu em 1896, segunda edição em livro (e terceira, a contar da publicação seriada):

PRÓLOGO DA TERCEIRA EDIÇÃO

A primeira edição destas *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi feita aos pedaços na *Revista Brasileira*, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma cousa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composto, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público.

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, *assim se explicou o finado*: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “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 labores de igual escola, mas leva outro vinho. *Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto*, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo.

Machado de Assis (1896, pp. VII-VIII, grifos meus)

Nesse prólogo, apesar de Machado assinar a advertência, a desautorização da instância autoral é evidente. Machado assina, mas reitera sua posição de não responsável pelo escrito e reafirma a autoria de Brás Cubas (“O que faz do meu Brás Cubas um autor particular”). Tanto que é o próprio Brás Cubas quem deve responder aos senões da crítica e repetir o que já disse na própria obra (“Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas; assim se explicou o finado”): a obra em si mesma é tudo. Quinze anos depois da primeira edição, o leitor nada terá de novo. Vê-se

o reforço da desautorização da instância autoral, que Machado opera ao não responder à crítica. Ele reitera que nenhum autor, no fim das contas, pode responder pelo livro: assim como ele mesmo faz, não entrando nessa crítica (“Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto”), não se pode regressar ao autor de uma obra para buscar respostas. A própria obra responde por si mesma. Machado sai de cena com Brás Cubas e afirma a necessidade de todo e qualquer autor sair de cena. Ou melhor, o autor romântico, que julga, que delimita, que responde pela obra e que é o centro de sentido dela. Ele sai de cena com a encenação da escrita ficcional, e a autoria ficcional aqui acaba agindo como uma cenografia de contraposição à autoridade romântica. Tal cenografia será repetida em outras obras, já que a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, todos os livros de Machado estarão às voltas com a ficcionalização do autor, propondo defuntos-autores ou autores-defuntos, mas sempre tirando de cena o autor empírico. Não será mais Machado quem assinará os romances, mas sim figurações de autor, que trazem à tona a questão da indefinição deste. Revela-se uma problemática entorno de quem dará sentido à obra, recusando-se a definir o sentido pela instância autoral, por meio da ficcionalização do autor.

Vemos na escrita machadiana uma caminhada no sentido de buscar uma indefinição na narrativa e de retirar de cena o que o romantismo tinha como centro de significação e interpretação: o autor. No entanto, em Machado isso é um pouco paradoxal, pois, ao mesmo tempo que sua obra faz esse movimento, as escolhas de vida do homem de letras, para falar com José-Luis Diaz, vão no sentido contrário, de uma reafirmação autoral pela via da institucionalização. Ele não só participou da fundação da ABL, como também fazia questão que a indicação “da Academia Brasileira” figurasse em suas obras, na capa e folha de rosto, logo abaixo de seu nome. Em cartas ao editor Garnier, por exemplo, ele fala disso e se queixa quando por erro a indicação não aparece. Por um lado, ele desautoriza o autor, ficcionalizando-o e colocando-o como morto, por outro, reitera seu lugar de autor institucionalizado, dentro de uma sociedade de letras, de um lugar de consagração. No fundo, poderíamos considerar que ele mostra a precariedade do sistema literário, mas também demonstra uma consciência muito grande da institucionalização como meio de consagração, ou seja, uma consciência dos modos de consagração e inserção no campo. Como se o sistema precário brasileiro só pudesse

ser *instituído* por uma instituição. Já que não existe campo, vamos ficcionalizá-lo na literatura e criar artificialmente uma instituição (nos moldes da Academia Francesa), para legitimá-la.

2. 4. A saída da literatura: período pré-póstumo

Vimos, então, como a cenografia principal de Machado, a do defunto-autor, coloca em questão o autor e a autoridade deste, e é uma cenografia que se coaduna justamente com a indefinição interpretativa, com a colocação da obra no centro, indefinição que poderia também ser vista em outros elementos das obras, nas escolhas enunciativas formais. Indefinição que nos parece muito em consonância justamente com essa fluidez das cenografias, com essa contradição das imagens autorais, com a redefinição constante das imagens pela crítica. Contudo, ela não é a última cenografia machadiana. Ao lado da insistência em falar em “memorial” e se voltar para personagens idosos, com o *Memorial de Aires*, publicado em 1908, memorial-diário que é lido por nós no *post-mortem* de um velho aposentado que já se retirou da vida e que vai observar o final da vida de um casal, temos a ideia da “casa velha” e de suas “reliquias” na advertência de *Relíquias de casa velha*, publicado em 1906:

ADVERTÊNCIA

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora.

Chama-lhe à *minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressos que aqui vão, ideias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título*. Possivelmente não terão a mesma suposta fortuna daquela dúzia de outras, nem todas valerão a pena de sair cá fora. Depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha.

Machado de Assis (1906, p. I, grifos meus)

Nesse passo, há uma cenografia que prepara o fechamento da obra, prevendo o conjunto dos livros já publicados como um todo coeso que ficará como testamento do autor. Antevendo a finitude da vida, Machado se compara a uma casa velha que ainda pode legar algumas relíquias. Trazendo à tona a despreensão da modéstia, já que nem todos os inéditos e impressos que aí vão valem a pena, e muitos podem ter sido fruto de uma má escolha, o autor aponta para sua contradição: como podem

ser despreziosas, se são relíquias? Atente-se aqui para a escolha do vocábulo, que coloca a obra no universo do sagrado, daquilo que é precioso por seu valor religioso e sacro.

Possível retorno de parâmetros românticos, não é mais o autor que é sacralizado, mas a obra, que em si mesma continua sendo tudo. Machado vai apontando assim para um tom melancólico de saída de cena, para que fique apenas seu legado, sua obra, a partir da qual continuaremos a entrever novas cenografias e posturas autorais, em decorrência da atualidade que faz com que sua obra permaneça viva, malgrado seu defunto-autor.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Os deuses de casaca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866.
- ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.
- ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1896.
- ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1906.
- ASSIS, Machado de. *O Espelho*. Org., introd. e notas de João Roberto Faria. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. Org. de Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- BARTHES, Roland. La Mort de l'auteur. In: *Œuvres complètes III*. Paris: Seuil, 2002[1968], pp. 40-45.
- BÉNICHOU, Paul. *Le Sacre de l'écrivain*. Paris: J. Corti, 1973.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006[1970].

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Fapesp, 2009[1959].
- DIAZ, José-Luiz. *L'Écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 21-102.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011[1969], pp. 264-298.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê: as figuras machadianas através da crítica e das polêmicas*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 11-43.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

Recebido: 16/12/2022

Aceito: 12/4/2023

Publicado: 17/07/2023